

8
Т33

Теория
ЛИТЕРАТУРЫ

*Роды и жанры
литературы*

354155

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Теория ЛИТЕРАТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО „НАУКА“

Теория ЛИТЕРАТУРЫ

Основные
проблемы
в историческом
освещении
Роды и жанры
литературы

+ 364785
03
11

Литературный музей
Литературный музей
Литературный музей



РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

*Г. Л. АБРАМОВИЧ, Н. К. ГЕЙ, В. В. ЕРМИЛОВ,
М. С. КУРГИНЯН, Я. Е. ЭЛЬСБЕРГ*

Я. Е. Эльсберг

Введение

Во второй книге «Теории литературы» начинается рассмотрение содержательных литературных форм, которое будет продолжено в третьей. В данной книге в центре внимания роды и жанры литературы.

Введение выясняет своеобразие теоретико-исторического изучения родовых и жанровых форм литературы и их связей с развитием художественного содержания, с одной стороны, и с развитием стилевых форм, с другой. (Проблема стилей займет большое место в последней, третьей книге нашего труда.)

Чтобы охарактеризовать это своеобразие, нужно прежде всего ответить на два главных вопроса.

Где лежит принципиальная грань между марксистско-ленинским методом и идеалистическими воззрениями на возникновение и эволюцию родов и жанров, на проблемы содержательной формы и более широко (такая постановка вопроса особенно важна) — на роль содержания и формы в литературном развитии?

Каковы основные концепции буржуазной литературной теории в этой области и каковы выдвигаемые нами принципы?

Роды литературы — эпос, лирика, драма — в процессе своего формирования и развития могут быть уподоблены тому, что понимается под специальным термином «русловый поток», т. е. поток, протекающий в подвижных грунтах и поэтому самостоятельно формирующий свое русло. *Сама народная жизнь, ее исторические судьбы, события и предания, ее противоречия, общественные отношения и столкновения, развитие человеческой личности, ее духовные богатства, т. е. различные стороны самой действительности, «потребовали» формирования родов литературы.* Специфическое содержание каждого из родов, создававшего для себя форму, пролагавшего себе русло, соответствовало потребностям действительности. Эти «русловые потоки» литературы — эпос, лирика, драма — разливались все более широко, нередко смешивая свои волны, благодаря соединявшим их рукавам, сохраняя вместе с тем особенности, присущие каждому из них. Таким образом, мы имеем перед собою сложный исторический процесс, носивший своеобразный характер при формировании каждого из родов (см., например, освещение вопросов, связанных с историческим возникновением лирики, в соответствующей главе этой книги).

Это уподобление оттеняет то, что само вызванное жизненными потребностями содержание литературы искало себе родовую (содержательную)

форму, этим потребностям соответствующую. Роды — это основные пути развития содержательных форм художественного сознания человечества.

В этом смысл известного и столь часто цитируемого замечания Гете о том, что «существуют только три подлинные природные формы поэзии»¹ — эпос, лирика и драма. Но нам еще придется остановиться на том, что в буржуазной теории литературы эта очень глубокая мысль искажается в идеалистическом и формалистическом духе.

Исторически создававшиеся родовые формы — в силу того, что в них были выражены некоторые *основные* тенденции литературно-художественного развития человечества², — не теряют своего лица, устойчиво сохраняют определяющие черты, несмотря на то, что каждая из них, выражая своеобразие своего исторически эволюционировавшего содержания и внутренние закономерности своего преемственного развития, видоизменялась на каждом данном историческом этапе, помогала вырабатывать индивидуальные жанровые формы.

Всеим этим определяются и те важные особенности историко-теоретического исследования родов и жанров литературы как содержательной формы, о которых подробно идет речь в главе «Содержательность литературных форм».

Развитие родов шло — и чем дальше, тем все более интенсивно — и путем их взаимообогащения, причем, однако, именно в той великой литературе, которая возглавляла художественное движение человечества, обогащение это отнюдь не вело к обезличению родов, к механическому смешению их, к стиранию особенностей каждого из них. Зато произвольное субъективистское извращение родовых принципов характерно для модернистской литературы.

Очень верными — они примыкают к соответствующим высказываниям Гете — представляются следующие замечания И. Бехера: «В литературе смешанные формы никогда долго не удерживались... Род всегда вновь побеждает и утверждает себя в своем принципе. Никогда смешанные формы не определяли собою существенным образом характер литературы. Но зато образуются новые жанры, в то время как некоторые из тех, которые бытовали до этого времени, теряли свое значение или отходили на некоторое время на задний план. Следовательно, изменение родов в литературе состоит не в смешении отдельных родов между собою, а в изменении их значения и в новых образующихся жанрах»³.

Развитие жанров, что особенно очевидно при сопоставлении литературы классицизма (впрочем, в лучших своих образцах также не подчинявшейся нормативной теоретической поэтике этой эпохи) и реализма, шло ко все большему многообразию, ко все большей индивидуализации. Вообще понятие жанра (например, жанр романа, повести, рассказа), конечно же, еще не определяет особенностей тех индивидуальных форм, которые эти жанры принимают в творчестве больших писателей.

В этом смысле известные слова Толстого обладают весьма широким обобщающим содержанием: «Что такое «Война и мир»? Это не роман, еще

¹ J. W. Goethe über Kunst und Literatur. Aufbau-Verlag, 1953, S. 409.

² Мы не касаемся здесь вопроса о сатире, поскольку признание ее особым родом является еще спорным, а аргументация по этому вопросу развернута в соответствующей главе настоящего тома. Во всяком случае, если и признавать сатиру особым родом литературы, то нельзя не прийти к выводу, что она по сравнению с другими родами не обладает присущим им «природным» — в гетевском понимании — характером, сложилась значительно позднее и, если использовать выражение Белинского, развивается «об руку с другими родами литературы» (В. Г. Белинский. Соч. в трех томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1948, стр. 745) в том смысле, что каждое сатирическое произведение обладает также чертами того или иного жанра одного из трех родов.

³ Johannes Becher über Kunst und Literatur. Aufbau-Verlag, 1962, S. 655.

менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянно, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»⁴.

Смысл этого очень важного высказывания прежде всего в том, что содержание («то, что хотел и мог выразить автор») должно найти себе свою, только ему соответствующую новаторскую форму. Думается также, что слова эти могут быть отнесены к шедеврам отнюдь не только русской литературы, хотя в последней образование индивидуально своеобразных форм эпических жанров происходило в XIX в. особенно энергично, многообразно и щедро. Романы Бальзака и романы Стендаля, например, — также различные, новаторские и индивидуально-неповторимые формы жанра романа, обусловленные новым содержанием и сложно связанные — так же как и «Война и мир» — с предшествующей жанровой традицией.

Но так как по богатству и разносторонности содержания и стилей русская литература не знает себе равных в XIX в., то естественно, что именно в ней индивидуальные жанровые формы, возникавшие в творчестве, в стиле каждого отдельного писателя, менее всего соответствовали тем «условным формам прозаического художественного произведения», которые отвергает Толстой.

И тем не менее, какой бы индивидуально-неповторимой ни была та или иная жанровая форма, в ней выступают определяющие и главенствующие особенности того или иного рода, того или иного жанра литературы и, можно сказать, выступают тем явственнее, чем более цельно и совершенно данное произведение. Ибо своеобразие основных родов и больших жанров в каждом из них обладает очень значительной определенностью. Так, неповторимость и антитрадиционность жанровой формы «Войны и мира» не заслоняет, а оттеняет собою родовую эпическую «чистоту» и последовательность этого произведения, соответствующую его содержанию.

Все это и говорит о том, что закономерности развития родов и жанров как содержательной формы могут быть теоретически осмыслены лишь в том случае, если иметь в виду, с одной стороны, действительно общие тенденции этого исторического процесса, а с другой — наиболее индивидуально своеобразные его проявления. Конечно, в живой практике художественной литературы эти две стороны одного и того же процесса неразсторжимы, но и в данном случае, как и во многих других, лишь научная абстракция способна выявить истинный характер диалектики этого исторического развития.

Эту диалектику пытаются подменить многочисленными и разнообразными схемами механической мелочной рубрикации жанровых форм, особенно частые в буржуазном литературоведении, хотя они были осуждены еще Гете. На деле же такая описательная и всегда более или менее антиисторическая рубрикация, с одной стороны, в той или иной мере ведет к забвению основных общих особенностей данного рода и жанра, а с другой — затушевывает и подлинное индивидуальное своеобразие данной жанровой формы в том ее виде, в каком последняя выступает в творчестве большого писателя.

⁴ «Л. Н. Толстой о литературе». М., 1955, стр. 115.

Остановимся, например, на таком термине, как «лирическая драма». Э. Штайгер, отрицающий деление на роды и заменяющий их эпическим, лирическим и драматическим началами (см. «К проблеме литературных родов и жанров» в настоящей книге), даже относит «лирическую драму» к лирическому, а не к драматическому началу на том основании, что в ней якобы преобладает первое⁵. Тем самым, однако, общие особенности лирического и драматического родов, так же как и жанра драмы, оказываются вовсе несущественными.

Но если даже не иметь в виду столь крайние выводы, то что дает определение «лирическая драма» (как и аналогичные ему) для понимания общего и индивидуального в драматургии, например Чехова (чеховскую драматургию часто называют лирической) и Блока (сам поэт так называл свои драматургические произведения⁶)?

Обозначение это создает лишь иллюзию уточняющего определения, а на самом деле затушевывает и индивидуальные особенности творчества обоих столь различных писателей и общие черты жанра драмы.

Поэтому, как это ни покажется странным с первого взгляда, можно сказать, что общее определение жанра «драмы», как и драматического рода в целом, содержательнее и истиннее, чем как будто «точный» термин — «лирическая драма».

Конечно, было бы странным педантизмом возражать против использования этого термина для характеристики какой-либо пьесы. Другое дело — использование его как определения, якобы вскрывающего жанровую сущность относимых к ней произведений. Ибо только конкретное рассмотрение драм Чехова и Блока с точки зрения их содержания и жанровых форм, в связи с анализом индивидуальных стилей этих писателей, способно привести к верным выводам о характере и особенностях лиризма, присущего этим пьесам.

В настоящей книге главы, посвященные отдельным родам литературы, осмыслиют и обобщают прежде всего *исторические изменения* самых *общих* и *основных* особенностей и черт данного рода и главных жанров, например в драматическом роде — трагедии, комедии, драмы, в связи с историческим изменением их *содержания*.

Конечно, рассматривая конкретные художественные произведения, автор главы о драме не может не учитывать до какой-то степени и индивидуальные особенности творчества данного драматурга, однако не эти особенности занимают первый план его внимания. Ему важно выявить основные тенденции и закономерности изменения рода и его жанров, каждый из которых охватывает собою большое количество произведений, причем данная трагедия, комедия или драма служит лишь примером. Под аналогичным углом рассматриваются в соответствующей главе индивидуальные особенности романа, в частности «Преступления и наказания» Достоевского.

Но естественно, что начиная с наиболее общих тенденций развития и принципов содержательной формы, с исторических судеб родов и их главных жанров, мы должны затем подойти к индивидуально-неповторимым проявлениям этой формы, к индивидуальным стилям писателей (что и составит преобладающее содержание третьей книги), к стилям, важнейшими компонентами которых являются индивидуальные жанровые формы.

Историко-теоретическое рассмотрение процессов развития содержательной формы не только вправе, но и обязано сочетать исследование общих закономерностей и стилиевых тенденций с анализом и характеристикой таких индивидуальных стилей, которые являются центральными для данного исторического периода и в индивидуально-неповторимой форме наиболее мощно и ярко выражают эти закономерности и тенденции. И эти

⁵ Emil Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1961, S. 236.

⁶ Александр Блок. Соч., т. 1. М., 1955, стр. 678.

стили должны рассматриваться не как иллюстрация к общим закономерностям, а как концентрированное воплощение их, в частности и со стороны самостоятельного эстетического значения каждого из этих стилей.

Только с позиций марксистско-ленинской теории возможно верное понимание истории литературы как процесса, в ходе которого общие закономерности литературного развития (а роды и жанры, рассматриваемые в органической связи с их содержанием, являются одним из самых наглядных проявлений этих закономерностей) выступают через своеобразные и свободно сложившиеся творческие индивидуальности писателей, их стили и выработавшиеся в них жанровые формы. Ленинский анализ «идеи исторической необходимости» и «роли личности в истории»⁷ является естественной основой для такого понимания.

Для буржуазной же литературной теории именно историческое понимание соотношения общих закономерностей литературного развития и индивидуально-неповторимого характера художественного творчества является камнем преткновения. Поскольку для огромного большинства буржуазных теоретиков художественное творчество так или иначе, в том или ином отношении является иррациональным, в известном смысле научно непостижимым, постольку эти теоретики не в состоянии связать писателя с такими общими закономерностями, которые отражали бы подлинную исторически развивающуюся действительность. Поэтому для буржуазной литературной теории и возникает непреодолимая необходимость *отказаться от исторического* подхода к данной проблематике, в частности к вопросу о родах и видах. В лучшем случае эта теория *ограничивается* историзованным изучением художественных форм, отсекая содержание, а тем самым и подлинно глубокие выводы, из исторического рассмотрения вытекающие, ибо ни в коем случае не в состоянии признать зависимость индивидуального творчества от исторически развивающейся действительности.

Но, как уже видно из предыдущего, исторический подход к изучению индивидуальной художественной формы требует исследования жизненных корней, разного рода связей и литературных традиций, способных объяснить нам ее происхождение. Вызванный к жизни содержанием и вырабатываясь вместе с ним на основе метода и мировоззрения писателя, стиль произведения, в частности жанровая форма последнего, через эти опосредствования связан с самой жизнью, с исторической действительностью. Но будучи компонентом стиля, индивидуальная жанровая форма вырабатывается не только под этими влияниями. Вырабатывая свой стиль, создавая новую жанровую форму, писатель вынужден (пусть даже в той или иной степени полемически) обратиться к тем или иным сторонам прошлого художественного опыта того или иного рода или жанра, ища в этом гигантском опыте художественных форм содержательные соответствия вставшим перед ним новым задачам.

Именно значимость и устойчивость каждого из родов литературы определяют сохраняющуюся в веках историческую длительность их воздействия на стили и жанровые формы произведений.

Это относится не только к стилю отдельного произведения, но и к громадному большинству индивидуальных стилей, к громадному большинству писателей. В мировой литературе очень мало таких писателей, как Пушкин, который может быть назван и эпическим, и лирическим, и драматическим писателем. Как ни общо определение рода, оно отнюдь не бессодержательно даже по отношению к таким гигантам, как Толстой или Байрон например. Называя Толстого эпическим, а Байрона лирическим писателем, мы отмечаем существенные особенности каждого из этих художников и ощущаем преемственные связи, соединяющие их — по-разному, конечно, — с классическим прошлым эпоса и лирики.

⁷ В. И. Ленин. Сочинения, т. 1, стр. 142.

Связь жанровых форм, характерных для того или иного индивидуального стиля, с общими закономерностями литературного развития, таким образом, чрезвычайно сложна и может быть прослежена по самым различным линиям. Именно сформировавшись в орбите индивидуального стиля, жанровая форма оказывается наиболее очевидно, хотя и сложно опосредствованно, через стиль, связанной и с творческим методом, и с мировоззрением писателя, и с его творческой индивидуальностью — об этих связях речь также пойдет в третьей книге настоящего труда.

Итак, историзм в теории литературы требует такого подхода к изучению литературных родов и жанров, который учитывал бы прежде всего их возникновение из потребностей действительности, народной жизни, духовного развития человечества, их связь с содержанием литературы, а затем учитывал бы, с одной стороны, многовековую внутреннюю эволюцию этих родов и жанров как общих, чрезвычайно устойчивых и *медленно* изменяющихся путей развития содержательной формы, а с другой — вновь и вновь обновляющиеся и закономерно обусловленное претворение родов и жанров в индивидуальные и *быстро сменяющиеся* жанровые формы в пределах того или иного индивидуального стиля писателя. При этом и происходят диалектически связанные между собою процессы взаимодействия накопленного художественного опыта родов и обогащающего этот опыт творчества новых жанровых форм.

Исходящее из ленинской теории отражения представление об исторических изменениях содержательной формы и, в частности, родов и жанров, никогда не упускающее из виду определяющие факторы — исторический опыт и потребности народной жизни и содержание литературы, противостоит соответствующим буржуазно-идеалистическим воззрениям.

Среди них наиболее внимательного анализа и опровержения требуют концепции, отстаивающие взгляд на роды и жанры как на *априорные формы*, возникшие вне исторического опыта.

Такая исходная позиция дает полный простор идеалистически-формалистическому пониманию дальнейшего развития литературы. Дело в том, что антиисторизм наиболее серьезных представителей буржуазной литературной теории выражается не в огульном и открыто отрицании исторической эволюции литературы, а в склонности признавать существенной лишь историческую эволюцию *форм, «структуры»*, а не содержания искусства, эволюцию, происходящую притом по внутренним законам этих форм. Признание априорного характера родов и жанров как будто дает для этого необходимые отправные точки, причем, однако, в силу самой своей сущности вступает в острое противоречие с принципом историзма, ограничивая последний даже в области изучения исторических изменений формы. Ибо, как мы увидим далее, становлению форм противопоставляется в таком случае априорное «чистое постоянство» их, которое тем самым и явно ограничивает возможность исторического и каузального анализа.

С наибольшей последовательностью такая точка зрения, естественно, защищается учеными, стоящими на позициях неокантианства, в частности Э. Кассирером в работе «Трагедия культуры»⁸, впервые опубликованной в 1942 г.

Кассирер исходит из того, что «природа — творение бога и в соответствии с этим она вполне прозрачна лишь для божественного разума, который ее создал. То, что человек действительно способен понять, это не существо вещей, которое для него никогда не может быть исчерпанным, но структура и своеобразие собственного творения». С этой точки зрения

⁸ Ernst Cassirer. Zur Logik der Kulturwissenschaften. Zweite unveränderte Auflage. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1961. Переиздание этой книги в ФРГ подчеркивает ее актуальность для современной буржуазной науки.

именно «миф, язык, религия, поэзия — это те объекты, которые действительно могут быть охвачены человеческим познанием»⁹.

Во всех этих областях Кассирер видит господство «определенного цельного структурного закона», воплощенного в «символических формах»¹⁰, являющихся предпосылкой познания.

Хотя Кассирер и говорит о чем-то объективном, лежащем как будто вне языка и поэзии, суть его мысли заключается в том, что «символические формы» литературы отражают не состояние объективной действительности, а состояние духовного мира, духовной культуры.

Кассирер обоснованно опровергает представления о буквально фотографическом отражении действительности в искусстве и говорит об открытиях в искусстве, но так как для него объективный мир, как видно из предыдущего, непостижим, то эти открытия сводятся к созданию новых символов на основе априорных «символических форм», а не к новаторскому раскрытию новых сторон действительности.

Даже когда Кассирер употребляет слово «жизнь», он имеет в виду не объективный мир, а культуру, ибо, с его точки зрения, познаваема только структура последней как творения человека. «Культура, — пишет Кассирер, — постоянно творит непрерывным потоком новые языковые, художественные, религиозные символы». Понять же этот процесс возможно лишь исходя из представления об «автономии понятий формы и стиля»: «То, что мы можем познать в языкознании, в искусствоведении, в науке, изучающей религию, это определенные «формы», которые мы, раньше чем попытаться объяснить их причины, должны понять в их чистом постоянстве»¹¹.

И здесь-то обнаруживается, что сама возможность познания «чистого постоянства» этих форм оказывается под вопросом.

Кассирер, что очень важно, *противопоставляет друг другу проблему формы и проблему причинности*, а тем самым априорное познание литературы и исторический подход к ней, и рассматривает само становление, изменчивость как нечто в конечном счете оказывающееся в пределах постоянства формы и подчиненное ему как априорному началу.

По его словам, «определив сначала путем анализа формы и его средствами «существо» языка, мы затем уже должны посредством каузального познания, на путях психологии и истории языка попытаться исследовать, как преобразовывалось и развивалось это существо. Тем самым мы погружаемся в чистое становление, но и это становление остается в пределах определенного существа, внутри «формы» языка вообще»¹². А как видно из предыдущего, сказанное им о языке Кассирер относит и к художественной литературе. И вот символическая «функция языка, так же как и искусства и религии, является и остается прафеноменом». Так Кассирер приходит к признанию того, что «вопрос о происхождении символической функции не разрешим при помощи научных средств»¹³. Кассирер видит в литературе и искусстве символическую, а не содержательную форму, притом форму, познаваемую только в своей структуре и эстетическом своеобразии и, вместе с тем, в сущности главенствующую над содержанием.

Из этих исходных положений вытекает и характер постановки Кассирером вопроса о родах литературы.

Он отвергает взгляды Кроче, рассматривавшего деление на роды и виды как нечто иллюзорное и не соответствующее природе искусства (критика взглядов Кроче дана в главе «К проблеме литературных родов и жанров»). Упреки Кроче в склонности обращать внимание лишь на

⁹ Там же, стр. 9, 10.

¹⁰ Там же, стр. 13.

¹¹ Там же, стр. 86, 90.

¹² Там же, стр. 100.

¹³ Там же, стр. 99, 100.

субъективную сторону вопроса, лишь на «выражение», Кассирер отстаивает «право деления искусств на различные роды», исходя из объективных признаков. Говоря затем о «моменте постоянства формы» и «моменте изменчивости формы», автор «Философии символических форм» и предлагает рассматривать роды и виды искусства под углом зрения «отношения, которое существует в них между этими двумя полюсами», т. е. между указанными двумя моментами формы¹⁴.

Но решающим и исходным для него остается «чистое постоянство», а не «становление». По словам Кассирера, «Кроче отвергает учение о родах не только потому, что оно — такое возражение было бы вполне обоснованно — устанавливает нормативные понятия, но и поскольку оно хочет фиксировать определенные стилевые понятия. И поэтому для него должны исчезнуть все различия формы изображения или они должны быть переосмыслены как всего лишь различия в «физических» средствах изображения»¹⁵. По сути же Кассирер критикует субъективно-идеалистические воззрения Кроче с объективно-идеалистических позиций, противопоставляя иррационалистическому представлению Кроче о субъективном характере любого произведения искусства иррационалистическое же представление о родах как непознаваемых в их происхождении изначально постоянных априорных формах.

Много уделяя внимания активной роли искусства, говоря о создании художником новой действительности, Кассирер отрывает последнюю от подлинной действительности, жизни, истории. Роды литературы как художественные формы вообще оказываются чем-то в гораздо большей степени определяющим развитие искусства, нежели действительность, чем само содержание искусства. Хотя Кассирер и говорит о необходимости изучать «становление» форм, но по сути и такого рода «историзм» оказывается в тупике априорных «символических форм» и структур (к происхождению которых исторический подход не приложим).

Оказывается, что человеческому пониманию доступна лишь «структура», лишь своеобразие формы художественного творения, происхождение же этой структуры, формы — непознаваемо.

Представление о родах как априорных формах мы находим у целого ряда буржуазных теоретиков литературы, притом нередко в гораздо более элементарной форме, нежели у Кассирера. Так, Герхард Шторц в книге «Язык и поэзия», ссылаясь на Кассирера и во многом следуя за ним, рассматривает роды и виды как «основополагающие формы созерцания», которые «как формы созерцания и не могут быть наполнены содержанием или чем-то единичным». Формалистическая направленность априоризма выступает тут обнаженно. Шторц рассуждает далее следующим образом: «Если тройственность родов дается как бы а priori, а за это, как я показал выше, говорит много признаков, тогда невозможно найти их происхождение, установление их причинности неосуществимо: их, так же как и подлинные категории а priori, нельзя вывести из опыта...».

Правда, Шторц вынужден признать, что именно «историческое исследование явилось источником веских аргументов против попытки увидеть в родах априорные законы формы или категории», но тут же отмахивается от этого соображения и утверждает, что «наш вопрос вообще нельзя решить при помощи исторических аргументов»¹⁶.

В грубо эмпирическом виде концепция родов и жанров литературы как априорных художественных форм отозвалась в «Теории литературы» Уэллека и Уоррена. «Литературный род, — пишут они, — это — «институт» в

¹⁴ Ernst Cassirer. Zur Logik der Kulturwissenschaften, S. 120, 122.

¹⁵ Там же, стр. 119.

¹⁶ Gerhard Storz. Sprache und Dichtung. Kiesel-Verlag, München, 1957, S. 387, 388, 389.

том же смысле, в каком церковь, университет или государство являются институтами»¹⁷. Уэллек и Уоррен как эмпирики и эклектики не отрицают изменчивости родов и видов, но, не имея каких-либо ясных методологических критериев, вынуждены ограничиться, по собственному признанию, «лишь постановкой вопросов и попытками внести предложения», а точнее — изложением самых различных, но по большей части формалистических точек зрения на этот вопрос.

В данной связи следует отметить, что попытки Кассирера, Шторца и других буржуазных теоретиков литературы обосновать свои априористские концепции ссылкой на вышеприведенную мысль Гете о «природных формах поэзии» явно несостоятельны. Гению немецкой литературы совершенно чужд был всякий формализм в подходе к искусству. Активная роль человека в искусстве была для него неотрывна от творчества самой природы и жизни. В этом смысл известного гетевского высказывания: «Совершенное художественное произведение это — творение человеческого духа и в этом смысле и творение природы»¹⁸. Под родами как природными формами Гете разумел формы, выработанные в соответствии с потребностями жизни и искусства.

Гораздо более сложную и тонкую, нежели Шторц, Уэллек и Уоррен, точку зрения обосновывает по вопросу о родах и жанрах литературы, вероятно, крупнейший в настоящее время буржуазный теоретик литературы Эмиль Штайгер, чья аргументация также, однако, «рвется» из-за своих идеалистических предпосылок и внутренних противоречий. Штайгер пытается найти философскую опору для своих воззрений у Канта, у неокантианцев в лице Кассирера, а в особенности у Хайдеггера.

Отрицая систему родов как классификацию произведений, выдвигая концепцию эпического, лирического и драматического «начал», Штайгер отстаивает априорный характер последних. По его словам, «понятия лирическое, эпическое, драматическое являются литературоведческими обозначениями для фундаментальных возможностей человеческого существования вообще...»¹⁹.

Естественно возникает вопрос, почему Штайгер, никак не склонный отождествлять эстетические и жизненные категории, в данном случае такое отождествление допускает. Все дело, однако, в том, что для Штайгера подлинное человеческое существование обнаруживается именно в искусстве. Штайгер, опираясь на взгляды Хайдеггера, видит задачу «фундаментальной поэтики», т. е. поэтики, исходящей из априорных категорий «человеческого существования», в том, чтобы найти корни литературы в «чистом времени как в существовании человека». Именно поэтическое творчество выражает «чистейшее существование человека»²⁰. Штайгер и связывает «начала» (роды) литературы с категориями времени и с такими понятиями, как «душа» (лирика), «дух» (драма), «тело» (эпос), сложив интерпретируя смысл этих понятий. При этом, так же как и Кассирер, Штайгер считает не доступным познанию и, в частности, художественному познанию то, «чем же является человек в основе своего существа. Ведь этого настоящего человека, человека «в себе» вообще нет. Или он существует лишь для духа, который мы должны были бы назвать божественным»²¹.

Однако наиболее важно для нас то, что Штайгер вынужден признать наличие серьезного противоречия между рекомендуемой им априорной «фундаментальной» поэтикой и историзмом в изучении литературы.

¹⁷ René Wellek, Austin Warren. *Theory of Literature*. New York, 1956, p. 216.

¹⁸ «J. W. Goethe über Kunst und Literatur», S. 348.

¹⁹ Emil Staiger. *Grundbegriffe der Poetik*, S. 209.

²⁰ Там же, стр. 227, 231.

²¹ Там же, стр. 254.

Доказывая, что поэтика, опирающаяся на классификацию родов, неспособна справиться с объяснением своеобразия отдельного художественного произведения, Штайгер считает естественным, «если историческое исследование отвергает всякую поэтику и ограничивает себя, отказываясь от всяких предпосылок, истолкованием отдельно взятого произведения»²².

Но оказывается, что и так называемая «фундаментальная поэтика» находится с историзмом в весьма сложных отношениях. Именно потому, что Штайгер очень внимателен к литературным традициям и к их творческому развитию тем или иным художником, он вынужден признать, что эта поэтика (в основе своей экзистенциалистская) приложима, по крайней мере непосредственно, лишь к тому художественному творчеству, которое создано, как он пишет, исходя из «основы человеческого существования». Там же, где явственно выступают литературные корни произведения (Штайгер приводит пример Горация), там «значение этих основных понятий (поэтики. — Я. Э.) кажется не обладающим истинным смыслом»²³. В этом случае «необходим нежный исторический инстинкт, ощущение художественных нюансов, которое систематическое изучение способно направить, но не возбудить. Необходимо еще раз подчеркнуть, что фундаментальная поэтика лишь подготавливает историческое изучение...»²⁴.

Какова бы ни была субъективная аргументация Штайгера, однако его концепция «фундаментального», т. е. априорного, характера основных понятий поэтики (замена родов «началами» в этом отношении мало что меняет) объективно оказывается в непримиримом противоречии с историзмом. Кассирер указал на это достаточно ясно, подчиняя каузальность форме. Штайгер же, в концепции которого априоризм в духе Кассирера подчинен воззрениям экзистенциалистского толка, не находит «выхода» в формализме. Он пытается искать человеческое содержание искусства, но истолковывает это содержание, идя за экзистенциализмом Хайдеггера. Прикрепляя родовые «начала» к априорным категориям «изначального времени», к абстрактным философским понятиям, к «структурам» человека, Штайгер не находит связи между этими предпосылками и преемственным развитием литературы, конкретно-исторической обусловленностью индивидуального стиля и отдельного произведения. Исследования же самого Штайгера, содержащие тонкие характеристики индивидуального поэтического мастерства, показывают, что его метод «интерпретации» отдельного произведения вполне в состоянии обойтись без рекомендуемых им предпосылок «фундаментальной поэтики», без априорных понятий «начал» (родов) литературы.

Во всяком случае Штайгер, как мы видели, должен был прямо отказаться от попытки органически связать теорию и историю литературы, отказаться от самой попытки создать историческую поэтику. У Штайгера сквозит опасение, что всякое теоретическое обобщение, всякие поиски общих закономерностей, в частности закономерностей родов и жанров, неблагоприятно отразятся на изучении писателя и произведения в их индивидуальном своеобразии. Штайгер и склоняется к представлению о художественном произведении как о «замкнутом космосе»²⁵, некоем подобии экзистенциалистского представления о замкнутости человеческой личности. В этой связи Штайгер и критикует Гегеля за недооценку индивидуального. На самом деле постановка Гегелем проблемы родов в связи с диалектическим пониманием соотношения объекта и субъекта дает чрезвычайно много для верного понимания связей родов литературы с действительностью (другое дело, что у Гегеля последняя выступает в виде «народ-

²² Emil Staiger. Grundbegriffe der Poetik, S. 234.

²³ Там же, стр. 246.

²⁴ Там же, стр. 228.

²⁵ Там же, стр. 246.

ного духа»), отнюдь не ущемляя при этом индивидуальные возможности творческих решений в этой области. Диалектика Гегеля, несмотря на идеализм философа, противостоит современным экзистенциалистским и формалистским концепциям оторванного от действительности «замкнутого космоса» художественного произведения.

Общей чертой всех рассматриваемых концепций литературных родов в буржуазной науке является их враждебность «идеологии», точнее передовым идеям. Не умея и не желая видеть в родах и жанрах исторически изменяющиеся содержательные формы, буржуазная литературная теория пытается непроницаемой стеной отделить процесс их развития от борьбы идеологий, служа, однако, тем самым именно идеологии буржуазии.

Легко привести примеры, показывающие всю несостоятельность этой точки зрения и свидетельствующие о непосредственном и осознанном самими писателями вмешательстве идеологической борьбы в формирование жанровых форм.

Нельзя понять жанровую форму вне ее жизненных корней, идейной борьбы эпохи, содержания и стиля творчества данного писателя, литературных традиций.

Так, например, в 60—70-х годах в русской литературе появляются такие новаторские и яркие жанровые формы, как роман-эпопея Толстого «Война и мир», сатирические обзоры-циклы Щедрина, очерковые циклы Глеба Успенского (мы не касаемся здесь творчества других писателей этого времени). Жизненным источником этих произведений является усложнение народной жизни, рост исторической активности народных масс, острота социально-политических конфликтов.

Укажем здесь, пусть в самой общей форме, на литературные традиции этих жанровых форм. У Толстого отзывается великая эпическая традиция вплоть до Гомера, у Щедрина — традиции сатирического романа эпохи Возрождения и Просвещения и гоголевской сатирической эпопеи, у Глеба Успенского — сплетение традиций Гоголя, Щедрина и Достоевского, а также и физиологического очерка, и у всех трех писателей сказываются и влияния публицистики и философии эпохи.

Конечно, эти традиции перерабатываются и питают новую жанровую форму в соответствии с особенностями индивидуального стиля писателя. Но самое обращение к этим традициям продиктовано всей обстановкой идеологической и, в частности, эстетической борьбы эпохи и позициями, занятыми в ней писателями.

У Толстого предпосылкой его идейно-художественных исканий был патриархальный демократизм, у Щедрина — революционно-демократические убеждения, демократизм Успенского чем дальше, тем больше испытывал влияния народнической доктрины. А эти общие черты и различия идеологических предпосылок, художественных исканий Толстого, Щедрина и Успенского помогают нам уяснить себе смысл обращения каждого из этих писателей к тем или иным традициям, смысл их позитивных жанровых решений.

В этих обращениях и в этих решениях сказалась полемическая противопоставленность традиционному роману, более или менее ограниченному «семьей», враждебность замкнутой сюжетной и тем более фабульной схеме повествования, ремесленной публицистике и фельетону той печати, которая стремилась обслуживать буржуазную «улицу», — эта последняя полемическая линия особенно характерна для Щедрина и Успенского.

Главное же в том, что и Толстой, и Щедрин, и Успенский каждый по своему искали и нашли индивидуальные жанровые формы, дававшие простор изображению народной жизни и предоставлявшие свободу философско-публицистическому комментарию автора. При этом каждая из этих индивидуальных жанровых форм обладала своей собственной целеустремленностью.

Толстой нашел форму, дававшую возможность изобразить на первом плане стихийный поток национальной народной жизни. Щедрин — политические отношения в их значении для народа. Успенский — экономические и бытовые отношения деревни.

Конечно, сказанное дает лишь самую общую схему решения проблемы жанровых форм на данном материале, но и она поясняет, какими сложными нитями формирование жанровых форм и содержательных форм вообще связано с идеологической борьбой эпохи.

Итак, в противовес буржуазной науке марксистско-ленинская литературная наука, исходя из ленинской теории отражения, изучает роды и жанры как содержательные формы в их исторической конкретности и жизненной обусловленности, в связи с общественной идеологической борьбой эпохи; наша наука *теоретически* осмысляет общие и специфические закономерности, охватывающие весь самый сложный исторический процесс от возникновения родов до огромного многообразия и богатства жанровых форм в индивидуальных стилях современной литературы социалистического реализма.

Г. Д. Гачев и В. В. Кожинев

Содержательность литературных форм

Первый том этого труда был посвящен главным образом проблемам художественного содержания литературы. В ряде глав рассматривались различные стороны и аспекты этого содержания в его становлении и развитии. Во втором томе мы обращаемся к характеристике исторического движения художественной формы искусства слова, также взятой в различных ее сторонах. Однако переход к проблемам художественной формы не сводится только к простому изменению предмета исследования. Неизбежно должна измениться, приобрести новые черты и сама методология исследования.

В первом томе нас интересовало прежде и более всего развитие художественного содержания, которое непосредственно осваивает повседневную преобразующуюся реальность человеческой жизни. Те устойчивые черты и свойства литературы, которые сохраняются в течение тысячелетий (и, в частности, позволяют относить к единой категории литературы глубоко специфические явления разных эпох), оставались на втором плане. И это не было ошибкой или даже хотя бы односторонностью в дурном смысле слова. Ибо художественное содержание в самом деле есть та сфера, та сторона литературы, которая находится в не прекращающемся ни на миг движении и развитии.

Между тем художественная форма — это как раз та сфера, та сторона литературы, которой более всего присущи устойчивость, постоянство, повторяемость. Конечно, и литературные формы способны к изменению и преобразованию, но они развиваются гораздо медленнее и постепеннее. В течение целых литературных эпох могут господствовать одни и те же типы сюжета, системы тропов и стихотворных метров, одни и те же жанры и т. п.

Толстой справедливо заметил при чтении комедии Аристофана «Плутон»: «У Аристофана лица комедии *Богатство* и *Бедность*. Разговор Бедности, где она доказывает свою необходимость, очень хорош для грека 5 века; но для нас... он не только не имеет смысла, но лиц этих не существует. Уничтожено то, из чего слагалось это олицетворение»¹. Действительно, художественное содержание древней комедии, самый «смысл» ее характеров и символов очень существенно отличается от современной комедии. Однако жанр комедии, взятый в его основных свойствах, существует и сегодня.

¹ «Л. Н. Толстой о литературе». М., 1955, стр. 130.

Итак, если до сих пор мы рассматривали преимущественно *движение* в рамках литературы, то теперь необходимо исследовать и самые эти «рамки» — ту устойчивую предметность литературы, благодаря которой она существует как нечто вполне определенное и не смешивается с иными сферами человеческой культуры. Иначе говоря, мы должны исследовать свойства и структуру самого того «русла» или «канала» (точнее, целого ряда каналов), в котором совершается движение литературы.

Разумеется, это русло периодически изменялось на протяжении истории. Оно расширялось и суживалось, расчленилось на разное количество рукавов, самое строение этого русла значительно преобразовывалось. Но так или иначе оно оставалось одним и тем же руслом литературы.

И, следовательно, переходя к проблемам литературной формы, мы, сохраняя историческую методологию исследования, вместе с тем не можем игнорировать моменты устойчивости и постоянства, которые яснее всего проявляются, пожалуй, в тысячелетнем существовании основных литературных родов и видов.

Таким образом, само обращение к проблемам художественной формы подразумевает несколько иной аспект исследования. Мы должны, наряду с историческим рассмотрением проблемы, гораздо большее внимание уделить тем вопросам, которые обычно относим к области так называемой *теоретической поэтики*.

Теоретическая поэтика интенсивно развивалась с древнейших времен до XVII—XVIII вв. — от Аристотеля до Буало и Ломоносова. В XIX в. в силу целого ряда причин (активного внедрения историзма во всей области науки, преимущественного внимания к собственно идеологической сущности литературы, господства новых, очень сложных с формальной точки зрения явлений художественной *прозы* — романа, рассказа, очерка и т. п.) теоретическая поэтика отходит на задний план науки о литературе, переживает период очевидного упадка. Исключение составляет, пожалуй, лишь поэтика устного народного творчества и связанных с ним ранних стадий развития литературы (например, работы сравнительно-исторической школы).

В XX в. интерес к теоретической поэтике снова резко возрастает. И на Западе, и в России возникает ряд литературоведческих школ, всецело посвятивших себя изучению формальных проблем. Однако это возрождение поэтики протекает в очень противоречивых и даже подчас болезненных условиях. С одной стороны, в нем выразилась реакция против чисто психологического или «документалистского» истолкований искусства слова, характерных для теорий, связанных с литературными течениями второй половины XIX в. (символизмом, натурализмом, импрессионизмом). Но в то же время новые школы, поставившие своей задачей создание точной науки о литературе, нередко, в свою очередь, опирались на формалистические течения, возникшие в XX в., — футуризм, «орнаментальную прозу», дадаизм, имажинизм, конструктивизм, а отчасти и школу потока сознания, унаимизм и т. п. В силу этого вместо научной *теории формы* сплошь и рядом получалась *антинаучная формалистическая теория*, призванная скорее объяснить и оправдать практику формалистических школ, чем действительно исследовать природу художественной формы.

Любая художественная форма есть, с нашей точки зрения, не что иное, как отвердевшее, опредметившееся художественное содержание. Любое свойство, любой элемент литературного произведения, который мы воспринимает теперь как «чисто формальный», был когда-то *непосредственно* содержательным. Более того, при своем рождении любой такой элемент выступал всегда как живое истечение какой-либо единичной, неповторимой частицы содержания.

Это утверждение имеет, конечно, очень сложный и многогранный смысл и нуждается в весьма развернутом обосновании и разъяснении.

Высказывая его здесь, мы лишь предвараем последующий анализ. Исследованию проблемы содержательности формы в значительной мере посвящен целый ряд самостоятельных разделов этого, а отчасти и следующего тома — в особенности разделы о различных литературных жанрах. Это не случайно: в жанре наиболее полно и наглядно проявляется содержательность формы, так как именно жанр есть целостная организация формальных свойств и признаков. Это и показывается в соответствующих разделах. Наша же задача состоит лишь в том, чтобы ввести читателя в конкретное исследование проблемы формы.

Впрочем, уже здесь может возникнуть один немаловажный вопрос. Мы говорим, что форма — и в том числе жанровая форма — есть *отвердвшее* содержание. Почему же тогда можно и нужно говорить о содержательности формы? Ведь то, что было прежде содержанием, стало теперь формой, воспринимается нами как форма. Так не будет ли правильнее игнорировать тот факт, что мы имеем дело с «бывшим» содержанием? Не вернее ли брать форму как таковую, не докапываясь до ее происхождения?

Вопрос этот можно снять тем соображением, что задача науки во многом как раз и состоит в исследовании корней и генезиса явлений. Однако дело не только в этом. Дело и в том, что даже «самые формальные» элементы произведения все же никогда не теряют своей содержательности. И, обращаясь к произведению, мы так или иначе впитываем в себя их содержательность. Это можно подтвердить простым примером.

Предположим, мы только лишь взяли в руки три книги, содержащие литературные произведения. Раскрыв их, мы увидим, что одно из произведений целиком представляет собой прозаическую речь какого-то лица с вкрапленными в нее репликами других лиц; другое — совокупность коротких реплик ряда лиц; третье — небольшие отрезки стихотворной речи. Этого достаточно, чтобы мы поняли: перед нами роман, драма и сборник лирических стихотворений. А из этого осознания естественно вытекает целый комплекс весьма существенных представлений. Мы как бы незаметно для себя уже знаем некое — пусть очень общее — *содержание* лежащих перед нами произведений. Мы можем выбрать из трех совершенно поверхностно просмотренных книг ту, которая наиболее соответствует в данный момент нашим эстетическим потребностям. Словом, даже в самых внешних свойствах формы нам уже раскрылась известная содержательность.

Мы имеем возможность пойти дальше по этому пути. Так, мы проникнем глубже в содержание лежащих перед нами книг, когда установим, например, много ли реплик персонажей в романе и насколько они длинные (если их много и они кратки — значит, роман обещает быть драматичным, напряженным); немало скажут и размеры глав, абзацев и самый объем произведения; точно так же мы узнаем нечто важное о содержании сборника стихотворений по среднему количеству строк в каждом из них и т. п. Еще больше даст нам ознакомление с тем, какова внешняя ритмическая природа этих стихотворений — например, есть ли в них рифмы или это белые или свободные стихи и т. д.

Не приходится уже говорить о той сложной и богатой содержательности, которая раскроется перед нами, когда мы прочтем несколько фраз, восприняв, таким образом, общий характер художественной речи автора, принцип его метафор, интонации, ритма, инструментовки и т. п. Тем самым мы схватим уже вполне определенные черты художественного содержания, поймем, что может нам дать еще не прочитанное произведение.

Конечно, нам откроется при этом глубоко специфическая содержательность — именно содержательность *формы*. Но, так или иначе, дело идет именно о содержательности, об определенном *смысле*, а вовсе не о бессмысленной, ничего не значащей предметности формы. Самые поверхностные свойства формы оказываются не чем иным, как особым рода содер-

жанием, превратившимся в форму и внятным подчас даже при простом разглядывании текста, при внешнем учете его пространственных и количественных определений.

Своеобразие этой содержательности формы заключается в том, что она представляет собой очень общую, абстрактную содержательность, — между тем как целостный смысл произведения неповторим и конкретен. Но без постижения этой общей содержательности формы (например, *содержания* «лирики вообще»; лирического стихотворения определенной эпохи — а лирика каждой эпохи имеет свою формальную определенность — вообще; лирики данной группы поэтов вообще; наконец, данного поэта вообще) мы не сможем схватить и конкретное содержание данного, неповторимого произведения.

И с известной точки зрения, эта общая содержательность формы порою не менее значительна, весома, существенна, чем конкретный смысл произведения. Так, например, для человека, *впервые* воспринимающего красоту и гармонию лирического стихотворения, едва ли не большее значение будет иметь красота и гармония «лирики вообще», чем те совершенно индивидуальные красота и гармония, которые свойственны данному стихотворению. Это можно доказать на материале многочисленных рассказов о первом приобщении к искусству слова. Такого начинающего читателя поражает именно чудо искусства *вообще*, и лишь позднее он обретает способность сравнивать, увидеть и оценить неповторимость каждого нового чуда. В этом отношении очень показательны широко известные признания Горького о том, как он в свои ранние годы приобщался к литературе (особенно в статье «О том, как я учился писать»).

Однако и для вполне зрелого читателя восприятие произведения начинается, по сути дела, с его самой общей содержательности. Он прежде всего усваивает, какой тип произведения перед ним, к какому роду, жанру, стилю, размеру оно принадлежит, лишь затем открывается путь к постижению конкретного, неповторимого лица произведения. Это особенно очевидно и важно при восприятии произведения незнакомого читателю жанра или стиля. Внешняя содержательность формы, таким образом, есть первое «что» произведения. Это верхний слой, через который только и можно проникнуть в следующие, более глубокие слои содержания. (В этом, впрочем, нет ничего необычного — именно так совершается процесс восприятия любого предмета вообще: сначала мы с необходимостью должны понять, какого *рода* явление перед нами — например, одушевленное или неодушевленное, твердое или жидкое и т. п.)

Именно в силу громадной значительности содержательности формы мы можем, например, по нескольким или даже по одному произведению судить о богато развитом жанре или литературном стиле — как это часто и приходится делать в отношении древних литератур, от которых уцелело немного.

* * *

Мы пока лишь только затронули проблему содержательности формы. При углублении в нее открывается поистине необозримое поле исследования. Возьмем, например, тот же вопрос о жанрах. После тысячелетий развития литературы сложилось целое царство, целая иерархия жанров — от всеобъемлющих форм эпоса, лирики, драмы до сравнительно узких и конкретных явлений — новеллы, басни, сонета, эпиграммы и т. п.

Формальный подход к жанру видит свою основную задачу во внешнем описании и классификации жанровых явлений. С этой точки зрения понять жанр — значит подвести его под какую-либо более общую, родовую категорию, а затем охарактеризовать его отличительные свойства, его видовую специфику.

Конечно, такая классификация жанров важна и необходима. Но нельзя забывать, что это только приступ к делу, введение в науку о жанрах. Когда теоретик *ограничивается* этим, он неизбежно впадает в схоластику, начинает заниматься простой перетасовкой литературоведческих терминов.

Жанры, рассматриваемые в качестве бессодержательных конструкций, отдаются такой перетасовке без всякого сопротивления, разрешают себя вертеть и комбинировать как угодно, ибо этот внешний подход и не затрагивает их подлинную природу.

Единственно верный путь к пониманию жанра лежит через обнаружение его собственной содержательности. Жанр, как и всякая художественная форма, есть отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию содержания. Как уже говорилось, даже размер, объем произведения имеет свой определенный смысл. Лирическое стихотворение или песня не могут быть пространными; напротив, эпопея не может быть краткой. И когда-то, в момент рождения жанров, *сами по себе* краткость, лаконичность (или, напротив, широта, длительность) были непосредственными содержательными качествами.

Ведь еще не существовало, например, никакого канона той же лирической формы, не существовало самого этого лаконичного жанра. Поэтому его краткость была еще чисто содержательным свойством. Лишь потом она превратилась в признак формальный, в свойство жанровой формы.

Это относится ко всем свойствам и элементам жанра — а не только к такому наиболее внешнему и элементарному свойству, как объем (который мы и берем для начала именно в силу его простоты). В жанровых конструкциях, как в неких аккумуляторах, таится огромная и многообразная содержательная энергия, которая накапливается в течение веков и тысячелетий развития жанра.

Как же проникнуть в содержательную сущность каждой из таких структур? Ведь они теперь предстают перед нами как освященная историей данность, как уже завершенные формы. И новые эпохи и художники склонны видеть в доставшейся им жанровой предметности лишь некий стропильный материал для воплощения своего нового содержания.

Однако едва это новое начинает оформляться, как якобы мертвые формы вдруг оживают и наваливаются всей своей накопленной мощью на новое содержание, так что оно, чтобы не захлебнуться под потоком этой «мертвой воды»², должно напрячь всю свою силу, которая лишь теперь впервые и выявляется для обеих сторон («содержания» и «формы»). В этом единоборстве и сотворяется, в конечном счете, нечто новое, не предполагавшееся ни новым содержанием, ни старыми формами. В нем торжествуют обе стороны. Новое, конечно, так или иначе изменяет старую форму. Но и сама эта традиционная форма незаметно для нового обволакивает его своей содержательной силой, так что в процессе творчества не только создается новое, но оживает и все тысячелетнее содержание.

Мы начали говорить о ситуации первого рождения, возникновения данной формы — и тут же незаметно для себя перешли к разговору о новых рождениях, о «переселениях души» данной структуры. Но в том-то и дело, что всеобщего для человечества первого рождения искомой формы найти не удастся (как не удастся решить вопрос о том, что раньше: курица или яйцо): каждое наше погружение в прошлое повлечет за собой погружение еще глубже, и так до бесконечности. Зато каждый акт *возрождения, нового рождения* всегда есть, по сути дела, уже доступное нашему зрению перворождение, ибо каждое произведение создается как уникальный и неповторимый организм, а его «форма» — лишь для него и один лишь раз формируется, ибо она, эта «форма», — не одежда на другое тело,

² Недаром в сказках мертвая вода необходима для того, чтобы, опрыскав ею, собрать в единое тело разъятые члены погибшего героя.

а единое тело, опредмеченное, объективированное содержание. С другой стороны, и вся содержательная суть данной структуры здесь, в этом превращении, обнаруживает и свою старую, «неизменную» жизнь — можно и так сказать. Но это и значит, что здесь собственная сущность этой структуры как бы впервые и возникает.

Следовательно, там лишь, где мы видим совершенно живое, уникальное творчество, создание одного, неповторимого литературного предмета, только там и можно подстеречь и выявить всеобщую, «повторимую» сущность его структуры, которая переливает в жизнь данного художественного предмета («Войны и мира», например) суть и жизнь всех эпопей древности и нового времени от «Илиады» до «Мертвых душ». Это единичное творение уникально, неповторимо и в то же время всеобщее. Таков секрет всех живых художественных организмов.

Как же тогда, при такой внутренней спаянности, взаимопроникновении, выделить из произведения и охарактеризовать живущую в нем всеобщую структуру? В том-то и дело, что для решения загадки содержательности формы эту структуру как раз и не нужно выделять. Нужно рассмотреть данное литературное тело как целостность: от выявления той специфической жизненной ситуации, в которой только и именно оно должно было возникнуть, — через лишь рождающееся в сознании художника еще смутное художественное содержание — до кристаллизации его в предметность. Тогда мы и поймем форму не как одежду, а как отвердевшее содержание. И когда потом эта форма будет стоять как забронированная и непроницаемая предметность, — мы уже будем знать, какое содержательное море когда-то заключалось в ней и оживет при каждом новом творческом акте.

И мы уже будем знать тогда — пусть не все таящееся в форме содержание, но во всяком случае — всеобщий принцип его выявления.

Итак, наша задача все более конкретизируется. Мы должны выяснить, какое содержание несут в себе литературно-художественные формы и структуры. Мы можем это сделать, если поместим наш исследовательский объектив у корня художественных форм — там, где они прорастают из почвы жизни. Пока мы не делаем этого, мы имеем лишь их названия: эпос, лирика, драма, ода, роман и т. д. Следующий шаг такого формального познания — складывание общего представления об эпосе или о лирике, драме, оде, романе и т. д. (Так, для формирования представления о романе ищут общее между «Эфиопиками», «Романом Розы», «Дон Кихотом», «Братьями Карамазовыми», растаплавая все сущностные различия между ними.)

Подлинно научное понятие об эпосе, лирике, драме и т. д. можно получить, начиная не с «крыши» — т. е. со сведений многих явлений к одному под шапкой определенного термина, но с «фундамента»: с выявления тех жизненных и художественных потребностей, в ответ на которые и родились жанровые структуры, называемые эпосом, лирикой, драмой, романом и т. д. В этом случае мы будем выяснять не историю терминов (названий), а именно процесс отвердевания живого художественного содержания в предметную целостность, закрепляемую названием: эпос, ода и т. д. Так мы и выявим то конкретное содержание, которое несет в себе каждая устойчивая литературная структура и которое (в непрерывно трансформирующемся виде, конечно) она потом отдает каждой новой эпохе и каждому писателю. И нас не должен смущать тот факт, что писатели обращаются к той или иной жанровой форме, часто не представляя себе, с каким сгустком художественной энергии они имеют дело.

На ранних ступенях развития мировой литературы содержательность формы была гораздо более ощутимой и непосредственной. Очень поучительно рассмотреть с этой точки зрения, например, «Поэтику» Аристотеля. В этом знаменитом трактате чаще всего ищут ту проблематику, которая

так или иначе родственна современному литературоведению. Можно было бы собрать весьма устойчивый свод постоянно цитируемых высказываний Аристотеля. Однако эти высказывания отразят в своей совокупности только одну сторону дела.

Сам Аристотель в первой же фразе так определил круг своих проблем: «Мы будем говорить как о поэтическом искусстве вообще, так и об отдельных его видах, о том, какое приблизительно значение имеет каждый из них, и как должна слагаться фабула, чтобы произведение было хорошим; кроме того, о том, из скольких и каких частей оно состоит...»³.

Из трактата обычно выбираются теперь те положения, которые говорят о поэзии «вообще», об основных ее видах и их значении. Но этим вопросам посвящена сравнительно небольшая часть поэтики. Аристотель подробнейшим образом останавливается как раз на вопросе о том, «как должна слагаться фабула», из каких «частей» состоит произведение и т. п. Этот философ с непривычной для нас тщательностью и детализацией разбирает тончайшие особенности развития сюжета, типы образов и ритма и даже фонические средства. Он очень мало говорит собственно о «содержании» трагедии и эпоса — об идеях, характерах, коллизиях и т. п. Между тем на проблемы, которые теперь нередко называют «техническими», обращено огромное внимание. Большая часть «Поэтики» посвящена, в сущности, описанию «приемов» создания «хорошей» трагедии, правилам ее «выделки».

Так, одно из центральных мест в «Поэтике» занимает анализ перипетий и узнаваний — «частей» элементов фабулы, которые делают последнюю сплетенной (стр. 71—100). «...Состав лучшей трагедии, — утверждает Аристотель, — должен быть не простым, а сплетенным... Лучшая, согласно законам искусства, трагедия есть трагедия такого именно состава» (стр. 78—80). В «сплетенном действии» перемена судьбы «происходит с узнаванием или с перипетией или с тем и другим вместе» (стр. 71).

Аристотель подробно рассматривает свойства и виды перипетии (т. е. «перемены событий к противоположному») и узнавания (т. е. «перехода от незнания к знанию») и определяет конструкцию «лучшего» узнавания и «лучшей» перипетии; так, он указывает, например, что «лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в «Эдипе»» (стр. 74). Целая глава (16-я) посвящена классификации видов узнавания. Аристотель словно ощупывает суставы и сочленения структуры трагедии, стремясь точно описать все приемы создания совершенного в своем роде произведения.

Но можно ли усмотреть в этом «нормативность» в дурном смысле слова, понять эти рассуждения Аристотеля как навязывание системы формальных правил творчества? Ни в коем случае — ибо для Аристотеля все «технические» детали и сама конструкция трагедии еще обладают непосредственной, очевидной содержательностью.

Так, например, узнавание — это, с внешней точки зрения, не что иное, как определенная конструкция, отвлеченный способ сложения, организации сюжета; это «переход от незнания к знанию» вообще (т. е. в отвлечении от конкретного его смысла в какой-либо отдельной трагедии). Но в глазах Аристотеля сама по себе типическая конструкция узнавания предстает как еще не вполне затвердевшее содержание.

Лучшее узнавание, пишет он, «когда его сопровождают перипетии...». Почему же? А вот почему: «...подобное узнавание и перипетия произведет или сострадание или страх, а таким именно действиям и подражает трагедия» (стр. 74). Аристотель говорит далее, что подлинно тра-

³ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, стр. 39 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

гический герой — это, в частности, герой, который «впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии, каковы, например, Эдип, Фивест и выдающиеся лица из подобных родов» (стр. 79).

Таким образом, сама конструкция узнавания не отделима от эстетического смысла трагедии: «Лучше же — в неведении совершить, а совершив — узнать... Вот почему... трагедии возвращаются в круг немногих родов. Именно, не путем искусства, но случайно поэты открыли такой способ обработки своих фавул; поэтому они поневоле наталкиваются на все подобные семьи, с которыми случились такого рода несчастия» (стр. 85—86).

Последняя фраза замечательна: Аристотель совершенно ясно показывает, как содержание превращается в форму, *становится* формой. Он говорит, что определенная конструкция, определенный «способ обработки фавул» создан «не путем искусства», но взят прямо *из жизни* (точнее, из преданий о прежней жизни), из трагичных судеб ряда семей. Лишь потом — и, в частности, в теоретическом осознании Аристотеля — это жизненное и, далее, художественное содержание становится «способом обработки фавул», конструкцией, художественной формой.

Аристотель глубоко понимает эту содержательность конструкции трагедии, и именно поэтому он так тщательно изучает самую конструкцию. «Правила» построения «лучшей» трагедии — это вовсе не какие-то формальные нормативы. Соблюдение этих «правил», опредметивших в себе сложный и богатый смысл, как бы гарантирует художественное освоение подлинно трагических проявлений самой человеческой *жизни*. Конструкция трагедии — это и инструмент для открытия трагического содержания жизни, и, более того, само это содержание, ставшее формой. Узнавание, сопровождаемое перипетией (подобное, например, узнаванию в «Эдипе»), *само по себе* производит трагическое действие, справедливо утверждает Аристотель. И можно без преувеличения сказать, что осознание законов построения трагедии выступает у Аристотеля *одновременно* и как осознание закономерностей трагического самой жизни.

Разумеется, эта содержательность формы всецело сохраняется и теперь — во времена Аристотеля она просто выступала нагляднее, обнаженней, ибо грани между жизнью и искусством были еще гораздо более зыбкими. Жизнь и искусство легко переливались друг в друга. Это видно из того, например, что Аристотель, исследуя способы создания таких художественных конструкций, как узнавание и перипетия, свободно привлекает материал жизненных, бытовых ситуаций.

В наше время склонны как раз отделять художественные структуры от аналогичных жизненных явлений. Так, например, достаточно четко разделяются термины «драма», «роман», «идиллия» и т. п., означающие известные жанровые конструкции, и родственные бытовые словечки («драма в семье», «о, это целый роман!», «какая идиллия!» и т. д.), чаще всего окрашенные иронией или хотя бы оттенком фамильярности. Но в то же время нельзя не видеть изначальной связи этих конструкций и этих жизненных явлений.

Впрочем, это четкое разграничение искусства и жизни вполне закономерно. Ведь в той же конструкции трагедии первоначальная содержательность действительно стала *формой*, которая существует как некая специфическая реальность.

Но все определения и свойства этой формы — ее относительный размер, диалогичность, характерные особенности образности и речи, сюжетная организация и т. п. — всецело содержательны. И эта передаваемая из века в век, развиваемая, преобразуемая и все-таки поразительно устойчивая конструкция выступает как аккумулятор художественной стихии трагического, аккумулятор, непрерывно вбирающий новую энергию и отдающий уже накопленную.

Конечно, каждый большой художник изменяет, обновляет эту конструкцию трагедии — не говоря уже о том, что он воплощает в своем единичном произведении неповторимую конкретность давшего, своего содержания. И все-таки до него и для него уже существует веками и тысячелетиями выработанная содержательная форма, в которой закреплены результаты всего предшествующего развития.

И художник, поскольку он решил создать трагедию (а также и произведение любого иного жанра) или просто обнаружил, что его художественный замысел сам органически выливается в форму этого жанра, — сразу же подключается к традиции, к ее формирующей и в то же время полной смысла воле.

Форма трагедии может быть определена (по своей содержательности) как отвердевшая проблема: так в самой той *конструкции*, которую анализирует Аристотель, опредмечена проблема «трагической вины» (например, человек совершает по незнанию и в то же время по своей собственной воле нечто ведущее к тяжким последствиям, к крушению жизни его самого и других людей). Это именно проблема; ответ на нее — скажем, ответ на вопрос, кто виноват — Эдип или судьба? — это уже «второй этаж» содержания, конкретное содержание трагедии. Но и «первый этаж», сама постановка трагической проблемы имеет, понятно, громадное значение. И эта постановка проблемы уже заключена в общем виде в самой конструкции трагедии. Без ее наличия отдельный писатель и не мог бы поставить художественную проблему — точно так же, как отдельный человек не мог бы мыслить без созданных тысячелетиями форм мышления, закрепленных в структуре языка⁴. Конструкция трагедии — это и есть трагическая художественная проблема в ее предметном существовании, необходимом в искусстве.

И каждый художник, обращающийся к жанру трагедии, присваивает себе содержание, выработанное многими поколениями. В то же время он — если он подлинный художник — вносит в жанровую содержательность нечто новое, свое, обогащает ее неизвестным до тех пор оттенком, поворотом. Поэтому и сама проблематика, заключенная в формах трагедий Эсхила, Шекспира, Корнелия, Шиллера, Пушкина, Ибсена, Брехта, существенно отличается. Но это не нарушает определенного единства жанра, его целостности.

Жанр — это, пользуясь определением М. М. Бахтина, *память искусства*⁵. Конкретное содержание отдельных произведений может быть неистощимо разнообразным. Но в самой конструкции хранится опыт всего предшествующего творчества. Без этого невозможно было бы развитие и даже само бытие искусства. И, не раскрыв этой грандиозной содержательности формы, мы не поймем существеннейшей стороны художественной деятельности.

* * *

Форма — это освоение бытия и человека: одев человека в мундир, армия говорит: он военный. Только через форму кусок бытия и любой рождающийся на свет человек, о котором можно лишь сказать, что он есть, — становится *чем-то*, т. е. определенным содержанием. При чем это содержание большей частью нами не осознается как содержание, ибо оно закладывается в нас с самого детства, входит в нас еще до того, как мы начинаем задавать вопрос: а это что? а почему? — т. е. открывать для себя сферу *осознаваемых* содержаний. То же самое и в художественном творчестве: воздействие содержательности форм протекает и залегает

⁴ Мы берем наиболее очевидную аналогию, но легко привести и целый ряд других: отдельный человек не мог бы трудиться вне сложившихся форм производства, участвовать в политической деятельности вне форм государства и партий и т. п.

⁵ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 142.

на больших глубинах — часто ниже той сферы, с которой и писатель, и читатель или зритель начинают отдавать себе ясный отчет в существе дела.

Но в то же время содержательная сила формы лежит совершенно *на поверхности*, и ее освоение осуществляется в первых — и оттого часто опять-таки кажущихся нам еще поверхностными, пустыми, малосодержательными, слишком «легкими» — актах познания. И нередко получается так, что исследователь видит весь свой интерес, свой предмет где-то значительно глубже этой сферы — и торопится скорее проскользнуть через нее.

Между тем для того, чтобы освоить литературу в ее цельном и специфическом существе, необходимо и задуматься над этим первичным, «поверхностным» слоем, который так часто быстро проскакивают, не подозревая в нем чего-либо существенного, видя в нем лишь безразличную одежду, оболочку, под каковой только и прячется суть дела.

Ибо, что ни говори, первое зрительное представление, которое у нас совершенно автоматически возникает при слове «форма», — это образ внешней оболочки, легко отделяемого покрова, не сращенного с сердцевиной. Для преодоления этого механистического представления целесообразно пристальней вглядываться в произведения, которые знаменовали зарождение того или иного жанра, произведения, — где структура жанра еще складывается.

Обратимся в этой связи к очень интересному литературному произведению, которое уже давно истолковано как явление, переходное от эпоса и лирики к драме. Это дифирамб Вакхилида «Тесей». Читая его, поражаешься, если можно так выразиться, словесной «нерентабельности»: одно и то же событие (возвращение Тесея в Афины после совершения им подвигов) излагается дважды: сначала в форме вопросов хора к Эгею, затем в форме ответов Эгея.

Рассмотрим последовательно текст дифирамба.

Строфа I

О царь священных Афин
И мягких душой коийцев владыка!

Все это обращение и славословие — в порядке вещей для дифирамба: этот жанр и возник как гимн Дионису и призван славить, восхвалять, утверждать. Но вот со следующего стиха все утверждения неожиданно перевертываются, и за ними встают знаки вопроса. Есть, очевидно, какой-то особый смысл и интерес в том, чтобы подать событие не в форме повествования, а в том, чтобы вообще исчезло утверждающее сообщение извне, а его место заняло бы предположение:

Наверно, какой-нибудь враг оцепляет дружиной
Нашей земли пределы?
Или, может быть, воры — на выдумку злые —
Отбив от пасущих,
Овечьи насильем стада угоняют?
Или что, наконец,
Тебе ужалило сердце? Поведай! ⁶

Всего этого ведь нет (ни враг, ни вор в Афины не являются) — значит, речь идет о «нулевом существовании», разговор буквально беспредметен, у него нет объективно данной субстанции, реальности. Но, очевидно, дело здесь в том, что люди наслаждаются своей способностью предусмотреть

⁶ Греческая литература в избранных переводах. Сост. В. О. Нилендер. М., 1939, стр. 126 и далее.

все, что может быть в бытии. Всю действительность, которой даже еще и нет, они могут предположить как возможность — по логике вероятности и необходимости. Сознание людей развилось до такой степени, что оно чувствует себя владеющим законом вещей: во всяком случае, чувствует свою способность и возможность знать все.

Эгей далее рассказывает о том, что было, есть в действительности, но все же его рассказ вызван к жизни именно вопросами, порожден предположениями:

Строфа 2

Сейчас, весь путь перебрал
Ногами, из дальнего Исфма явился
Гонец и дела несказанные мужа
Поведал могучего. Синий убит им,
Надменный и силою высший из смертных, рождение
Бога долин Литейских,
Кронида, земли колебателя, чадо.
В ущелье заросшем
Мужей убивавшего венря сразил он...
И Скирон убит
Злодей, в борьбе и Керкион осилен.
И молот отцовский отбросил тяжелый
В досаде Прокопта,
Сиднейшего мужа позававши неожиданно...
Мне страшно, увы! Какой же все это приемлет конец?

Речь Эгея — это сообщение. Поток рефлексии прекратился. Перед нами как будто бы возвращение к эпосу, который расцветал в IX—VIII вв. до н. э. (а трагедия отчасти и есть возвращение от лирики к эпосу). Но посмотрите, как скуп рассказ. Да его, собственно, и нет — есть лишь перечисление подвигов, анкета о «местах службы» героя, и нет никакого рассказа о том, как все это происходило. Представим, как со вкусом описывал бы рапсод все подвиги героя: его снаряжение в путь, сам процесс боя, вид героя и обстановку, и впечатление окружающих и т. д. Здесь же ничего этого нет. Произошло словно стяжение развернутого эпического повествования: оно свернулось, и вместо него — сухой перечень, конспект, тезисы. Вместо протяженной линии эпического повествования — пунктир, ряд точек.

Значит, эстетическое наслаждение здесь уже переключено; его надо ожидать и получать не от самого повествования, а от чего-то иного.

С другой стороны, здесь исчезло и выражение чувств (во всей строфе Эгея лишь половину последнего стиха — «Мне страшно, увы!» — можно бы отнести к сфере лирики). Зато снова рождается вопрос, который тут же подхватывается хором:

Строфа 3

А что же посол говорит?
Откуда и кто он, безвестный? Какую
Одежду он носит? В оружии ль бранном
И много ли войска ведет он с собою?
Иль видел гонец одного и без всяких доспехов?
Может быть, путь совершает,
Как торговец бродячий, тот муж неизвестный,
Когда на чужбину
И бодр, и крепок, и полон отвагой
Идет он, кушам
Гордась присущею силой?..

Строфа 4

Э г е й

Всего два мужа при нем, —
Коль верить гонцу: и за мощные плечи
Он меч перекнул...
В руках же два дротика держит блестящих
И голову сверх волотистых волос прикрывает
Шлемом чеканки лаконской...
Грудь пурпурный хитон окружил ему плотно,
И сверху хламида
Из шерсти овец фессалийских. И пламя
Гефеста в очах
Сверкает гроано. Почти еще мальчик,
Подросток, но, чары Арея вкусив,
Уж бредит войною,
Весь полон он бравным бряцанием меди
И жаждет узреть он славою любимые стены Афин.

Вот и все. Суть дела излагают, собственно, лишь 2-я и 4-я строфы — и, кажется, можно без ущерба вдвое сократить дифирамб. Особенно в 3-й и 4-й строфах наблюдается уж совершенная попарность: спрашивают про одежду — и отвечают про хитон. Спрашивают про оружие — и отвечают про меч, два дротика и шлем. Спрашивают про количество войска при нем — и отвечают про «двух мужей при нем» — и т. д. Почему не дать содержание в чистом виде, без этих «излишеств» формы?

Однако раз это все-таки было создано именно так, а не иначе, и ценилось и сохранилось человечеством — значит, это почему-либо нужно и важно.

Допустим, мы оставим лишь «содержание» — 2-ю и 4-ю строфы, т. е. само сообщение. И что же? Оно вдруг предстает как совершенно бессмысленное и ненужное: это не столько повествование, сколько перечень; лирического содержания здесь также почти нет. Что же это — отчет, доклад, репортаж, хроника?..

Но нельзя забывать о содержательности самой конструкции, структуры. В этом переходном, находящемся у истоков драмы произведении она имеет особенно существенное значение и смысл. Благодаря ей и конкретное содержание обретает совершенно иной характер.

Впрочем, вся структура здесь — чередование вопросов и ответов. Что же через них выражается? Какое прибавление к своему содержанию получает сообщение, если оно предварено и опосредовано вопросами? Что изменилось от того, что одно и то же событие — возвращение Тесея — предстало не как сообщение, а расщепленным на вопросы — ответы?

А прежде всего то, что оно перестало быть событием (в эпическом духе), которое живет само по себе и является людям *извне* их, как данность, которую им надо лишь узнать и принять (и на этом их активность бы ограничивалась). Событие словно разрублено цепью вопросов на ряд действий — и вот оно уже как бы оказывается вторичным, является как следствие активности людского коллектива, человека.

Значит, существует активная мысль, сознание людей, которые способны *предположить* все, что может быть, и объяснить причины и мотивы, почему то или иное произошло так, а не иначе. Вопрос есть требовательное отношение к бытию. Люди уже не приемлют доверчиво сообщения *извне*, откровения.

Сообщение выступает теперь уже не как мертвая, без человека существующая данность, но как нечто уже предполагавшееся в сознании людей. Материальному осуществлению события предпослана челове-

ская мысль о нем, а после осуществления следует человеческое чувство. Таким образом, однозначное материальное событие, присущее эпосу, уже включено в систему многозначных координат, *многих возможностей*. Свершилось одно (возвращается Тесей), но могло бы свершиться многое и разное (мог бы приближаться враг, могли бы напасть воры, или другая какая причина могла бы привести Эгея в печаль).

И это *одно* приобретает теперь новый интерес и остроту, когда оно не монополюсно. Ведь одно *среди многого* совсем иное значит, чем одно само по себе. После идеального представления многообразия жизни и массы ее возможностей — тот факт, что все-таки свершилось одно и именно это, возбуждает интерес причинности: а почему именно это одно свершилось из многих возможностей?

И вот рождающаяся трагедия есть как раз продвижение одной ситуации (судьбы) в системе многих «или». Это своего рода уравнивание со многими неизвестными — тем более ответственное, что решается не что иное, как жизнь и смерть человека. И форма трагедии возникла и создана была греческим обществом (и самостоятельно возникает в другие эпохи и в других обществах) — именно как художественная структура, которой надлежит иметь дело с «уравнениями» определенного рода, с определенной проблематикой.

Вопрос, требующий ответа, — это фундаментальное свойство структуры трагедии, которое с содержательной точки зрения раскрывается как художественное исследование *причин* вещей. В этом один из основных интересов трагедии. Между тем в эпосе эта сторона дела не выступает на первый план. Естественно, что и «вопрос» не играет решающей роли в структуре эпоса.

Это вовсе не означает, что в эпосе не могут раскрываться «причины вещей». Но отыскание этих причин и самый вопрос «почему» не встают в эпосе так прямо и остро уже хотя бы в силу того, что эпос в гораздо большей степени, чем трагедия, вбирает в себя многообразие, всесторонность мира и, следовательно, охватывает *множественность* причин. Если в трагедии все подчинено художественному выяснению того, «почему это совершилось?», то эпос скорее выявляет «что совершилось» — во всем богатстве фактов и закономерностей совершившегося. Постановка прямого вопроса характерна лишь для специфического драматизированного эпоса новейшего времени.

Трагедия же начинается с вопроса, который и определяет все ее движение. Так, например, история Эдипа могла бы предстать эпически. Тогда повествователь изображал бы во всей конкретности, что было. Между тем для трагедии на первом плане встает вопрос — почему было? И в силу этого действие предстает как *вторичное* развертывание уже пройденной Эдипом судьбы. Для трагедии нет интереса в том, кто кого ударил первым — Эдип или старец, как подошел Эдип к сфинксу и как протекал их разговор и т. п. Сцены идут не в непрерывности совершившегося, но, напротив, в прерывности отдельных уяснений причинности событий. Перед нами не отчет о жизни Эдипа, но прямой суд над ним, не его целостная «история», но его «судьба» в узком смысле слова. И это задано именно структурой вопроса. Все те вопрошения и предположения, которые мы отметили в дифирамбе «Тесей», — там отрывочные — здесь разрослись в громадный единый вопрос, на который отвечает трагедия в целом. В эпической форме дело обстоит бы принципиально по-иному.

* * *

Итак, в самой жанровой структуре таится громадное содержание. Но, конечно, дело не ограничивается жанровыми формами. Отвердевшим содержанием являются так или иначе любые формальные элементы и признаки литературы, вообще всякий художественный «прием».

В свое время ОПОЯЗ провозгласил известный лозунг «искусство как прием». Тем самым было обращено острое внимание на предметную форму. Однако подлинная задача науки о литературе заключается вовсе не в том, чтобы просто указать на те или иные приемы, но в раскрытии содержательного значения каждого «приема». А эту задачу формальная методология даже не ставила. Когда Б. М. Эйхенбаум в статье «Как сделана «Шинель»» показывал композиционное значение сказовости, «установки на устную речь», — он фиксировал только внешнее своеобразие «приема» Гоголя⁷.

В конце 1920-х годов, полемизируя с Эйхенбаумом, М. М. Бахтин раскрыл поверхность такого понимания сказа: ведь в сущности при этом лишь констатируется очевидный факт.

«...Сказ, — писал М. М. Бахтин, — вводится... ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и нужно автору), — и приносит с собою устную речь»⁸.

Через этот «прием», таким образом, литература стремится как бы снять свою официальную форму письменного слова и стать живым народным голосом. В этом проявляется сложная диалектика искусства. С одной стороны, литература — это как раз тщательно отработанная, поднятая до высочайшей ступени культуры речь. Но в то же время многообразные формы литературы начинают с того, что создают иллюзию живого, непринужденного, «безыскусного» рассказа, в котором преодолевается, становится незаметной письменная форма.

Письменность, собственно «литература», означает перенесение общественной и умственной жизни с площади — в помещение, где творчество уже идет своими профессиональными путями, сокрытыми от людских глаз. Благодаря этому, с одной стороны, только и могла развиваться необычайно сложная и богатая духовная культура человечества. Но, с другой стороны, каждый, даже самый прекрасный шаг на этом пути означал удаление от непосредственной жизни народа. Вот почему в художественной литературе всегда живет и мощная обратная тяга к устному слову, к общественной жизни на площади.

Недаром многие плодотворные преобразования в литературе связаны с ее выходом из камерной тиши на площадь: античная трагедия в демократических Афинах V в. до н. э., Ренессанс, искусство Октябрьской революции. В годы революции литература была перенесена из кабинета в клуб, на митинг, на диспут, в литературное кафе. Развилось искусство импровизации, ораторства, непринужденного устного слова, которое возникло моментально — и сразу, моментально же запечатлевалось в душах людей, не проходя предварительно тысячи опосредствующих ступеней. Этот устный период, хотя он сам по себе и не дал монументальных художественных созданий, сыграл огромную роль в становлении новаторской советской литературы. Одно из ярких выражений этого — раскованное, незаторможенное слово поэзии Маяковского.

Литература постоянно впитывает, вбирает в себя народную сторону жизни и мышления. И весь этот гигантский своеобразный пласт бытия и мирозерцания вводится, в конечном счете, этим маленьким «приемом» — установкой на устную речь.

Характерно в этом смысле отношение литературы к фольклору. Вообще это отношение, начиная с Гердера, установилось как доброжелательно-снихождительное — в отличие от предшествующих литературных эпох.

⁷ Б. М. Эйхенбаум. Литература. Л., 1926, стр. 156.

⁸ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 256—257.

когда литература, не чувствуя еще в себе самостоятельной силы, имела право бороться с фольклором за самоопределение и попирает его. Но даже у Буало, который боялся фольклора и запрещал его проникновение в литературу, — в самом этом запрете ощущалось большее уважение к нему как к грозному и еще живому противнику, чем у просветителей и романтиков, которые занимаются уже любовным воскрешением останков фольклора и рачительным пестованием их.

Фольклорное влияние мы видим в сюжетах, жанрах, лексике литературы и т. д. Но мы не всегда отдаем себе отчет в том, что народный тип бытия и мирозерцания неистребимо вгнездился в самое существо, в самую точку зрения литературы на мир, во все ее формы, жанры, структуры, направленные на жизнь, так что писатель не может и шагу ступить, и слова вымолвить, чтобы не включиться в сферу народного мирозерцания. Литература в архисерьезных своих творениях («Дон Кихот», «Фауст», «Мертвые души», романы Достоевского) как бы распахивает окно и вносит живой голос народа в жизнь и мышление.

Мы проделали первое общее различие: устное и письменное слово. Сам «прием» оказывается полным смысла. Но важно пойти дальше и исследовать самое слово, язык.

Гегель в первом разделе «Феноменологии духа» раскрывает «божественную природу языка», в силу которой язык не позволяет нам высказать того, что мы подразумеваем. Так, мы, указав на вещь и сказав о ней — «это», полагаем и надеемся, что выражаем единичность, неповторимость именно этой вещи. На самом же деле мы высказываем о ней то, что общо у нее со всем на свете: ибо все есть «это», обо всем можно сказать «это», т. е. стремясь высказать самое единичное, мы высказали самое всеобщее. Подобно этому, если мы хотим указать на особую точку, место в пространстве или момент во времени и обозначаем их как «здесь» или «теперь», — то мы опять-таки указываем не точные пункты, а лишь самые всеобщие и абстрактные идеи пространства и времени (ибо каждое место может быть «здесь», а каждый момент — «теперь»).

Однако взглядываясь в дело глубже, мы обнаружим, что язык — множествен, многолик. Он как Протей — и, скорее, уж именно в этом состоит его «божественная природа». Если вложить в него абстрактную философско-логическую «программу», он автоматически выдает нужные истины: что вложишь — то и получишь. Гегель выпрямил структуру языка до простейшего абстрактно-логического элемента: «это есть» — и, естественно, получил в ответ то, что ему и требовалось доказать.

Но язык выражает всегда неизмеримо больше того, что разумеет философ. Язык в каждом «разумеемом» (т. е. сознательно и целенаправленно высказываемом смысле) дает возможность выразиться и «подразумеваемому». Целое облако значений сопутствует всякому движению отвлеченно-однозначной мысли и обволакивает его. Пласт материально-телесной жизни народа — ее отношений, смыслов и миропонимания — через этот «подспуд» слов внедряется в самую казенную или рафинированно-духовную мысль. Если взглянуть широко и непредвзято, окажется, что и наивотвлеченнейшая мысль сплошь движется в стихии слов (скрытых в них представлений) телесно-динамических, выражающих народное, материальное мышление и естественно-природное мирозерцание. Так, даже здесь, в понятии «отвлеченная мысль», все равно сидит ситуация: влечь, волочить, увлекать и т. д. То же — и в его иностранном аналоге: абстрагировать — оттащить и т. д. И даже там, где дух, разум, кажется, совсем уже оторвались от материи, природы, тела и опираются лишь сами на себя, на свой закон, систему своих выкладок, — их можно лицом к лицу столкнуть с материально-природным созерцанием, которым они, не отдавая себе в этом отчета, пользуются: раздел, глава — все эти абстрактные расчленения дышат философией тела, которое, подобно тому как оно

(руки и ноги) есть наше первое орудие труда, есть и первая наша «система отсчета» для мышления о мире.

Самому отвлеченному, выпрямленному рассуждению, которое, кажется, властно держит и не выпускает нас из своей системы отношений, координат, структур, терминов, понятий, сопутствует поток чувственных представлений, соотносящих их с вещами, телами, движениями, действиями и всей сферой первичной материальной жизни. Отсюда незримо и исходит та живая кровь, которая питает мысль в самых ее, казалось бы, герметически замкнутых сферах.

* * *

Собственно говоря, во всем нашем рассуждении (оттолкнувшись от мысли Гегеля о «божественной» природе языка, которая якобы не дает выказаться «подразумеваемому») мы не открывали ничего нового. Так, например, идея о втором, переносном плане значений слов по-своему выступает уже в древнейших трактатах об искусстве слова — в суждениях Аристотеля о тропах, в учении индийских поэтов о «дхвани» и т. п. Все, что мы стремимся здесь сделать, — это вскрыть содержательное значение так называемых «приемов», показать, что сама языковая структура насквозь содержательна. Это должно, в частности, обнажить всю поверхность и бесплодность модных ныне устремлений структурализма в поэтике, ибо последний даже не ставит вопроса о том, что языковая форма всецело пропитана самой широкой, всеобщей значимостью.

В заключение обратимся к вопросу о специфической содержательности наиболее общей и обычно даже не замечаемой особенности строения поэтической формы — ее «закругленности». Можно представить себе общее строение научной мысли в виде однонаправленной прямой линии, исходящей из точки и уходящей в бесконечность, а художественную мысль, произведение — в виде круга, кольца — словом, как нечто единое, цельное, законченное. Как справедливо пишет исследователь:

«Проблема завершения — одна из существовавших проблем теории жанра. Достаточно сказать, что ни в одной области идеологического творчества, кроме искусства, нет завершения в собственном смысле слова. Всякое завершение, всякий конец здесь условен, поверхностен и чаще всего определяется внешними причинами, а не внутренней завершенностью и исчерпанностью самого объекта. Такой условный характер носит окончание научной работы. В сущности, научная работа никогда не кончается: где кончил один — продолжает другой... Наука не распадается на ряд завершенных и самодовлеющих произведений...

В литературе же именно в этом существенном, предметном, тематическом завершении все дело, а не в поверхностном речевом завершении высказывания. Композиционное завершение, придерживающееся словесной периферии, в литературе как раз может порою и отсутствовать. Возможен прием недосказанности. Но эта внешняя незаконченность еще сильнее оттеняет глубинную тематическую законченность. Завершение нельзя путать с окончанием. Окончание возможно только во временных искусствах.

У каждого искусства — в зависимости от материала и его конструктивных возможностей — свои способы и типы завершения...

Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое, притом, повторяем, существенно, тематически завершать, а не условно-композиционно кончать»⁹.

⁹ П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, стр. 175—176.

Тенденция к этой особой завершенности литературного произведения выражается, например, в том, что для финалов, концовок ряда эпических произведений характерен мотив возврата к истокам, к простым, но всегда ценным для человека вещам. Так, после необычайно сложного, высокого, как бы беспредельного взлета художественной мысли, который совершается в «Войне и мире», «Семье Тибо», «Тихом Доне», в конце возникает образ ребенка, в котором заключено и простейшее начало начал, и сродоточие надежд на будущее, живое и безусловное бессмертие каждого поколения. Не менее характерен мотив вечной живой земли, природы, которым заканчиваются, например, «Отцы и дети», «Жерминаль», «Жан Кристоф». Конечно, в каждом конкретном произведении эти мотивы имеют глубоко своеобразный смысл.

Произведение как бы «завершает» бытие, рассматривает его с точки зрения его начала и конца. И для этого как раз и необходима специфическая структура художественной мысли — она должна быть в себе завершена и «заземлена» — в отличие от мысли отвлеченно-понятийной.

В этом признаке завершенности, присущем любому художественному жанру, таится громадная содержательность. Она связана с тем, что люди всегда, в любой момент должны знать, чего ради приходится им вводить в дело всю полноту своих сил, своих сложных идей, учений и т. д. То есть они должны своей мыслью уметь завершать непрерывное движение своих сил и теорий, прерывать их тяготеющий к бесконечности ход и уметь посмотреть на них так: а «какая польза нам от них?»

Это звучит совершенно неожиданно, ибо во эстетической традиции как раз искусство выговаривает себе право быть свободным от непосредственной пользы, и идея красоты если и не враждебна, то связана с пользой не сразу, а тьмой опосредований. Сегодня же мы делаем искусство представителем точки зрения самой простой пользы. Но это действительно так: в этом заключена реальная диалектика вещей.

В XX в., перед лицом фантастического развития научной мысли и утраты отдельными учеными представления о связи ее исканий с простыми и реальными ценностями жизни, искусство зачастую присваивает себе точку зрения «трезвости», здравого смысла, становится на платформу утилитаризма. «Судьба человека» Шолохова — яркий тому пример. Перед лицом всех античеловеческих хитросплетений и усовершенствований, взятых на вооружение фашизмом (концлагери, изодренная система взаимной слежки, газовые печи), поистине прекрасен человек, который думает о первой и простейшей пользе: выживает сам, спасает ближних, кормит и растит бездомного ребенка. И неспроста многие художники XX в. столь универсальны, интересуются всем — всеми новейшими научными идеями, социальными системами и прочими «плодами просвещения». Тем мощнее и властнее должен художник рассмотреть эти идеи и системы под углом зрения их народно-человеческой ценности: а какова их польза для тела и души человека? Во всей мощи, сознательно стал так раскрывать бытие Лев Толстой. И его трактат «Что такое искусство?» есть первый и властный захват искусством платформы утилитаризма как самой что ни на есть эстетической для новейшего времени. Этот трактат и до сих пор не разгадан эстетикой. Ибо она здесь ясно чувствует абсолютно торжествующий дух искусства, но апологию, но выражающееся в методичном и последовательном разрушении антиутилитаристской эстетики.

Но — независимо от того, является ли такое понимание осознанной целью, — само обращение к структуре художественной мысли, к художественному жанру с его «завершающей» силой, включает мышление и все идеи в сеть такого миропонимания. Конечно, нельзя забывать, что мысль всегда включает точку зрения процесса, неудержимого, сметающего все

окаменелости развития, вечного становления. Но это такое становление, такой процесс, в котором требуется и ожидается плод: процесс, который глядится и через начало, и через результат. И чем более (по мере прогресса) далеким и высоким становится размах и взлет, — тем больше усилий требуется, чтобы все-таки согнуть прямую линию в траекторию и посмотреть на все с точки зрения плода и начала. Потому, если на первых порах человечества способностью так — процессно и в то же время завершено — мыслить о жизни обладали все люди, то теперь для этого требуется особый талант. Но такой целостный взгляд нужен и служит всем: он раскрывает тот «подспуд», который есть в каждом, и пробуждает в человеке доверие к себе и к своей простой точке зрения на мир и его ценности. Ибо и он, человек, есть и процесс, и завершение: становление, плод и источник. Потому и художническая точка зрения на мир, и каждое художественное произведение, которое единично, конечно, замкнуто и в то же время таит бесконечное содержание, процесс, становление, есть аналог бытию отдельного человеческого существа и в то же время совокупного человечества — в бесконечности его прошлых, настоящих и будущих судеб.

Итак, в какие бы далекие тональности ни совершала художественная мысль свои модуляции и отклонения, какие бы сложные формы и эпохи жизни она ни освещала, к каким бы интеллектуально-изопренным способам мышления она ни прибегала, — эта мысль все же возвращается к простым, как жизнь, ценностям и понятиям. Она всегда из дальних стран возвращается на родину. И в этом смысле «Доктор Фаустус» Томаса Манна есть такая же «закругленная» структура, как, например, любая пословица. Просто, чтобы осуществить притчеобразное мышление в XX в., — иным художникам нужно погрузиться в самую хитроумную сеть бытия и сознания (как это делают Бернард Шоу, Томас Манн, Бертольд Брехт).

В том, что величина произведения здесь ни при чем и что притча, пословица, крылатая фраза, т. е. художественное произведение в трех-четыре словах, однородны по типу организации с многокомным полотном и они прекрасно узнают друг друга, — убеждает нас хотя бы то, что последним очень часто предшествуют первые в качестве эпиграфа или даже просто названия (ср. «По ком звонит колокол», «Хождение по мукам» и др.).

Мало того, в XX в. едва ли не труднее сотворить одну организующую мир или нацию крылатую фразу, столь же емкую по смыслу и устойчивую, способную выдержать века, как выдерживает пословица, чем сотворить гигантское многокомное полотно. Такие крылатые фразы легче рождались в начальный период национальных литератур, поэтому половина стихов «Горе от ума» смогла, как предсказал еще Пушкин, войти в пословицу. Вообще это неотъемлемая привилегия первых произведений национальной словесности, и у каждого народа есть ряд своих, может быть, и не мирового ранга писателей, которые входят в плоть и кровь национального мышления. И в этом смысле даже Лев Толстой не может сравниться с Крыловым, как он ни мечтал через свои народные и детские рассказы войти в мышление и язык народа.

Таким образом, мы вновь вышли к проблеме художественной предметности, произведения как устойчивого материального тела, и это свойство, роднящее произведение искусства с самостоятельно существующим организмом, придает ему именно жанр.

Мирозерцание нового времени дает почву для идеи непрерывного изменения процесса. И невероятно трудно поставить точку, «закруглить», вырваться из суевы и калейдоскопического мельтешения идей, представлений, осколков зрительных форм, красок и т. д. В этом труднейшем деле для художника нового времени огромное значение имеет причаще-

ние к жанровой традиции: жанр служит той песчинкой, которая, будучи брошена в химический состав, производит вокруг себя бурную кристаллизацию и уплотнение.

Многогранной и динамичной художественной мысли Маяковского, например, позволяет организоваться в произведение то образ народного представления («Мистерия-Буфф»), то жанр воинственной песни («Левый марш»), то частушка. И «Василий Теркин» не сложился бы так твердо, не прильни он к народному жанру раешника, образу Ваньки-встаньки, Петрушки, Ивана-дурака и т. д.

Традиция жанра обладает громадной устойчивостью. Всмотреваясь, например, в «Левый марш» Маяковского, мы можем вдруг прозреть в нем очертания древнегреческого воинственного марша, спартанского эмбатерия, созданного Тиртеем. Здесь мощная и плодотворная жанровая традиция, и Маяковский предстает как законный наследник всей мировой поэзии. В самом деле, просто сопоставим:

Разворачивайтесь в марше!

и

Вперед, о сыны отцов, граждан...

После повелительного призыва, воззвания, клича идет гордый перечень оружия:

Щит левой рукой выставляйте,
Копьем потрясайте отважно.

Ср.:

Словесной не место кляузе.
Тихе, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.

Итак, происходит смена оружия. Затем идет воззвание к уязвленному чувству национальной и классовой гордости:

России не быть под Антантой.

Ср.:

Вперед, о сыны отцов, граждан
Мужами прославленной Спарты!

Все эти кличи — это перекатывающиеся из одного ряда в другой короткие мужские подбадривания (как в «Дубинушке»: «Эй, ухнем, еще разик, еще раз»). И своим заворачивающим ритмом они, как древние магические заговоры, захватывают душу и сердце, так что изгоняются все остатки сомнения, и человек всем сердцем и радостно отдает себя в распоряжение набатной воли целого.

Важно видеть в этом сопоставлении не собственно тематические или текстуальные совпадения, но родство структуры системы мотивов и интонаций, их характера и последовательности. С этой точки зрения можно просмотреть исторически любой жанр и обнаружить в нем неумирающую, несмолкающую жизнь традиции.

* * *

Итак, в самой художественной форме таится такое богатое и глубокое содержание, общественно-эстетическое значение которого трудно переоценить. Конечно, для того, чтобы заново воссоздать, возродить в индиви-

дуальном произведении любую из форм, любой из «приемов», необходим и подлинный художественный талант, и труднейшее дело творчества, и, наконец, поэтическая эпоха — состояние мира и человека, способное вызвать поэзию. Необходимо живое и новаторское художественное содержание, которое создает сам художник, осваивающий современную жизнь. Но, обращаясь к творчеству, художник подключается к многовековой литературной традиции, движется в ее русле, в ее проложенном целым рядом поколений «канале». Иначе он и не смог бы создать произведения — как устойчивой и определенной предметности, — и добытое им новое содержание расплылось бы и ушло в песок. Оно необходимо должно срастись с накопленной тысячелетиями содержательностью формы.

Раскрыть эту содержательность в ее реальной сложности и определенности можно лишь на пути анализа конкретных сторон и свойств художественной формы. Этому и посвящены последующие главы данного труда.

РОДЫ и ЖАНРЫ

В. В. Кожин

К проблеме литературных родов и жанров

В разделе о родах поэзии отдельно рассматриваются свойства эпоса, лирики и драмы. В целом этот раздел должен, разумеется, выяснить и соотношение этих родов поэзии. Однако трудно начать разговор сразу об одном из родов, не наметив — хотя бы очень сжато — проблематику, связанную с самим разделением поэзии на роды. Правда, вопрос будет именно только намечен, — без конкретного анализа всякое рассуждение о «роде вообще» неизбежно приведет к схоластическому схематизму.

Литература уже с самого своего рождения развивается в трех основных формах эпоса, лирики и драмы, ибо эти формы достаточно ясно выступают и в долитературном, фольклорном периоде существования искусства слова. Исключением является, пожалуй, только драма, ибо в своем определившемся виде она предстает лишь после формирования театра (в древнейших народных представлениях текст совершенно не отделен от зрелища, и поэтому едва ли можно на их материале говорить о поэтической драме как сложившемся явлении). Что же касается эпоса и лирики, то для устной народной поэзии характерна не только несомненная определенность этих родов, но и назревание их важнейших жанровых типов.

Родовые формы — необходимое условие существования и развития словесного искусства. Их можно сравнить, например, с тремя неотъемлемыми формами пространственного изобразительного искусства — живописью, орнаментом и графикой. В известном смысле эпос аналогичен живописи, лирика — орнаменту, драма, использующая только диалог, — одноцветной графике (к этому сопоставлению мы еще вернемся).

Естественно, что определения поэтических родов мы находим уже в древнейших памятниках теории литературы. Широко известно определение Аристотеля: «Подражать... можно, рассказывая о событиях, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»¹.

Это определение в своем буквальном смысле представляется устаревшим. Так, уже поэму Данте, где «подражающий остается сам собою», пришлось бы на основе этого определения понять как лирику (в то же время теряет под собой почву и определение эпоса как рассказа «о чем-то от-

¹ «Античные мыслители об искусстве». М., 1938, стр. 152.

дельном от себя»). Однако с замечательной точностью намечает Аристотель категории «события» и «действия», которые являются фундаментальными для эпоса и драмы, что впоследствии развернуто докажет Гегель.

Еще до Аристотеля было сформулировано другое определение родов, рассматривающее проблему в иной плоскости — в плоскости специфических форм выражения. Я имею в виду менее популярные суждения Платона из его диалогов «Государство». Он говорил, что поэты рассказывают тремя способами: «...либо простым рассказом, либо рассказом, развертывающимся при помощи подражания, либо смешанным способом...

Рассказ, построенный на подражании, всецело принадлежит...трагедии и комедии, другой рассказ — от лица самого поэта, — главным образом ты его найдешь в дифирамбах, смешанный же тип рассказа — в эпической поэзии...»².

Это определение, как видим, противоречит позднейшей гегелевской систематике, в которой в качестве «смешанной», синтетической формы выступает не эпос, а драма. Гегель указывает, что принцип деления родов поэзии можно извлечь «только из *общего* понятия художественного изображения». Далее он определяет эпос как представление «самой *объективности*» в ее объективности», лирику как представление «субъективности, внутреннего мира» и, наконец, драму — как «способ изложения», связывающий «оба предшествующих в новую целостность, в которой мы... перед собой имеем как объективное раскрытие, так и... внутреннюю жизнь индивида...»³.

Это понимание проблемы родов надолго стало общепринятым. В России его развил Белинский, дав более конкретные, опирающиеся на опыт реалистического творчества определения. Лишь в XX в. наметились иные тенденции в освещении проблемы родов. Это, с одной стороны, «психологическая» трактовка, рассматривающая эпос, лирику и драму как художественные трансформации различных сторон и категорий психической жизни (например, лирика, драма и эпос рассматриваются как поэтическое бытие — соответственно — чувства, воли и мысли или, в другой трактовке, воспоминания, усилия и представления). С другой стороны, выступает лингвистическое решение проблемы. Роды поэзии рассматриваются как отражения грамматических категорий времени (лирика — настоящее, эпос — прошедшее, драма — будущее время), лица (соответственно — первое, третье и второе лицо), членов предложения (подлежащее, дополнение, сказуемое) и даже как корреляты отдельных элементов языковой иерархии (лирика — звук, эпос — слово, драма — предложение)⁴.

Своего рода итогом и синтезом этих двух новейших тенденций в теории поэтических родов является трактат одного из крупнейших современных литературоведов Запада, Эмиля Штайгера, — «Основные понятия поэтики» (1951 г. и последующие издания)⁵. Не вдаваясь в подробное рассмотрение этой работы, следует все же отметить, что она в значительной степени представляет собою завуалированный сложностью и тонкостью анализа уход от проблемы. Ведь сами родовые формы как устойчивая и определенная реальность *литературы* оказываются, по сути дела, за пределами исследования. Внимание поглощено внешними по отношению к этим формам и даже к литературному произведению как таковому феноменами: категориями психики или даже человеческого «существования» вообще и, с другой стороны, явлениями *языка*.

В высшей степени характерен вывод, к которому в конце концов приходит Штайгер, — отрицание целесообразности самих понятий поэтических

² «Античные мыслители об искусстве», стр. 78—79.

³ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 224—225.

⁴ См. об этом, например, в теоретическом обзоре Макса Верли «Общее литературоведение» (М., 1957, стр. 66, 104—105).

⁵ Emil Staiger. Die Grundbegriffe der Poetik. Bern, 1951.

родов как излишне догматических. Он утверждает, что, поскольку нет и не может быть «чисто лирического, чисто эпического или чисто драматического произведения» и возможно лишь «преобладание» одного из начал, следует отказаться от разделения литературы на родовые формы и заменить эти строгие категории общими представлениями об основном «тоне», «настроенности» произведения — «тоне», который может быть эпическим, лирическим или драматическим.

Журнал «Новая немецкая литература» (ГДР) справедливо писал о концепции Штайгера: «Теории этого толка, доведенные до логического конца, делают невыносимой научную теорию литературы вообще. Не нужно было бы так настойчиво указывать на эту опасность, если бы она не играла известную роль и в наших литературных дискуссиях, — развиваясь, правда, независимо от школы Штайгера, просто вследствие общей теоретической неопределенности»⁶.

Действительно, отказавшись от понятий о родах как реальных формах литературы, подменив их неопределенными представлениями об основном «тоне», мы, в сущности, снимем саму научную проблему родов. Следует отметить, что отказ от деления литературы на роды — не такая уж новая тенденция. Гораздо радикальнее и, между прочим, без особой аргументации отрицал родовые категории Бенедетто Кроче в своей напумевшей книге, вышедшей еще в самом начале века⁷. Его позиция кардинально отличается от исходных посылок Штайгера, однако очень характерно, что в основе рассуждений Кроче также лежит психологически-лингвистический подход к литературе: она рассматривается как психологическое выражение и в то же время как особое явление языка. Психологическая и лингвистическая реальности исчерпывают для Кроче реальность поэзии; естественно, отпадает нужда в чисто литературных понятиях эпоса, лирики, драмы.

Интересно, что и в русском литературоведении (очевидно, вполне независимо от Кроче) намечается в начале века та же тенденция. Е. В. Аничков, односторонне развивавший в теории литературы идеи Потебни (опять-таки сочетание психологического и лингвистического методов!), писал, что вместо традиционного понятия о поэтических родах «важнее говорить об эпическом складе..., о лиризме и драматизме», т. е. об определенной «стихии в поэзии»⁸. Это полностью совпадает с выводом Штайгера.

Нельзя не отметить, что психологически-лингвистические размышления, изложенные в трактате Штайгера, содержат немало верного и ценного. В конце концов, категории психики и языка в самом деле тесно связаны с проблемой родов поэзии. Различные формы восприятия определяют самую возможность различных форм изображения мира; точно так же формы языка оказывают неизбежное и мощное воздействие на образование литературных форм.

И все же нельзя подменять исследование собственно родовых форм литературы анализом связанных с ними, но существующих вполне самостоятельно форм психики и языка. Изучение этих последних может быть дополнительным, второстепенным средством, помогающим понять те или иные стороны и свойства уже раскрытых в своей собственной сущности родов поэзии. Между тем Штайгер и другие представители этого нового направления в теории родов, пытающегося сделать шаг вперед от классических концепций, явно уходят в сторону (или, точнее, в две разные стороны — в язык и психику).

Поэтому, несмотря на глубину и тонкость отдельных наблюдений и выводов, книга Штайгера едва ли создает представления о родах поэзии как таковых. Мысль нередко работает здесь на холостом ходу, не задевая

⁶ «Neue Deutsche Literatur», Berlin, 1956, N 9, S. 130.

⁷ См. Бенедетто Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. 1. М., 1920, стр. 42—44.

⁸ «Вопросы теории и психологии творчества», т. I. Харьков, 1907, стр. 121.

подлинного ядра проблемы. Естественно, что и Штайгер, и другие теоретики этого направления приходят к более или менее последовательному отрицанию реальности самих родовых категорий. Классическая теория родов — т. е. прежде всего наследие Гегеля и Белинского — предстает в этом свете как поздний пережиток эстетического догматизма, как нечто подобное нормативной систематике жанров, которая теряет свое значение после конца определенной литературной эпохи.

Авторы раздела о родах поэзии убеждены в непреходящем (по крайней мере, в рамках предвидимого будущего) значении родового деления литературы, в том, что эпос, лирика и драма — это реальные и необходимые формы существования и развития словесного искусства. Вся задача состоит в том, чтобы раскрыть исторически изменяющуюся (и вместе с тем сохраняющую определенную ненарушаемую основу) содержательно-формальную структуру каждой из родовых категорий.

Итак, вернемся к Гегелю, ибо последующее развитие теории литературных родов как реальных и устойчивых форм исходит из его положений. Предпосылки гегелевской систематики уже были изложены: эпос представляет объективность в ее объективности (лишь, как говорит еще Гегель, в ее «объективирующей форме»); лирика — субъективность; драма синтезирует объективное и субъективное. Таков смысл гегелевского введения в проблему, являющего собою одну из его многочисленных стройных «триад».

Однако обширный раздел, посвященный родам поэзии и их видам в «Лекциях по эстетике» (он занимает около 15 листов), находится в известном противоречии с этим введением. Внимательно штудировав этот раздел, мы обнаруживаем, например, что при различении эпоса и драмы центральным пунктом для Гегеля оказывается не соотношение «объективности» эпоса с «объективно-субъективной» природой драмы, но соотношение глубоко содержательных категорий события и действия.

«...Эпос должен описывать не действие, как действие, а событие. В области драмы дело сводится к тому, что индивид оказывается деятельным в отношении своей цели и изображается именно в этой деятельности и ее следствиях». В области эпоса «у героев также могут быть свои желания и цели, но самое главное заключается в том, что с ними случается при этом событие, а не исключительно деятельность ради их цели... Так, например, возвращение в Итаку есть действительное намерение Одиссея. «Одиссея» вскрывает нам эту черту не только в деятельном осуществлении данной определенной цели, но рассказывает в широком масштабе о всех злоключениях Одиссея... Все эти переживания не возникли из его действий, как это было бы необходимо в области драмы, но происходят в связи с обстоятельствами путешествия, большею частью помимо собственного содействия героя... Наконец, после пребывания у феаков, сам того не ведая, он спящий попадает к берегу своего острова. Этот способ осуществления цели не мог бы быть драматическим...

...В драме внутренняя воля, ее задача и обязанность составляют существенно определяющий момент, являясь неизменно основой всего происходящего... В эпосе же обстоятельства и внешние случайности имеют такое же значение, как и субъективная воля, и то, что совершает человек, проходит перед нами так же, как внешнее событие; таким образом, человеческая деятельность должна оказаться... в такой же мере обусловленной и направляемой сплетением обстоятельств»⁹.

Из этого ясно, как понимает Гегель категории «события» и «действия». Именно различие этих категорий предстает у него как подлинная основа для разграничения эпоса и драмы. Проблема соотношения «объективного» и «объективно-субъективного» оказывается скорее философической фра-

⁹ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 252—253. Далее страницы указаны в тексте.

зеологией (Гегель говорит об этом соотношении очень неопределенно), облекающей действительное решение вопроса.

Могут возразить, правда, что «действие» для Гегеля и есть единство субъективного и объективного, или, точнее, конкретное воплощение этого единства в литературном произведении: в драматическом действии индивид объективирует свою, внятную нам субъективность. Но здесь-то и выступает противоречивость гегелевской постановки вопроса. Ибо он сам, различая действие и событие, говорит следующее: «В *действии* все сводится к внутренним чертам характера, к обязанности, взгляду, намерению; при *событиях* и внешняя сторона получает свое неотъемлемое право... Задача эпической поэзии сводится к тому, чтобы... дать и внешним обстоятельствам, явлениям природы и другим случайностям те же права, на которые в деятельности как таковой внутренняя сфера претендует исключительно в собственных целях» (стр. 247—248).

Нетрудно видеть, что здесь Гегель неожиданно как бы возражает самому себе: именно эпос оказывается подлинным и полным единством объективного и субъективного; драма в этом отношении более тяготеет к полюсу субъективности. Гегель словно возвращается к точке зрения Платона, который рассматривал эпос как «смешанный род».

Это же представление еще яснее выступает в гегелевском рассуждении о драме как таковой. Он говорит, что драме, «подобно эпосу, надлежит представить в наглядном виде событие, поступок, действие; прежде всего, само собою разумеется, эпос должен скинуть с себя внешнюю сторону и на ее место поставить самосознательного и деятельного индивида». Так, драма «не позволяет в эпической форме описывать внешнюю сторону места, среды, равно действия и осуществления... В связи со всем этим... драма абстрактнее эпоса» (стр. 331, 329, 333).

Итак, в противоположность философическому введению, трактующему драму как синтез эпоса и лирики, здесь оказывается, что драма есть нечто более «узкое», чем эпос. Ведь *действие* входит в *событие* как одна из сторон. Характерно, что последнее из приведенных рассуждений Гегеля может быть рассмотрено не только как теоретическая постановка вопроса, но и как непосредственно практическая рекомендация автору, приступающему к инсценировке эпического произведения.

Драматизация, которой, в принципе, поддается любое эпическое произведение, выступает как реальное доказательство того понимания различий драмы и эпоса, какое мы здесь пытались наметить. Драма не есть синтез эпоса и лирики, хотя в то же время она в определенном отношении ближе к лирике, чем эпос. Скорее уж эпос есть синтез драмы, лирики и своего собственного начала, принадлежащего только ему. Во всяком случае «шкала сложности» должна выглядеть именно так: лирика (как самое простейшее) — драма — эпос. По-видимому, и генетически развитие совершается именно в этой последовательности. Сначала рождается «лирическое начало» — как простой возглас, восклицание, песня; затем драматическое — в диалогическом обряде, выражающем борьбу двух сил; и, наконец, — эпос как освоение объективного события в слове.

Конечно, это решение вопроса может быть оспорено. Но для оценки необходимо учитывать не только его предпосылки, но и его теоретические последствия. Одно из них заключается в ином принципе деления поэтических родов.

Гегелева триада (эпос — тезис, лирика — антитезис, драма — синтез) позволила ему произвести разделение родов на основе одного диалектического принципа. Но, как представляется, это было скорее терминологическим, чем действительно теоретическим решением; «диалектика» здесь выступает скорее в ее средневековом понимании хитроумного сочетания слов, чем как подлинное освоение реальных связей. Не случайно в конкретном сопоставлении эпоса и драмы Гегель почти всецело сосредото-

вается на лежащем в иной плоскости соотношении события и действия. И это сопоставление в самом деле подводит нас к решению проблемы.

Но как же быть с лирикой? Как найти принцип деления именно *трех* родов? Представляется, что его и не нужно искать. Лирика противопоставлена эпосу и драме, вместе взятым. Между прочим, именно так решал проблему родов Гоголь, который в своей оригинальной и весьма небезынтересной работе «Учебная книга словесности для русского юношества» объединил эпос и драму в одну категорию «повествовательной или драматической поэзии», противопоставив ее лирике¹⁰.

Различия лирики и, с другой стороны, эпоса и драмы — это различия иного порядка, чем различия последних двух форм. Лирическое произведение невозможно трансформировать в эпическое или драматическое (или обратно); между тем это принципиально возможно для эпоса и драмы. Лирика в собственном смысле (я не говорю о разнообразных переходных формах) не является, в сущности, искусством изобразительным; она тяготеет к выразительному образу, подобному образам музыки. В частности, в лирике не обязательна фабульная основа, которая необходима и в эпическом, и в драматическом произведениях.

Если вернуться к уже намеченной аналогии, можно сказать, что лирика соотносится с эпосом и драмой так же, как орнамент — с живописью и графикой. Различие между эпосом и драмой не является фундаментальным, доходящим до самых основ. Живописная полнота и многокрасочность эпоса, конечно, существенно отличается от как бы одноцветного, использующего только одно средство — диалог — рисунка драмы. В драме схватывается центральное, основное устремление человеческого характера; это действительно роднит ее с графическим изображением, дающим общий абрис и главный жест человеческой фигуры и лишь намечающим фон и обстановку. Но самый принцип искусства здесь один и тот же.

Между тем лирика отличается от эпоса и драмы именно принципиально. В ней вполне возможны изобразительные детали — пейзажные, портретные, даже элементы изобразительной композиции. Но они играют здесь такую же подчиненную роль, как и в орнаменте, и лирика может обойтись без них, что очевидно, например, в лермонтовском «И скучно, и грустно...» или в блоковском «Рожденные в года глухие...». Здесь «позображается» словами только «беспредметное» переживание, только внутренняя настроенность духовного мира. То же самое мы находим и в орнаментальных композициях, слагающихся из линий и цветовых пятен, — композициях, выражающих известную настроенность, склад духовного мира, — конечно, более отвлеченно и общо, чем лирическое искусство слова.

Если исходить из всех этих соображений, очевидно, что деление поэтических родов должно прежде всего отграничить лирику от эпоса и драмы, вместе взятых. Из этого, однако, не следует вывод, что вместо трех родов существует только два — лирика и некий другой род, в котором эпос и драма выступают как виды или, так сказать, «подроды». Положение здесь более сложно.

Ибо эпос и драма вовсе не являются двумя формами какого-то более общего и богатого содержания. Это, в частности, очень обоснованно показывает Гегель, утверждая, что эпос первоначально развивался и переживал расцвет тогда, когда «все, что впоследствии становится твердым религиозным догматом или гражданским или моральным законом, остается совершенно живым помыслом, неотторжимым от отдельного индивида, как такового, а воля и чувство продолжают еще быть неотделенными друг от друга». Драма же действительно развивается лишь тогда, «когда общие определения, руководящие человеком в отношении его деятельности... начинают проявляться в самостоятельном виде как само по себе затвер-

¹⁰ См. «Н. В. Гоголь о литературе». М., 1952, стр. 140—141.

девшее, правовое и закономерное состояние... Таким образом... в центре становится практическая страстность и действительно стремится стать чем-то самостоятельным, поскольку она у внешних обстоятельств, у действий и событий похищает их право на эпическую самостоятельность». Между тем «эпос требует... непосредственного единства чувства и действия, единства внутренних, последовательно проводимых целей и внешних случаев и событий...» (стр. 232).

В общем и целом, в каждый данный — более или менее длительный — период развития поэзии определяющую роль играл один из двух родов. Это не означает, однако, что одновременное существование эпоса и драмы исключено; речь идет лишь о том, что в одно и то же историческое время только один из родов выступал, как правило, в своей классической форме.

Это отчетливо видно, например, в истории западноевропейской литературы эпохи формирования мощных национальных государств XVI—XVII вв., когда исчезает почва для эпоса и, напротив, достигает высочайшего расцвета драма. Рядом с великой трагедией Шекспира и его современников мы находим несовместимую с ней эпическую поэму Спенсера; в эпоху Корнеля и Расина французский эпос представляет одиозная «Девственница» Шаплена. Едва ли можно объяснить это ничтожество эпоса в периоды высшего расцвета драмы случайным «распределением» талантливых писателей в сферу драмы, а бездарных — в сферу эпоса; как раз напротив, верный выбор соответствующей данной эпохе формы является одним из важнейших качеств художественного таланта.

Далее, XVIII век — первая эпоха расцвета романа как новой формы эпоса — очень мало дает в области драмы; даже новаторские поиски Дидро и Лессинга не поднимаются до классического уровня повествований Дефо, Свифта, Прево, Руссо, Филдинга, Стерна. Между тем в конце XVIII — первой трети XIX в. как раз роман отходит на второй план (за исключением вырвавшейся вперед Англии, давшей Вальтера Скотта), а драма достигает новых классических вершин (Бомарше, Гольдони, Гоцци, Гельдерлин, Шиллер, Гете, Бюхнер, Гюго, Мюссе и т. д.). Вслед за тем западноевропейская драма опять уступает место эпосу вплоть до конца столетия.

Эти достаточно выразительные факты не могут быть случайными. Драма действительно представляет собою особый поэтический род, который развивается не наряду с эпосом, а по преимуществу в иные эпохи, в иных условиях. Естественно, что эпос и драма имеют свои, самостоятельные отношения с лирикой.

Таким образом, три рода поэзии существуют, но их соотношение можно представить себе не в виде прямой линии, разделенной на три отрезка, но в виде равнобедренного треугольника (основание которого обозначает лирику). Эпос и драма противостоят друг другу иначе, чем лирике (между прочим, опять-таки вполне аналогично соотношению живописи и графики и, с другой стороны, орнамента).

Но что такое сама категория рода поэзии? Очевидно, что в ней заключено понятие о специфическом принципе созидания произведения, о своеобразном законе содержательной формы, который определяет особенности сюжета, композиции, художественной речи и даже звуковой оболочки произведения. Однако это общее определение еще мало что объясняет; более того, оно способно даже внести путаницу, ибо примерно так же можно определить понятие стиля, который есть именно доминанта, основной принцип формы.

Различение рода и стиля должно помочь уяснению проблемы¹¹. Род (и жанр как вид рода) — это характеристика общего, устойчивого, повто-

¹¹ Стоит отметить, что в упоминавшемся трактате Штайгера понятие рода по сути дела отождествлено с понятием стиля.

рящегося в структуре произведений; стиль — это, напротив, характеристика индивидуального, изменяющегося. Поэтому произведения разных родов могут иметь черты одного стиля (например, драма, поэма, лирика романтического стиля).

Понятие рода охватывает прежде всего меру, состав и связь элементов; стиль же — это, скорее, качество, облик, колорит целого. Так, именно род характеризует принципиальный объем произведения (просторность эпоса — даже в малых его формах, ограниченные размеры драмы, сжатость лирики), систему составляющих его композиционно-речевых форм (монологичность лирики, диалогичность драмы, «смешанность» эпоса, включающего в себя монолог, диалог и «отвлеченное» повествование), способ спеления частей («присоединение» относительно самостоятельных эпизодов в эпосе, «жесткую» связь сцен в драме, единство лирического сюжета), темп развития и вообще природу времени в произведении (замедленность и «перфектность» эпоса, быстроту и непосредственное развертывание будущего в драме, мгновенность, «точечность» и «современность» лирики) и т. д. Разумеется, каждый из этих моментов требует конкретизации и сложного анализа.

Главный же, исходный пункт различия эпоса и драмы, по-видимому, верно указан Гегелем: в основе эпоса лежит художественно освоенное событие, в основе драмы — действие, в основе лирики — «настроение», или душевное состояние. Именно из этих фундаментальных определений естественно вытекает все богатство определений частных. Это, между прочим, сразу выявляет качественную грань между категориями рода и стиля, который основывается на совершенно иной категории творческого метода.

Однако понятия о событии, действии, душевном состоянии — это именно исходный пункт: сами по себе они не могут охарактеризовать природу эпоса, драмы, лирики. Ведь, в конечном счете, это категории самой реальной жизни. Ясно, что в произведении они становятся художественной реальностью. Но в том-то все и дело, что для этого они должны претвориться в материю и структуру сюжета, композиции, речи. В эпосе и драме «событие» и «действие» предстают не как таковые, но как эпическая или драматическая фабула; «состояние» предстает в лирике как лирический сюжет. Точно так же опредмечиваются эти категории и в своеобразных формах речи, характерных для каждого рода, и в специфических принципах художественного времени и темпа, и в способе композиционной организации, и даже в мере объема произведения. И только через всю эту предметность — а не через абстрактно извлеченные представления о «событии», «действии», «состоянии» — можно постичь сущность поэтических родов.

Здесь важно прежде всего видеть, что формальные свойства каждого рода являются вовсе не только приемами построения и созидания художественного мира; все эти, казалось бы, чисто внешние средства и элементы обладают (о чем уже говорилось в предшествующей главе) непосредственной и всепроникающей содержательностью. Раскрытие этой содержательности — а ее можно действительно раскрыть только лишь в том случае, если мы ни в какой мере не будем отвлекаться от предметных свойств эпоса, лирики и драмы и постараемся просветить их собственный, не отделимый от них смысл, — и составляет главную задачу теоретического исследования поэтических родов.

Естественно, в процессе этого исследования возникнет необходимость и в решении других задач — в анализе некоторых моментов исторического генезиса и изменения родовых форм, в освещении многообразного фактического материала и, главное, в характеристике основных эпических, драматических и лирических жанров. Речь идет не о формальной классификации жанров, которая уместна, пожалуй, только в отношении подчи-

няющейся нормативным эстетическим канонам классицистической литературы,— но именно об общей характеристике важнейших жанровых явлений.

Итак, переходим к эпосу.

В пятой песне «Илиады», в разгаре битвы, когда Диомед, которому помогает Афина, сокрушает и теснит троянцев,— Эней просит знаменитого лучника Пандара вступить в бой. Но прежде чем натянуть лук, Пандар пространно рассуждает о том, кто помогает Диомеду, а потом рассказывает о себе, о своем доме, вспоминает даже о своих конях:

Коней со мною здесь нет, для сражения нет колесницы;
В Зелии, в доме отца, у меня их одиннадцать пышных,
Новых, недавно отделанных; к бережи их, покрывала
Окрест висят; и для каждой из них двуремные кови
Подле стоят, утучняясь полбой и белым ячменём.

(Илиада, V, 192—196).

И это отступление поэт разрешает себе в самый разгар битвы, теряя темп повествования, снимая напряжение! И при чем здесь эти лошади, утучняющиеся полбой?

В этой маленькой частице повествования можно разглядеть характерные свойства эпоса: замедленность, торможение действия; относительную самостоятельность частей, которые, с внешней точки зрения, просто присоединяются друг к другу; обстоятельность изображения, вовлекающего в себя многообразное богатство подробностей и многосторонность самого восприятия жизни (так, сожаление Пандара о том, что с ним нет его коней и колесниц, непосредственно переходит в восхищенное любованье этими далекими конями и колесницами).

Эти особенности повествования непосредственно содержательны; они сами по себе суть не только черты эпической формы, но и свойства специфического эпического мироощущения. Ибо задержка темпа и включение не относящихся к «делу» вещей и настроений сразу выводит за рамки данного ограниченного действия на широкие просторы целостного бытия. Это «отступление» от дела и от определенной цели как бы утверждает — утверждает художественно, что это дело (пусть даже такое важное, как война двух народов) и эта цель (пусть даже речь идет о страстно желаемой победе) — все-таки еще не поглощают, не истощивают жизнь в ее целостности. Это отступление означает также, что даже при нарушении данной сферы жизни трагической войной все равно сохраняются равновесие, гармония, спокойствие целого бытия.

В сущности, именно целостность бытия и стремится освоить эпос. Поэтому-то он не ограничивается изображением действия, которое есть прежде всего устремленное к определенной цели и потому одностороннее проявление человека или группы людей; эпос изображает событие, предстающее как отдельное проявление многостороннего, целого бытия.

И это относится вовсе не только к монументальной эпопее, подобной «Илиаде» или «Войне и миру», хотя в эпопейном повествовании данное свойство выступает гораздо полнее и очевиднее. Вспомним короткую повесть Гоголя «Старосветские помещики», эту окрашенную иронией эпическую идиллию. Здесь на небольшом — и тематически и композиционно — пространстве по-своему властвует эпическая широта. И даже в знаменитом отступлении о поющих дверях воплощается целая гамма настроений — от раздражения уже буквально ощутимой на слух заржавленностью этой жизни до ощущения созданного людьми уюта, обжитости, которая заставила даже двери заговорить человеческими голосами.

Подлинно эпические черты выступают, например, и в трехстраничной новелле Чехова «Ванька», где эпическое начало интенсифицируется

благодаря тому, что рассказчик — ребенок, обладающий свежим, лишенным односторонности восприятием. Основное «действие» рассказа — страстное устремление мальчика домой, в деревню. Жизнь в деревне предстает в его памяти как блаженная идиллия или даже утопия; жизнь в городе — как сплошной трагический кошмар, даже гротеск («хозяйка взяла селедку и ейной мордой начала меня в харю тыкать»). И вдруг мальчик вспоминает о московских лавках, где он видел крючки «на всякую рыбу, очень стоящие, даже такой есть один крючок, что пудового сома удержит», и в повествование вторгается радостное удивление перед силами этого же самого — давящего и мучающего его города.

Одна из самых метких характеристик эпического рода принадлежит Гете и Шиллеру, подробно обсуждавшим проблему эпоса и драмы в своей многолетней переписке. В этой характеристике установление формальных особенностей эпоса тут же подкрепляется просвечиванием глубокого смысла этих особенностей.

«Основное свойство эпического произведения, — писал Гете, — заключается в том, что оно постоянно то движется вперед, то возвращается назад, поэтому все замедляющие мотивы являются эпическими».

«Из всего, что вы говорите, — ответил Шиллер, — мне становится все более ясным, что основную особенность эпического произведения составляет самостоятельность его частей. Простая истина, извлеченная из самой глубины, есть цель эпического поэта: он рисует нам лишь спокойное бытие и действие вещей, согласно их природе; его конечная цель заключена уже в каждой точке его движения; поэтому мы не рвемся с нетерпением к цели, но любовно задерживаемся на каждом шагу. Он сохраняет нам высшую душевную свободу...»¹²

И в самом деле — писатель, начинающий создавать эпическое повествование с его свободным, лишенным строгого построения и прямолинейного порядка развитием, с его замедленностью, неторопливостью, со сменой имеющих самостоятельное значение частей, тем самым не просто избирает некую форму, некий способ рассказа, но и сразу утверждает определенный содержательный принцип — принцип вполне конкретного миропонимания и отношения к миру. Это, прежде всего, утверждение того, что в бытии нет временных и пространственных пределов и что оно глубже и шире сознания, исторически и индивидуально ограниченного. В эпосе отсутствуют столь характерные для классической драмы (и тоже всецело содержательные) принципы единства времени, места, действия. В эпосе даже можно вообще не сводить концы с концами — так, среди высших эпических творений мы обнаружим немало попросту неоконченных авторами произведений: здесь и «Дон Жуан» Байрона, и «Арап Петра Великого» Пушкина, и «Люсьен Левен» Стендаля, и «Мертвые души» Гоголя, и «Братья Карамазовы» Достоевского, и «Жизнь Клима Самгина» Горького, и «Похождения Швейка» Гашека, и «Признания авантюриста Феликса Круля» Томаса Манна...

Эта возможность не завершать произведение и в то же время создать совершенный в своем роде образец очень ярко раскрывает своеобразие эпоса. Ведь эпос стремится схватить полноту бытия в каждом своем — относительно самостоятельном — эпизоде, а не только в своей цельности. Ибо, в сущности, и невозможно объять бытие в прямом смысле — захватив все его стороны и сферы. Нужно только не ограничиваться изображением одного *действия*, над которым неизбежно господствуют время и пространственные рамки, — действия, которому нельзя медлить и выходить за свою узкую сферу.

Впрочем, в «чистом» виде эпос предстает только на особой, довольно ранней стадии развития; тогда, по мысли Гегеля и Маркса, он выступает

¹² «Гете и Шиллер. Переписка», т. I. М.—Л., 1937, стр. 259—260.

в своей классической форме. Позднейшая раздробленность и специализация жизни и деятельности людей все более затрудняет возможности освоения полноты бытия в отдельных событиях. Для этого оказывается необходимой художественная победа над этими свойствами жизненного материала. Правда, вместе с нарастанием этого затруднения идет и нарастание новых возможностей эпоса, который, конечно, кардинально преобразуется.

Но не будем забегать вперед. Эпос имеет свою, уходящую корнями в первобытное общество историю. Без характеристики — пусть в самых общих чертах — этой истории нельзя понять ни конкретную сущность эпоса вообще, ни его новейшие стадии. Многие семена, посеянные еще в период устного существования эпоса, прорастают и дают плоды вплоть до нового времени. Вообще, в отличие от лирики и драмы, эпос предоставляет нам огромное художественное наследие древнейшего происхождения. Это обусловлено как ранним расцветом эпического творчества, так и тем, что народы наиболее бережно хранят именно эпические произведения.

Так, оказывается возможным выделить несколько принципиально разных этапов даже в развитии долитературного эпоса и точно определить тот этап, на котором устный эпос закономерно трансформируется в литературный. Анализ дописменного развития эпоса тем более важен, что ряд сторон и качеств эпических явлений, переживших расцвет до становления литературы и вначале не вошедших в русло литературного эпоса, впоследствии вновь оживает и полноправно входит в литературу. Таковы, например, ранние устно-эпические образы «трикстера», «озорника» или, с другой стороны, образ «обездоленного», вновь выступающие (при прямом воздействии фольклорной традиции) на первый план в ренессансной и послеренессансной литературе.

Итак, мы переходим к теоретическому рассмотрению исторической жизни форм эпоса, возникающего у всех народов еще в древнейшем фольклоре.

Е. М. Мелетинский

Народный эпос

I

Классические формы эпоса возникли в фольклоре. Это в особенности относится к сказке и героическому эпосу.

Существенные черты указанных жанров сложились в дописьменный период и отчасти были обусловлены самой спецификой устного бытования. Эстетические особенности различных форм народного эпоса имеют непосредственную связь с народной идеологией, с народными «чаяниями и ожиданиями». Эпос уходит своими корнями в повествовательный фольклор доклассового общества. Это проявляется не только в сохранении весьма архаических мотивов и приемов повествовательного искусства, но и в том, что в формировании эпических «идеалов» известную роль сыграли идеализированные нравственно-правовые представления первобытно-общинного строя.

В нашем рассмотрении народного эпоса большое внимание будет уделено его героям — непосредственным носителям эпического действия и выразителям народного идеала. Выдвижение во главу угла героя не означает принижения сюжета, играющего очень важную роль в повествовательном народном творчестве, где все изменения в структуре образов, в принципе весьма схематичных, получают выражение прежде всего в сюжете — стабильной основе фольклорного произведения. Хотя человеческий образ является основным центром почти всякого произведения словесного искусства, в том числе эпического, он редко рассматривался как жанрообразующий фактор в народном эпосе. Между тем именно в силу схематизма, масштабности, преобладания типизации над индивидуализацией в образах эпических героев типы героев весьма однородны в пределах одной жанровой разновидности и резко различаются по жанрам. Иными словами, существует однозначная связь между типом главного героя и жанровой разновидностью народного эпоса: первопредок — «культурный герой»¹ в мифологическом эпосе, сказочный герой, «не подающий надежд» (фольклорный чужак), — в волшебной сказке, богатырь — в героическом эпосе, хитрец — в новеллистической сказке и т. п. В то же самое время сходные сюжеты часто встречаются в различных жанровых разновидностях.

¹ «Культурный герой» — персонаж в мифологии и первобытном фольклоре, впервые добывающий огонь, злаки и другие блага культуры.

Что касается чисто стилистических критериев, то они, конечно, имеют огромное значение в определении жанра. Трудности, однако, заключаются в том, что, во-первых, некоторые стилистические признаки (в особенности связанные с устной формой исполнения — формулярность, повторы и т. п.) являются общими для ряда жанров народной поэзии; во-вторых, многие из них строго ограничены национальными вариантами жанра.

II

Мифологический эпос — важнейшее явление повествовательного фольклора при первобытно-общинном строе.

Предпосылкой мифологического эпоса является первобытный идеологический синкретизм — нерасчлененность эмбриональных форм искусства, религии, донаучных представлений о природе и обществе. Мифология, как указывал К. Маркс во Введении к «Критике политической экономии», — это «природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией»². Следовательно, мифологическое повествование должно рассматриваться как одна из древнейших форм народного эпоса. Первобытный мифологический эпос — плод коллективной народной фантазии, а не продукт чисто «религиозного» творчества колдунов, шаманов, жрецов и т. п. Этому соответствуют и его содержание и формы его бытования. М. Горький неоднократно высказывал предположение о том, что древнейшие мифологические образы имели не религиозную, а в сущности трудовую основу, будучи обобщением производственного опыта древнего человека, что их прототипами могли быть даже выдающиеся мастера труда³. Эти высказывания в значительной мере приложимы к образам культурных героев, имеющих в известном смысле дорелигиозный характер. Культурный герой может эволюционировать к богу-творцу (тогда первобытный миф превращается в религиозный миф или легенду). Но в большинстве случаев он не становится объектом религиозного культа и продолжает развиваться в рамках народного эпоса.

Первопредок — культурный герой — является центральной фигурой первобытного мифологического эпоса и повествовательного фольклора доклассового общества в целом. Будучи генетически связан с этнологическими мифами (порой тотемистически окрашенными) о происхождении различных элементов природы, культуры и социальных установлений, этот персонаж впоследствии оказался центром притяжения и циклизации не только мифов, но древнейших сказок и героических сказаний.

Таким образом, мифологический эпос включал в себя разнородные элементы. Тем не менее термин «мифологический эпос» целесообразно сохранить, поскольку речь идет о деяниях типичного мифического персонажа. В первобытном обществе только мифический персонаж и мог быть героем, поскольку он обладал необходимой свободой самостоятельности. Вместе с тем эпический герой должен воплощать человеческое начало, а не силы природы. И культурный герой — первопредок действительно является персонификацией родо-племенного коллектива в целом, его мощи и самостоятельности. Таков характер типизации в этом образе: типическое как олицетворение коллектива.

Мифологический эпос отразил наивный антиисторизм первобытного человека, являющийся следствием исключительной медленности прогресса. По этой причине важнейшие завоевания человечества в борьбе с природой (открытие огня, начало земледелия, изготовление орудий труда

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 737.

³ См. М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 27. М., 1953, стр. 101, 301, 443, 494 и др.

и т. п.), а также социальные установления (деление на роды и племена, появление различных обычаев и обрядов) проецируются в мифологическом эпосе в некую доисторическую эпоху (типа австралийского «времени сновидений») и приписываются племенному первопредку, который приобретает таким образом черты культурного героя. В силу недостаточно дифференцированных представлений о природе и культуре этот персонаж рисуется одновременно и demiургом — устройтелем земли, небесных светил, рельефа местности, прилива и отлива, дня и ночи и т. п., причем способ создания всех этих элементов один и тот же. И элементы природы, и элементы культуры чаще всего добываются, похищаются у их стража (духа-хозяина), где они хранятся готовыми; иногда огонь, солнце, небесные светила, звери, растения изготовляются из какого-нибудь природного материала, или они рождаются подобно людям. Пафос борьбы с природой господствует в мифологическом эпосе. Поскольку племенное мировоззрение отождествляет свое племя с человечеством (с «настоящими людьми»), то племенной первопредок рассматривается как первый человек и его деяния осмысливаются как цепь побед человеческой культуры над косной природой. Мифологический эпос безусловно отразил в той или иной мере и межплеменные столкновения, но в силу указанной особенности племенного мировоззрения борьба с иноплеменными противниками преобразуется в повествование о том, как культурный герой очистил землю от чудовищ, мешающих мирному существованию людей. При этом в образе чудовищ переплетены представления о стихийных силах природы и иноплеменной среде.

Мифологический эпос кардинально отличается от сказочного изображением коллективной судьбы — пусть и в мистифицированной форме. Идеализация культурного героя главным образом была направлена на творческую самостоятельность, которой был лишен отдельный член родовой общины. В качестве победителя чудовищ культурный герой в известной мере приближался к типу эпического героя.

В мифологии многих народов фигурируют два культурных героя — обычно братья-близнецы (отражение дуальной экзогамии или фратриального деления племени). В этом случае один из них сохраняет свое высокое назначение, а другой становится носителем демонизма или чаще комического начала (портит созданное братом, неудачно ему подражает и т. п.). Вокруг отрицательного варианта культурного героя группируются древнейшие анекдоты, животные сказки и т. п., а к первому прикрепляются протогероические сказания. В ряде случаев культурный герой не имеет брата. Тогда ему самому порой приписываются озорные проделки, причем иногда эти проделки являются пародийным переосмыслением серьезных «культурных» деяний.

У многочисленных народностей, стоявших в относительно недалеком прошлом на ступени доклассового общества, мифологический эпос о первопредках — культурных героях — занимает центральное место в фольклоре. Таковы сказания о Бунджиле, Дурамулуне, Байаме у австралийцев, о Кате, Тагаро, братьях-близнецах То Кабинана и То Карвуу — у меланезийцев, о Мауи — в Полинезии, о Вороне, Норке, Манабозо, пауке Иктомия, Койоте — у североамериканских индейцев, о Вороне — у палеоазиатов, Эква-Пырище — у хантов и манси, о целом ряде аналогичных персонажей у народов Южной Америки и Африки. В подавляющем большинстве случаев эти сказания не связаны с обрядами и воспринимаются как поэтическое воспоминание о давно прошедших временах; комические трюки «двойников» культурного героя изображаются с добродушным юмором; снисходительное отношение к ним возможно отчасти за счет отнесения всех деяний культурного героя к мифическим временам до окончательного установления миропорядка и строгой регламентации, господствующей при первобытно-общинном строе.

Почти во всех мифологических эпосах черты демиурга — культурного героя, мифического плута-озорника и героя — победителя чудовищ и иных врагов переплетены между собой, а хитрость и колдовство — доминирующие «героические» качества. Так, например, Ворон в фольклоре коряков мыслится одновременно и первопредком-родоначальником, патриархом «вороньего народа», и анекдотическим озорником, и победителем людоедов, а также отцом настоящего богатыря Эмемкута. Также и Эква-Пыриц — мифический родоначальник одной из фратрий манси — сочетает черты культурного героя, озорника и богатыря. Героические черты преобладают в популярном у американских индейцев (в том числе и у древних народов Центральной Америки) мифологическом эпосе о братьях-близнецах, рожденных после смерти своей матери (убитой людоедом, ягуаром, злым духом) и совершающих совместные странствия, в процессе которых они уничтожают различных чудовищ.

В греческих мифах идеализированным культурным героем является Прометей (его недалекий брат-близнец — Эпиметей), похитивший у богов огонь, первопредок (в некоторых вариантах) и учитель человеческого рода. При исключительном благородстве Прометей прибегает и к хитрости, что свидетельствует об архаичности образа. Черты культурного героя, очищающего землю от чудовищ, есть в Геракле, а также Персее и Тесее. Обожествленный мифологический плут — Гермес.

Мифологический эпос в ряде важных пунктов приближается к героическому эпосу — его темой является не личная, а общеплеменная судьба, имеется некая общая концепция племенного прошлого. Внешним выражением сходства с героической эпопеей является широкая циклизация разнообразных сюжетов вокруг этого первого героя мировой повествовательной литературы. Однако некоторые существенные моменты проводят резкую грань между мифологическим и героическим эпосом. Не говоря уже о мифологической мистификации народного прошлого, первобытный мифологический эпос пронизан пафосом борьбы с природой, и даже социальные отношения выступают в нем как отношения с природой. Кроме того, и эпический фон и образ главного героя лишены цельности и единства. В герое не дифференцированы различные, противоречащие друг другу стихии (творца, борца с чудовищами, плута), соответствующие различным жанровым элементам, из которых порой довольно механически формируется мифологический эпос. Героическое не только не отделено от комического, но сама героическая идеализация весьма архаична — колдовство и коварство часто выступают как «героические» качества, магическая сила преобладает над физической, не сформировался еще «героический характер» богатыря.

III

Волшебная сказка является древнейшим жанром повествовательного искусства.

Большинство западноевропейских фольклористов непосредственно возводят сказку к древним мифам (старая мифологическая школа и современные неомифологи Рэган, Ян де Фрис и др.)⁴, к первобытным обычаям и представлениям, отражающим однородные психологические черты первобытного мышления («антропологисты» Лэнг, Мак-Каллок, Гартланд, отчасти Науманн)⁵, к обрядам (Сэнтив)⁶. Они видят в сказках непосред-

⁴ F. R. S. Raglan. *The Hero*. London, 1936; Jan de Vries. *Das Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos*. «FF Communications», N 50. Helsinki, 1954.

⁵ A. Lang. *Myth, Ritual and Religion*. 2 vols. London, 1887; Mac Culloch. *The childhood of fiction*. London, 1905; E. S. Hartland. *The Legend of Perseus*. 3 vols. London, 1894; H. Naumann. *Primitive Gemeinschaftskultur*. Jena, 1921.

⁶ P. Saintyves. *Les contes de Perrault et les récits parallèles*. Paris, 1923.

ственное отражение некогда живых представлений, впоследствии забытых и сохранившихся как бы по инерции в виде «пережитков».

Иллюзорное преодоление на чисто идеалистической основе этого сведения сказки к первобытности содержится у представителей различных «психологических» течений, возводящих сказку к снам (Фон дер Лейен, Лайстнер)⁷ или к заторможенным психологическим «комплексам», вечным и неизменным (психоаналитики — последователи Фрейда и Юнга)⁸.

Механическое «снятие» проблемы природы сказочного эпоса дают различные ответвления миграционизма (от классического идеализма Бенфея до современной историко-географической так называемой «финской» школы), ограничивающего свою задачу изучением географического распространения сказочных сюжетов в изоляции от общественной жизни народов и их национальной истории⁹.

При всех этих толкованиях — как натуралистических («антропологи»), так и «символических» (мифологи, психоаналитики) — остро ощущается недооценка исторической динамики народной жизни, которая породила сказочный эпос и художественную специфику жанра.

Основные элементы сказочной фантастики действительно генетически восходят к некоторым первобытным представлениям (анимизм, тотемизм, магия) и обычаям (каннибализм, табу, обряды «посвящения», ранние формы брачного ритуала), ее наиболее древние мотивы унаследованы от фольклора доклассового общества. Однако формирование волшебной сказки как художественного жанра завершается не в родовом обществе, а в процессе его распада. При этом архаическое содержание первобытно-общинного мировоззрения и быта превращается в поэтическую форму сказки.

Волшебная сказка выросла отчасти путем «бытовизации» мифа, но главным образом из первобытных рассказов типа мифологизированной былички. В отличие от мифа в такой «прасказке» интерес сосредоточен на судьбе индивида — рядового члена первобытной общины. Судьба его вызывает сочувствие и «сопереживание», поскольку каждый легко может оказаться на его месте. Но этот большей частью безымянный и по существу безличный персонаж («один человек», «один охотник» и т. п.) ни в коем случае еще не герой, так как не только не является объектом идеализации, но вообще лишен какой-либо качественной определенности. Он воплощает любого члена родовой общины и в этом смысле имеет собирательное значение, типичен. В первобытном фольклоре, как уже отмечалось выше, героем мог стать только мифологический персонаж, поскольку он обладал необходимой для этого свободой самостоятельности. Центральный персонаж первобытной сказки, как и его прототипы в действительной жизни, полностью зависел от сил природы. Многие «сказки» при первобытно-общинном строе возникли как отклики на действительные события и передавались как «быль», но сами эти события интерпретировались в рамках господствующих мифологических представлений о различных духах, воплощавших силы природы. Так, в меланезийском фольклоре сообщения о том, как человек был укушен змеей или завален землей в пещере, с самого начала принимали вид мифологической былички, повествующей

⁷ F. Von der Leyen. Das Märchen. Leipzig, 1925; Die Welt der Märchen, 2 Bd. Düsseldorf, 1953—1954; L. Laistner. Das Rätsel der Sphinx. 2 vols. Berlin, 1889.

⁸ Ср. O. Rank. Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Wien, 1912; Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung. Leipzig—Wien, 1919; E. Buess. Die Geschichte der mythischen Erkennens. München, 1953.

⁹ На Западе лучшей сводной монографией о сказке, сочетающей некоторые принципы «финской школы» с анализом древних мотивов, является книга известного американского фольклориста Стюса Томпсона (Stith Thompson. The folk-tale. New York, 1946).

о мести духов смельчаку, вторгшемуся в их жилище или нарушившему табу; в фольклоре нивхов «быль» о том, как медведь убил женщину, становилась рассказом о женитьбе медведя на нивхской девушке, рассказ этот сближался с мифом о происхождении того или иного рода от брака человека и тотемного зверя. Судьба человека и прежде всего его охотничья удача оказывалась в полной зависимости от благоволения духов, а это благоволение либо было чистой случайностью, либо определялось любовными или родственными отношениями с «хозяевами», соблюдением табу, принесением жертв и т. п. Личность героя и взаимоотношения людей оставались в тени, семейно-родовые отношения передавались сквозь призму отношения человека к мифологизированной природе. При этом фантастические образы духов-хозяев точно соответствовали актуальным верованиям, сохраняли этнографическую конкретность, что весьма ограничивало поэтическую фантазию в собственном смысле слова. На этой стадии не могло быть и речи в сознательном художественном вымысле, который является характерной чертой классической сказки. Для таких первобытных сказок не характерна стилистическая отточенность, традиционные клише так называемой «сказочной обрядности», элементы описания в ней также весьма скудны.

Повествование сводилось к информации о цепи происшествий и могло быть передано из уст в уста без обязательного стилистического мастерства, могло быть просто пересказано. И то, что сохранялось при таком «непрофессиональном» пересказе, и составляет суть «сказки». Иными словами, при самом зарождении основной сказочного повествования являлся сюжет. Однако сюжет на первых порах еще не был эстетической категорией в собственном смысле слова.

Древнейшие сюжеты представляли собой механическую сумму различных мотивов, непосредственно восходящих к «этнографическим» корням. Минимальной единицей повествования при этом оказывалась «встреча» с тем или иным мифологическим существом. Исход такой встречи обычно определялся исполнением или неисполнением обычаев и магических предписаний, поводом к встрече иногда было нарушение табу. В таком случае рассказ мог приобрести и поучительное значение в качестве иллюстрации к определенным обязательным нормам поведения. Однако эти нормы не нравственные и тем более не эстетические, а обычно-правовые или первобытно-религиозные. Возможно, что ритуальные образцы подсказали некоторые более сложные комплексы мотивов, соответствующие уже неким сюжетным схемам. В качестве примера древнейшей сюжетной схемы можно указать на историю женитьбы человека на чудесной жене — тотемном животном, принявшем человеческий облик. Такая жена дарит своему избраннику охотничью удачу, но покидает его вследствие нарушения им брачных табу, после чего он ищет жену в ее стране и там проходит целый ряд традиционных брачных испытаний. Другие примеры: рассказ о том, как группа мальчиков попадает во власть чудовища-людоеда, но с помощью магической силы и находчивости спасается (здесь, по-видимому, отражаются обычай инициации, т. е. «посвящения» юношей, перехода их в разряд взрослых охотников)¹⁰, о посещении иных миров, иногда совпадающих с царством мертвых, и освобождении оттуда похищенных демонами пленников (по аналогии со странствиями колдуна-шамана за душой больного или умершего), об убийстве могучего духа-дракона с целью завладеть его магической силой, и т. д. и т. п. В подобных древнейших сюжетах, где отдельные мотивы уже как-то композиционно организованы, испытания, которым подвергался человеческий персонаж,

¹⁰ Некоторые древнейшие мотивы волшебной сказки, в частности связь с обычаями посвящения, являются специальной темой монографии В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» (Л., 1946).

завершались благополучным финалом. Благополучный финал, реализующий исполнение желаний, первоначально имел магическое значение.

Таковы основные черты первобытной стадии сказочного эпоса.

Унаследовав ряд элементов фольклора доклассового общества, классическая волшебная сказка в корне переработала их. Важнейшая черта волшебной сказки — фантастика. Будучи связана с мифологическими представлениями первобытного фольклора, она вместе с тем выражает их преодоление. Создатели волшебной сказки уже не мыслили мифологически, но активность волшебных сил, предполагающая относительную пассивность человеческого персонажа, легла в основу художественной формы волшебной сказки, в основу сказочной эстетики. Волшебные силы в сказке помогают герою не потому, что он точно выполняет магические предписания, а из сочувствия его горю, в благодарность за его доброту и т. п. Чудесные лица и предметы в классической волшебной сказке генетически отчасти действительно восходят к первобытным духам и фетишам, но они утеряли этнографическую конкретность своих предшественников, стали поэтическим обобщением сначала сил рода, защищающих своих членов и родовую этику, затем сил добра, вмешательство которых в жизнь восстанавливает поправную справедливость, или, наоборот, сил зла.

Наряду с фантастическими лицами и предметами, прямо восходящими к мифологическим образам, народная фантазия создала целый ряд образов, воплотивших мечту об изобильной и справедливой жизни (в том числе и образы, которые, по мнению А. М. Горького, предвосхищают грядущий технический прогресс). На эволюции сказочной фантастики сказалось и широкое культурное взаимодействие различных племен и народностей. В конечном счете в волшебной сказке выработался ряд стандартных типов чудесных лиц и предметов: змей-дракон или ведьма-людоедка, угрожающие герою смертью, звери-помощники, чудесные старички и старушки — добрые советчики, чудесные предметы, дающие изобилие и выполняющие желания героя, и др. Встречи с этими чудесными лицами и предметами создают своеобразные чудесные обстоятельства, среди которых разворачивается действие.

Таким образом, мифологические представления были исходным пунктом и дали необходимый материал для сказочной фантастики. Но превращение мифологической фантастики в собственно сказочную стало возможным только за счет стирания этнографической конкретности и тем самым «обыденности» данных архаических представлений, которые легли в основу сказочных образов. Именно потому, что волшебные лица и обстоятельства сказки не являются более объектами актуальных верований, они порождают эстетику чуда, становятся средствами художественного преобразования действительности. Поэтому собственно сказочная поэтическая фантастика является обязательным плодом художественного вымысла, сознательного литературного творчества. Фантастика первобытной мифологии представляла собой искаженное (в силу бессилия перед природой и слабости теоретического познания) отражение действительности. Сказочная фантастика преобразует действительность в соответствии с народными чаяниями, корректирует жизнь, исходя из идеалов. Как увидим, исходная ситуация в сказке часто совсем не идиллична; она выражает порой действительно и весьма глубокие жизненные конфликты. Разрешение же этих конфликтов носит фантастический характер. Поэтому «реалистические» и «романтические» тенденции переплетены в сказке, хотя последние в волшебной сказке преобладают.

Выше отмечалось, что основу сказочного эпоса составляет сюжет. Сюжет в сказке конкретизирует ее поэтическое содержание и сам является существеннейшим элементом ее художественной формы. Поэтому оформление сказки как жанра и присущих ей основных эстетических закономерностей должно получить непосредственно выражение в развитии сюжета.

В период разложения первобытно-общинного строя архаические сюжеты, унаследованные от первобытного фольклора и непосредственно отражающие первобытно-общинные обычаи и представления (рассказы о браке с тотемным животным, о борьбе с людоедами — злыми духами, о змеборстве, о посещении иных миров и т. п.), были дополнены некоторыми мотивами социально-бытового характера — рассказами об испытаниях, претерпеваемых в семье невинно гонимыми бедным сиротой, младшим братом, падчерицей и т. д. Эти рассказы не разрушали более архаические сюжеты, а как бы наслаивались на них, образуя начало сказки и таким образом осмысливая богатые фантастикой традиционные приключения героя как преодоление чудесными средствами неблагоприятной ситуации, сложившейся в семье.

Мотивы невинно гонимых¹¹ младшего брата, падчерицы, сиротки и т. п. вводят «семейную» тему, которая столь же характерна для классической волшебной сказки, как «политическая» сфера — для классической эпопеи. Однако сказочную семью ни в коем случае не следует рассматривать натуралистически. Здесь сказывается присущий элементарной форме искусства метод широких схематических обобщений.

Изображение общества в виде семейной ячейки объясняется тем, что род исторически перерождался в семью, большая патриархальная семья в «малую» семью, родовые понятия исподволь подменялись семейными. Переход от рода к государству получил отражение в героической эпопее, а переход от рода к семье — в волшебной сказке. Распад первобытно-общинного строя, разложение рода и его ближайшей наследницы — большой патриархальной семьи получил выражение в виде распри в «малой» сказочной семье.

Переход от общинно-племенного производства и распределения к семейной обособленности изолировал сироту, лишил его коллективной заботы рода, порой ставил в положение патриархального раба. В процессе распада патриархальной семейной общины, при семейных разладах, выражавших этот распад, узурпаторами общинной собственности выступали обычно старшие братья, а младшие оказывались обделенными. Борьба минората и майората непосредственно отразилась в сюжете несправедливого раздела наследства. Более общее выражение эта коллизия получила в изображении разнообразных гонений и обид, причиненных младшему брату старшими. При переходе от рода к семье, в которой мачеха, в силу нарушения традиционной эндогамии, оказывалась иноплеменницей, создавались предпосылки для придания коллизии «мачеха — падчерица» социальной значимости.

«Семейные» мотивы, таким образом, оказываются выражением социальных коллизий эпохи разложения первобытно-общинного строя. В них конфликт с мифологизированной природой или ритуальные испытания заменились конфликтом социальным, схематическим изображением по существу весьма реальных испытаний обездоленного. Эти испытания сказка рисует не бесстрастно, а с глубоким сочувствием, осуждая появление социального неравенства и как его следствия — человеческой несправедливости. Несправедливость конкретизируется прежде всего как нарушение первобытно-демократической коллективной морали, как отказ от родовой взаимопомощи, как превращение общей семейной собственности (хранителем которой мыслится младший брат) в частную собственность, как развитие эгоизма. Эстетический идеал в сказке, таким образом, в известном смысле исходит из обобщения этических представлений «первобытного коммунизма». (В дальнейшем сказочный идеал обогащается

¹¹ См. подробнее: Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958.

последующим историческим опытом народа и в конечном счете обращается к будущему.)

Своеобразный парадокс заключается в том, что именно «семейные», т. е., в конечном счете, *социально-бытовые*, мотивы стали главными носителями и выразителями народно-поэтических идеалов в *волшебной сказке*. Благодаря им волшебные силы в сказке не только окончательно потеряли этнографическую конкретность суверенной фантазии; они были очеловечены, их вмешательство в судьбу сказочных персонажей превратилось в средство реализации народного идеала. Таким образом, волшебный элемент приобрел художественную функцию.

Указанные мотивы не только завершили формирование сказочного сюжета и придали ему отчетливое эстетическое значение. Можно сказать, что они также принесли с собой образ героя волшебной сказки. Это имеет существенное значение, поскольку человеческий образ — принципиально важнейший, центральный объект искусства; и даже в сказке, где основной эстетической категорией является сюжет, окончательное формирование жанра связано с формированием образа героя. Героем волшебной сказки становится тот, кто был первой жертвой разложения рода или большой патриархальной семьи. Соответственно — образы младшего брата, падчерицы, сиротки и т. п. выражают демократическую идеализацию обездоленного. Сказка с сочувствием изображает всякого рода гонимых, обиженных, жертв несправедливости. Но типизация естественно выделила социально обездоленного, поскольку его «испытания» наиболее общезначимы, общественно содержательны. Демократическая идеализация обездоленного в значительной мере определила излюбленный в волшебной сказке тип героя, «не подающего надежд». Такой герой не только обижен в семье. Он беден, плохо одет, покрыт грязью и сажей, на первый взгляд простоват, даже ленив и глуп, но неожиданно за этой непритяжной видимостью обнаруживаются его высокие качества, с помощью волшебных сил совершает он подвиги и достигает сказочных целей. К этому типу сказочных героев относятся: различные национальные версии образа золушки-замарашки (падчерицы или младшей сестры), мужские вариации золушки-запечника в скандинавском фольклоре (норвежский Аскеладден, исландский Кольбитр, финский Тухкимус) и спорадически в сказке других европейских народов (например, западнославянский Попелов), Иванушка-дурачок в восточнославянском фольклоре, «Лысый паршивец» у тюркоязычных народов («Каль», «Каль-олан»), Бедный сиротка — «грязный парень» у североамериканских индейцев и т. п.

Наиболее простой случай — демократическая идеализация работающей и доброй Золушки, которой достаточно смыть сажу с лица, чтобы стать красавицей; несправедливость обвинения ее мачехой в нерадливости ясна с самого начала. Точно так же и простой крестьянский парень (в более поздних европейских сказках — солдат) порой обнаруживает под личиной простака ум и такие геройские качества, которых от него никто не ожидал. Но сказка иногда заходит дальше. «Запечник», Иванушка-дурачок по собственной охоте возится в золе и грязи, его безделье, знаменитое лежание на печи, обрисованное в сказке с добродушной иронией, — вполне добровольно и сознательно. Глупость Иванушки-дурачка далеко не всегда только «личина». Хитрец, прикидывающийся дураком, специфичен для новеллистической (бытовой) сказки, «дурак набитый» — для анекдота. А герой волшебной сказки скорее рисуется своеобразным чудачком (он, конечно, далекий предшественник литературных чудачков), совершающим нелепые поступки, имеющие некий высший смысл, не всегда ясный самому герою, который проявляет странную пассивность, но награждается волшебными силами. Иногда нелепые на первый взгляд поступки «дурачка» есть бескорыстное совершение поминок по отцу, проявление доброты к чудесным лицам предметам и т. п. В этом случае Иванушка кажется

тлупым только с точки зрения его расчетливых, ограниченных, рассудочно-эгоистичных братьев. Порой, однако, сама беззаботность, незаинтересованность приносят Иванушке сказочное счастье, так как волшебные силы действуют за него. Тогда само превращение в умного и красивого — дело волшебных сил.

Было бы очень соблазнительно видеть в «низком», «не подающем надежд» герое волшебной сказки пережитки первобытных верований — магии грязи и культа родового очага («лежание на печи»), почитания безумных и юродивых, пассивной формы посвящения в шаманы и т. д. Однако указанные отдаленные этнографические параллели не дают удовлетворительного объяснения образу «низкого» героя. Первобытное мировоззрение приписывает магическое значение не низкому, а необычному, из ряда вон выходящему.

В ходе развития сюжета волшебной сказки все «низкое», «неприглядное» вокруг героя и даже отчасти в нем самом превращается в «высокое», но в ином смысле, чем в первобытном фольклоре. Превращение «низкого» сознания Иванушки-дурачка в «высокое» сознание Иванушки — царского зятя, умницы и красавца, есть чисто художественная, эстетическая черта, выросшая на почве идеализации обездоленного. Превращение низкого в высокое в результате вмешательства волшебных сил (служащих, в конечном счете, идеализации обездоленного) является эстетическим законом волшебной сказки и распространяется на различные элементы, не имеющие прямого социального значения. Чудесный помощник или чудесный предмет тоже имеет невзрачный вид (конек-горбунок, нищие советчики и т. п.). Отсюда и особый закон выбора: герой выбирает самый невзрачный предмет, но он-то и оказывается чудесным. Популярность сохраняют или приобретают все мотивы невинно гонимых, в том числе ряд мотивов ритуального происхождения (например, мотив подменной жены, связанный с брачным обычаем выставлять «мнимых невест»; изгнание мальчиков в лес для посвятельных испытаний и т. п.). Временное добровольное пребывание героя в низком состоянии в сказках о «свином чехле» или «золотоволосом юноше», возможно, также отражает некоторые брачные обычаи, но оно полностью пересмыслено в духе эстетического контраста между «низкой» видимостью и «высокой» сущностью. Герой чудесного происхождения (от священного зверя-тотема) или ряженный в шкуру животного возвеличивается в сказке уже не в связи с пережитками тотемических верований, как может показаться на первый взгляд. Он пересмысливается как «низкий» герой (произошедший от презренного животного) и как таковой идеализируется наравне с другими героями, «не подающими надежд». Таковы царевна-лягушка, жених-змея и т. п. Таков и Иван Кобыльников (в других вариантах: Иван — коровий сын, Иван Суценко) в русской сказке о битве на Калиновом мосту. Он занимает самое низкое место среди «братьев», после Ивана-царевича и Ивана — кухаркина сына, но оказывается первым среди них.

Особое значение имеет вопрос о пассивности героя волшебной сказки. На первый взгляд, эта черта восходит еще к персонажам первобытной «прасказки» — мифологизированной былички. Однако безличный «один человек» в первобытном сказочном эпосе не был принципиально пассивен. Он настойчиво добивался своих целей, но прибегал для их достижения к различным магическим средствам, он не умел противостоять могущественным силам природы, которые выступали в виде различных мифологических существ, например духов-хозяев. В классической волшебной сказке вера в духов и в силу магии, в сущности, пропала, но общее представление об активности высших сил, от которых зависит счастье героя, эстетизируется. Активность волшебных сил является оборотной стороной относительной пассивности главного героя сказки. А пассивность главного героя получила внутреннее выражение в чудаческой незаинтересованности

Иванушки-дурачка в своей судьбе. Отсюда — тот добродушный юмор, с которым описывается «лень» любимого сказочного героя. Оптимистическая пассивность, без сомнения, отражает некоторые слабости и иллюзии патриархального крестьянства феодально-крепостнической эпохи. Герой, «не подающий надежд», специфически связан с природой волшебной сказки, где активны фантастические силы, восстанавливающие справедливость в духе народных идеалов.

Но в волшебной сказке, особенно в авантюрно-героических сюжетах (спасение царевен из трех «царств», добывание жар-птицы или живой и мертвой воды и т. п.), иногда выступает герой совершенно иного типа, который можно условно назвать общеэпическим (пример — Иван-царевич в русской сказке). Идеализация его носит не контрастный, а прямолинейный характер: благородное происхождение, сила, красота, приветливость с самого начала указывают на то, что перед нами настоящий герой. Этому соответствует и его значительная активность.

Наряду с положительным героем или героиней, сказка включает целый ряд более или менее стандартных (в пределах национального фольклора или культурного ареала) типов противников и помощников героя. Противники героя — это демонические существа (в русской сказке — змей, кощей, баба-яга и т. п., как правило, локализованные в сказочном лесу). Помощники героя, большей частью чудесные существа, — это благодарные звери, добрые волшебники, а также чудесные предметы, добывание которых само по себе составляет трудную задачу, выполняемую героем. Мачеха, старшие братья и иные «семейные» антагонисты героя выступают в своеобразной роли полупроводников-полусоперников (отсюда параллелизм в судьбе братьев, мачехиной дочери и падчерицы и т. д.). Чудесные помощники героя часто выступают в роли противников его соперника и наоборот.

Существует тесная связь между сказочными персонажами и определенными функциями, которые они выполняют, причем число этих функций ограничено и их последовательность в ходе развития сюжета постоянна (как это показано В. Я. Проппом¹²). Различные персонажи в сказке выступают носителями определенных видов действия. Характеристика персонажей и другие описания также чрезвычайно ограничены, большей частью сводятся к скупой формуле, поскольку в сказке, как в самом сюжетном жанре словесного искусства, все внимание сосредоточено на изображении действия. Основное действие сказки имеет характер испытаний, через которые проходит герой. Он проходит эти испытания либо в результате преследования со стороны соперников, либо выполняя «трудные задачи» (обычное условие брака с царевной), либо в ходе добровольных поисков чудесных предметов (например, жар-птицы, живой и мертвой воды) и похищенных матери, сестры, невесты и т. п. В композиции волшебных сказок наблюдается известное единообразие: зачин включает рассказ о нарушении мирной жизни героя, часто в результате несправедливых притеснений родичей. Средняя часть сказки содержит главные

¹² В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928. Имеется английский перевод этой книги. Интересная рецензия на нее с позиций структурализма недавно опубликована Леви-Строссом (Claude Lévi-Strauss. L'analyse morphologique des contes russes. «International Journal of slavic linguistics and poetics», III, Gravenhage, 1960, p. 122—149). Следует отметить, что книга В. Я. Проппа представляет большую ценность с точки зрения определения специфики волшебной сказки. Описанные В. Я. Проппом «функции» и их «последовательность», по-видимому, более «жестко» определяют границы этой жанровой равновесности, чем сходные мотивы и стилизованные формулы. Но за пределами книги осталось исследование закономерностей отношений «функций» к персонажам и мотивам, что дало бы возможность точнее определить содержательную обусловленность функций, а также критериев различения отдельных сюжетов или их групп в пределах волшебной сказки.

испытания и приключения героя, столкновения его с демонической силой и т. п. В финале, как правило, герой женится на царевне и достигает других сказочных целей. Судьба героя и его соперников иногда изображается в виде параллельных (но развертывающихся во времени последовательно) сюжетных звеньев.

Хотя сюжет — основная эстетическая категория в сказке, волшебная сказка выработала также и стилистические приемы, в которых ярко проявляется национальное своеобразие тех или иных сказок. В принципе в сказочной стилистической «обрядности» проявляются некоторые общие закономерности эпического или даже шире — устно-поэтического стиля: наличие общих мест, повторяющихся формул, единство действия, трючность и т. п. Но волшебная сказка имеет целый запас специфических «формул». Характерно указание на неопределенное сказочное место и время в зачине («В тридевятом царстве, в тридесятом государстве жил-был» и т. п.), которому иногда еще предшествует ритмизованная приписка; аналогичная, часто шутливая концовка типа «Стали жить-поживать и добра наживать», «Вот и сказка вся, больше врать нельзя», «Я там был, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало» и т. п. Типичными формулами в русской сказке являются такие: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», «Фу-фу, русским духом пахнет», «Не тужи, ложись спать, утро вечера мудренее», «Сивка-бурка, вещей каурка, стань передо мной, как лист перед травой» и т. п. В сказках других народов имеют хождение несколько иные формулы. Сказка не останавливается на отдельных моментах действия, избегает статических описаний.

До сих пор речь шла о волшебной сказке в специфическом смысле, в которой фантастика не только наличествует, но играет активную роль, чему соответствует большая или меньшая пассивность героя. Однако, как выше указывалось, в авантюрно-героических сюжетах, например в сказках о поисках похищенных невест, жар-птицы, живой — мертвой воды и т. п., обычно фигурирует активный герой, наделенный некоторыми чертами богатыря.

IV

Волшебно-героические сказки такого рода обнаруживают отчетливое сходство с древней богатырской сказкой, занимающей в известном смысле промежуточное положение между волшебной сказкой и героическим эпосом.

С исторической точки зрения будет правильнее сказать, что богатырская сказка участвовала в формировании как волшебно-героической сказки, так и героико-эпических песен. Богатырская сказка, так же как и волшебная, возникла в период разложения первобытно-общинного строя. В конечном счете она также восходит к первобытной сказке — мифологической быличке, но развивается совершенно иными, можно сказать, противоположными путями. Богатырская сказка отчетливо выразила процесс выделения личности из родового коллектива и рост ее самосознания. Из безличного «одного человека», полностью зависящего от сил природы, вырос идеализированный образ выдающейся личности — носителя исключительной силы и энергии — сказочного богатыря. Такой богатырь проявляет и физическую силу и магические (колдовские) способности, но своей силе и храбрости (его непрерывно предупреждают о грозящей опасности, но он этим пренебрегает) подобный герой обязан обычно в гораздо большей мере, чем духам-помощникам. Если в типичных образцах волшебной сказки в первую очередь поэтизируются чудесные «обстоятельства», то в богатырской сказке главным предметом идеализации является личность героя, фантастическое гиперболизированное изображение его возможностей и активности и составляет основу богатырского облика. Классические

образцы богатырской сказки находим в фольклоре народов Крайнего Севера, где эта жанровая разновидность, как правило, успела выделиться из общей массы сказочного эпоса. Так, например, у нивхов героический «настунд» резко отличается от мифологизированных быличек «тылгунд». Аналогичный характер имеют «нингман» нанайцев, «сюдбабц» и отчасти «ярабц» пенцев, героические сказки обских угров и эвенков. В богатырской сказке северных народов герой большей частью живет один или с малым количеством родичей. Его одиночество не имеет ни социальной (бедный сирота, обиженный соплеменниками), ни мифологической (одинокий — первый человек на земле) мотивировки. В данном случае его вынужденное одиночество, отсутствие защиты коллектива служит фоном для его героизма, подчеркивает, что он всем обязан своим собственным силам.

Главные темы богатырской сказки — героическое сватовство, борьба с различными противниками-людоедами, родовая месть. Героическое сватовство связано с походом в далекую страну (в силу экзогамии — запрета жениться в своем роде) и поисками суженой, невесты, «предназначенной» герою, т. е. принадлежащей к тому роду, откуда по традиции полагалось брать жен. В образах различных фантастических чудовищ, с которыми сталкивается богатырь, воплотились представления и о стихийных силах природы и (в отличие от волшебной сказки) о враждебной иноплеменной среде. Ортодоксальный брак, соответствующий родовым обычно-правовым нормам, и традиционная родовая месть при первобытно-общинном строе были обязательным, само собой разумеющимся порядком. В осуществлении того и другого большую роль играл род в целом. В богатырской сказке, возникшей в период разложения родового строя, и сватовство в его ортодоксальной форме, и месть за сородича, и поиски похищенной сестры или жены герой совершает единолично, как богатырский подвиг, требующий исключительных сил и преодоления необычайных трудностей. Реализация традиционных первобытно-общинных норм в богатырском индивидуальном подвиге одинокого героя есть своеобразный способ идеализации богатыря и одновременно идеализации первобытно-общинных отношений как некоего высшего образца.

Таким образом, нравственные представления доклассового общества являются своеобразным источником сказочного идеала и в волшебной и в богатырской сказке.

Богатырская сказка отличается своеобразными чертами стиля. По сравнению с волшебной сказкой в ней больше описательного элемента. Главный интерес начинает вызывать краткое, но вдохновенное описание поединков богатыря с противниками. Богатырская сказка у народов Севера исполняется в песенной форме, содержит зародыш ритма.

Богатырская сказка многими сторонами приближается к героическому эпосу. Героическое сватовство, родовая месть и борьба с чудовищами — характерные темы героического эпоса, особенно на ранней стадии. На почве богатырской сказки развивается образ богатыря, намечаются черты героического характера, столь типичного и необходимого в героическом эпосе.

Наконец, песенное исполнение, преобладание интереса к описанию борьбы над занимательностью фабулы — все это сугубо эпические черты. Однако в отличие от героической эпопеи, в богатырской сказке еще узок эпический фон и весьма ограничен коллективистский пафос богатырских подвигов. Совершая подвиги, сказочный герой, как мы видели, следует неким идеальным нормам поведения, восходящим к представлениям родовой эпохи, и поэтому его, конечно, нельзя назвать «индивидуалистом», но в богатырской сказке нет изображений коллективных судеб, хотя бы даже в рамках родо-племенных. Это — существенная грань, отделяющая сказочный эпос от героического. Богатырская сказка является важней-

шим источником формирования героического эпоса, но не может быть с ним полностью отождествлена.

Наряду с богатырской сказкой элементы эпической героики можно в какой-то мере обнаружить и в исторических преданиях о межплеменных войнах. Такие предания, представляющие собой исторические воспоминания о действительно имевших место событиях относительно недавнего прошлого и воспринимаемые аудиторией с несомненным доверием, известны почти у всех народов. Яркий пример подобных преданий — чукотские «времен раздоров вести» о военных стычках с айванами (эскимосами) за выход к побережью и с «таньгами» (коряками) за захват оленьих стад, а также об убийстве русского майора Павлуцкого, фигурирующего в фольклоре под именем Якунина. Чукотские войны («Кивающий головой», «Крикун», Элленут, Талё и др.) рисуются настоящими богатырями, гиперболизированно изображается их физическая сила. Другой характерный образец подобных преданий — так называемый «хосунный эпос» эвенков и северных якутов. Это многочисленные истории о взаимных нападениях, похищении женщин и родовой мести. Предания о межплеменных войнах приближаются по типу к устной хронике, их изобразительные средства гораздо более скудны, а элементов идеализации и вообще художественного обобщения несравненно меньше, чем в сказочном и мифологическом эпосах. Очень соблазнительно, но ошибочно видеть в этих преданиях древнейшую форму героического эпоса.

V

В современной науке на Западе вопрос о происхождении героического эпоса большей частью решается или с позиций «исторической школы» конца XIX — начала XX в., или с точки зрения весьма популярного неомифологизма.

Центральный тезис К. и М. Чэдвиков, авторов многотомного фундаментального труда «Становление литературы»¹³, — признание непосредственно исторического характера, большей или меньшей достоверности героического эпоса. Прямолинейное сопоставление эпоса с летописными событиями и лицами, трактовка искажений исторических фактов в эпосе как плода его мифологизации в сочетании с утверждением аристократического происхождения эпоса — весь этот комплекс идей буквально совпадает с установками русской «исторической школы», вождем которой был В. Миллер. В соответствии со взглядом на эпос как на творчество феодальной аристократии авторы считают главным источником эпоса героический панегирик. Согласно точке зрения Баура, автора теоретико-литературной монографии о героической поэзии (С. Bowra, «Heroic poetry», London, 1952), героический эпос развивается как синтез первобытной поэзии (которую он называет «шаманистской») и панегирика или плача. С «шаманистской» поэзией его якобы сближает поэтическая техника, а с панегириком и плачем — «антропоцентрические» представления. По вопросу об отношении эпоса к истории и мифу Баура следует за Чэдвиками.

Однако на Западе гораздо популярнее неомифологизм, представленный работами Лорда, Рэглана, Ян де Фриса, Ш. Отрана, Э. Миро, Ж. Дюмезиля, Риса Кэрпентера, отчасти Г. Р. Леви и других. Так же как и сторонники старой классической мифологической школы XIX в. (А. Кун, М. Мюллер и другие), неомифологи видят в эпических героях и сюжетах символическое переосмысление персонажей религиозной мифологии и обряда. Разница между ними заключается только в том, что неомифологи,

¹³ K. and M. Chadwick. The Growth of literature, vol. I—III. Cambridge, 1932—1940.

учитывая массу накопленного этнографического материала, сами мифы уже не объясняют исключительно небесными явлениями, а максимально сближают их с магией и обрядом, сводят миф к объяснительному рассказу, иллюстрирующему обряд и часто являющемуся его составной частью. Пытаясь синтезировать традиции «антропологической» и «мифологической» школ, они создали теорию мифолого-ритуалистического происхождения героического эпоса. В отличие от своих предшественников они, исключая из фольклора познавательный момент, рассматривают эпический сюжет как почти механическое воспроизведение «композиции» обряда. Старая «мифологическая» школа «открывала» почти во всех эпических героях солнечных богов. Теперь Ян де Фрис¹⁴, полемизируя с Ф. Панцером¹⁵, выводившим германские героические сюжеты из сказки, утверждает, что сказания о Зигфриде, так же как греческие сказания об аргонавтах и большинство других эпических сюжетов (например, бой отца с сыном), воспроизводят обрядовый «архетип» новогодней ритуальной борьбы божества с чудовищами — силами хаоса. В этом же ритуальном архетипе Леви¹⁶ видит основу драконоборства в вавилонском эпосе творения («Там наверху»). Сказания о Гильгамеше, «Рамайяну», «Одиссею» и другие «эпосы поисков» Леви возводит к первобытным обрядам инициации и ритуалу умирающего и воскресающего бога. В объяснении генезиса «Илиады» и «Махабхараты» он вступает в компромисс с «исторической школой», следуя учению Чадвиков о героическом времени, хотя второстепенные мотивы и здесь он объясняет средствами мифолого-ритуалистической теории. Э. Мирро¹⁷, анализируя греческий культ героев, приходит к выводу, что Ахилл и Одиссей — «умирающие и воскресающие» боги или «святые» греческих моряков, а сюжеты о них — отражение календарных весенних обрядов, предшествующих открытию навигации. Патрокл, по его мнению, жертвенный заместитель Ахилла. Р. Кэрпентер¹⁸ видит в основе сюжета «Одиссеи» культ спящего медведя. Ш. Отран¹⁹ считает прототипом эпического героя — «богочеловека», царя-жреца, характерным образом которого он считает Гильгамеша. По его мнению, эпопея возникает в конце эпохи «священного теократизма», и эпос имеет прежде всего жреческие корни; он якобы был создан в святилищах как составная часть обряда, гимна и чрезвычайно богат агнографическими элементами. Таким образом, Отран связывает происхождение эпоса не только с религией, но с клерикальной культурой. В этом пункте Отран выступает последователем французского филолога Ж. Бедье²⁰, который, как известно, считал источником «Песни о Роланде» не народные кантилены, а монастырские легенды. Отран пытается в своих работах распространить взгляды Ж. Бедье на генезис жанра героического эпоса в целом. Между прочим, следует отметить, что в последнее время антидемократическая теория Ж. Бедье о происхождении французского эпоса была опровергнута новооткрытыми материалами и исследованиями Менендеса Пидалья²¹ и его учеников. В упомянутой выше концепции Ян де Фриса о ри-

¹⁴ Jan de Vries. Das Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos. Helsinki, 1954; Heldenlied und Heldensage. München, 1961.

¹⁵ F. Panzer. Studien zur germanischen Sagengeschichte, t. 1—2. München. 1910—1913.

¹⁶ G. R. Levy. The sword from the rock. An investigation into origins of epic literature. London—New York, 1953.

¹⁷ E. Miraux. Les poèmes homériques et l'histoire grecque, t. 1—2. Paris, 1948.

¹⁸ R. Carpenter. Folk-tale, fiction and saga in the Homeric epics. Berkley, 1946.

¹⁹ Ch. Autran. Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque, vol. 1—2. Paris, 1943; L'épopée indoue. Paris, 1946.

²⁰ J. Bédier. Les légendes épiques. Paris, 1918.

²¹ См. Рамон Менендес Пидалья. Избр. произведения. Перевод с испанского. М., 1961.

туальном «архетипе» сказывается влияние швейцарского психоаналитика Юнга²². Основой сближения неомифологов с психоаналитиками является идеалистически-символический характер обеих теорий. В качестве образца чисто «психоаналитической» работы о генезисе эпико-героического жанра можно сослаться на книгу Ш. Бодуэна «Триумф героя»²³, где различные эпопеи рассматриваются как варианты одного и того же «героического мифа», который якобы отражает подсознательные комплексы, в особенности «комплекс смерти и второго рождения» (мечты неудовлетворенного своей жизнью человека принимают форму сюжета о смерти и новом чудесном рождении, о мифических двойниках и т. п.).

«Историческая школа» исходит из своеобразного «наивного реализма», упуская из виду специфику эпических обобщений. Она недооценивает обобщающий характер эпических образов и самого эпического художественного мышления, для которого отдельные исторические факты и персонажи служат деталями общей картины идеального эпического мира, а не исходным пунктом этой картины. А этот идеальный эпический мир представляет собой сугубо народную интерпретацию прошлого. Именно поэтому панегирик, посвященный индивидуальному лицу, тому или иному князю, не может быть зерном героической эпопеи. Кроме того, самая «мера историзма» переживает существенную эволюцию на различных этапах развития эпико-героического жанра. Сосредоточение основного интереса на отдельных лицах и событиях характерно преимущественно для исторической песни, которая является уже поздней формой эпоса, пришедшей на смену классической форме героико-эпических песен (былин).

Основной принципиальный дефект неомифологов — в попытке свести композицию эпоса в целом (явление художественное) к религиозному обряду или культуре.

Если в формировании героического эпоса и сыграла известную роль традиция мифологического эпоса, то это был первобытный народный эпос, в известном смысле еще «дорелигиозный» (т. е. первобытно-синкретический), перед которым была альтернатива эволюционировать в сторону как религиозной мифологии, так и героической поэзии (сказания о племенных первопредках и т. п.). Что касается мифов об умирающем и воскресающем боге, то они менее древние, чем народный эпос, и могли служить образцами только для некоторых второстепенных, дополнительных поздних элементов в народных эпосах. Критика неомифологизма является весьма актуальной, поскольку это направление исключительно популярно.

Психоаналитическая концепция знаменует крайнее выражение идеалистического антиисторизма, представляя собой попытку объяснить генезис народного эпического героя, прекрасного своей здоровой цельностью и гармоничностью, посредством декадентской болезненной психологии.

К числу слабых сторон зарубежных исследований происхождения героического эпоса относится (в связи с общими антидемократическими тенденциями буржуазной науки) недооценка народной устно-поэтической традиции как основы формирования эпоса. Еще А. Н. Веселовский упрекал в этом ученых Запада²⁴. Однако справедливость требует отметить некоторых ученых Запада, специально занявшихся изучением устно-поэтических корней эпического стиля. К их числу, в частности, принад-

²² См., например, C. G. Jung. Bewußtes und Unbewußtes. «Beiträge zur Psychologie». Freiburg, 1957.

²³ Ch. Baudouin. Le triomphe de héros. Paris, 1952.

²⁴ См. А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. М., 1940, стр. 122. Ср. В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958, стр. 3.

лежат рано умерший американский ученый М. Парри²⁵ и его последователь А. Лорд²⁶, которые анализируют гомеровский стиль путем сравнения его с сербскими юнацкими песнями. Но при этом анализ устно-поэтических корней эпического стиля Лорд сочетает с признанием мифологической основы первичных мотивов и поэтических формул и не доводит этот анализ до признания народной основы эпоса (вместо термина «народный эпос» он предпочитает «устный эпос»).

Приведенные данные говорят об отсутствии единодушия среди западных фольклористов и медиевистов в вопросе о происхождении героического эпоса. Зато известное единство взглядов представителей современной западной науки и принципиальное расхождение их с советскими исследованиями обнаруживается по вопросу о природе самой эпической героики. Ими разработана индивидуалистическая концепция эпического богатырства. Чэдвики, Баура, Леви и другие трактуют самую сущность героики как описание и прославление отдельного подвига, совершенного благодаря силе и храбрости героя. Богатырь представляется им «сверхчеловеком» — индивидуалистом, готовым всем пожертвовать ради личной чести и славы, своего рода «резервуаром» физической энергии, импульсы которой приложения сил вне всякого общественного смысла. Истинно героические мотивы Чэдвики связывают с агрессивными войнами «героического времени», практически совпадающего с эпохой варварства, в «классе князей» они видят социальную базу эпоса. Оборонительные войны, по их мнению, отразились только в негероических мотивах эпоса. Баура считает, что патриотические тенденции эпоса у народов, находящихся под иноземным владычеством, знаменуют закат эпической героики в силу ее демократизации. Эпических изменников типа Ганелона или Вука Бранковича он считает истинными эпическими богатырями, Ахилла рассматривает как классический пример богатыря как раз потому, что последний отказывается подчиниться общим интересам (воевать «за чужую жену»), а в Гекторе, Роланде, сербских героях-патриотах видит отклонение от основного типа богатыря. «Вульгарным» примером этой индивидуалистической концепции героики является точка зрения Клаппа²⁷, доказывающего, что всякое историческое лицо, чем-то поразившее массу, независимо от характера его деятельности (будь то революционер, защитник родины, тиран или разбойник), имеет основание стать эпическим героем.

Само собой разумеется, что индивидуалистическая концепция героики связана с антидемократическими тенденциями, с теорией об аристократической природе эпических героев и самих создателей эпоса. Но она не сводится к «аристократической» теории. Эта концепция в принципе связана с антиисторическим, абстрактно-психологическим характером основных течений буржуазной социологии. Представление об отдельном человеке, о некоем Робинзоне как о единице общества является односторонним отвлечением некоторых особенностей буржуазного общества, которое само — плод длительного исторического развития. В отношении ранних ступеней, на которых формируется героический эпос, ошибочность такого представления выступает особенно ясно, так как тесные общественные связи не только обнаруживаются здесь с большей силой, но составляют основу жанровой специфики героического эпоса, его особой гармоничности. Истолкование природы эпического в современной науке на Западе представляет шаг назад по сравнению с классикой идеалистической эстетики — особенно с теорией эпоса в «Эстетике» Гегеля²⁸. Гегель хотя и счи-

²⁵ M. Parry. *L'épithète traditionnelle dans Homère*. Paris, 1928; *Studies in the epic technique and oral verse making*, vol. I—II (в «Harvard Studies in classical philology», vol. 41 и 43. Cambridge, Massachusetts, 1930—1932).

²⁶ A. V. Lord. *The Singer of tales*. Cambridge, Massachusetts, 1960.

²⁷ E. Clapp. *The Hero*. «Journal of american folklore», vol. 62, 1949.

²⁸ См. Гегель. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 227—238.

тал, что эпопеи имеют индивидуального автора, прекрасно понимал их общенародный характер, видел в них универсальное воплощение национального духа, «подлинные основы сознания народа в собственном смысле слова»²⁹. Хотя Гегель писал о том, что эпическое действие должно исходить от индивидов (и даже от одного индивида) и должно быть свободным проявлением эпических характеров, а «основное право этих великих характеров заключается в их энергии, как они проявляют себя»³⁰, он вместе с тем прекрасно понимал, что эпические герои, как цельные натуры, выражают «развитие национального склада мыслей и способа деятельности»³¹. Индивидуальное эпическое действие, по Гегелю, вырастает на основе всеобщего эпического состояния мира, при котором естественно, само собой, достигается гармоническое единство индивидуального самопроявления эпических характеров и общенациональных эпических целей, сливается индивидуальное действие и эпическое событие, имеющее общенародное значение.

Схематично, в абстрактно-идеалистической форме Гегель выражает в принципе исторический взгляд на героический эпос как на явление поэзии, связанное с определенной ступенью, представляющей это эпическое состояние мира. «...Подлинная эпическая поэма попадает в среднюю пору, когда народ проснулся и перестал быть тупым, а дух настолько в себе окреп, чтобы создать свою собственную вселенную и чувствовать в ней себя, как дома, наоборот, все, что впоследствии становится твердым религиозным догматом или гражданским или моральным законом, остается совершенно живым помыслом, неотторжимым от отдельного индивида, как такового, а воля и чувство продолжают еще быть неотделенными друг от друга.

Когда индивидуальное «я» отделяется от субстанциональной целостности нации и ее состояний, образа мыслей, действий и судеб, так же когда чувство человека отмежевывается от воли, вместо эпической поэзии, с одной стороны, созревает лирическая, с другой стороны — драматическая поэзия»³². «Основой подлинно-эпического деяния не могут служить устой государства, опирающегося на сложившийся строй, с разработанными законами, всеохватывающей юрисдикцией, упорядоченной администрацией, министерствами, государственными канцеляриями, полицией и т. д. Связи объективной нравственности должны стать предметом воли, должны осуществляться, но лишь через деятельность самих индивидов и их характер... Наши современные машины и фабрики с производимыми ими продуктами, равно вообще способы удовлетворения наших внешних жизненных потребностей с этой точки зрения как и современное государственное устройство оказались бы не соответствующими тому жизненному фону, которого требует первобытный эпос... Таково состояние мира, которое и в отличие от идиллического... назвал героическим...»³³

Таким образом, Гегель правильно представлял соотношение между индивидуально-героическим и коллективно-эпическим началами в эпопее, их диалектическую связь, при которой полнота проявлений личной активности не только не разрушает коллективной народной основы, но сама становится орудием ее проявления. Не индивидуализм, а известная общественная гармония специфична для эпоса.

Основное содержание «героического времени» — по Гегелю — не агрессивные набеги ищущих личной славы военных главарей, выделившихся из племенной массы в период переселений и еще не подчиненных нормам цивилизации, а известная нерасчлененность права и обязанности, личных

²⁹ См. Гегель. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 231.

³⁰ Там же, стр. 251.

³¹ Там же, стр. 250.

³² Там же, стр. 232.

³³ Там же, стр. 237—238.

устремлений и общественных норм, тесные субстапциональные связи героя и народа, т. е. не отсутствие общественных связей, а их наличие. Лишь по видимости учение Чэдвиков о героическом времени дает историческую конкретизацию гегелевской концепции эпического состояния мира, поскольку речь идет об определенных исторических явлениях, таких, например, как «великое переселение народов». При этом, однако, исчезает характеристика общественного существа героической эпохи, все сводится к появлению благоприятной почвы для выделения личности и культа личной славы. Сопоставление современных теорий эпоса с воззрениями классической эстетики конца XVIII — начала XIX в. помогает уяснить внутреннюю связь индивидуалистических и антидемократических тенденций с антиисторизмом.

Некоторые положения гегелевской теории эпоса были развиты на историко-материалистической основе в известных высказываниях К. Маркса во Введении к книге «К критике политической экономии». К. Маркс считает, что эпос в классической форме составляет эпоху в мировой истории. Однако он связан со сравнительно низкой степенью художественного развития и расцветает до начала художественного производства как такового. В формулировке К. Маркса предельно заостряется историческая приуроченность героического эпоса.

Конкретно-историческое истолкование «героического времени» героического эпоса как высшей ступени варварства, «военной демократии» как эпохи разложения родового строя содержится в книге Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» и в концепте Маркса книги Л. Моргана «Древнее общество»³⁴.

Взгляды К. Маркса и Ф. Энгельса являются важнейшим источником теории эпоса в советской науке.

По вопросу о природе эпической героики советские фольклористы придерживаются единой точки зрения, основными пунктами которой являются народность героического эпоса и его общепатриотический характер.

На основе критики дефектов исторической и мифологической школы, а также преодолевая извращения в истолковании эпоса, имевшие место в прошлом (некоторые эпические памятники объявлялись реакционными или, наоборот, чрезмерно актуализировались, модернизировались), советские ученые достигли, особенно в последнее время, значительных успехов в изучении многочисленных эпических памятников народов СССР. У славянских, финно-угорских, тюркских, монгольских народов Советского Союза преимущественно и сохранился героический эпос в формах устного бытования, тогда как у большинства народов Западной Европы имеется только книжный эпос. Это обстоятельство благоприятно сказалось на исследовании в СССР разнообразных памятников героического эпоса³⁵. В большинстве этих трудов героический эпос рассматривается в связи с происхождением и судьбами самих народов — носителей эпоса, во взаимодействии с другими жанрами народного творчества, как продолжение непрерывной устно-поэтической традиции и выражение народных идеалов. На основе фронтального изучения эпического творчества учеными-фило-

³⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 33, 103—108.

³⁵ Работы А. М. Астаховой, Б. П. Кирдана, Д. С. Лихачева, М. М. Плисецкого, В. Я. Проппа, Б. Н. Путиловой, Б. А. Рыбакова, В. К. Соколовой — по эпосу восточных славян; И. Н. Голенищева-Кутузова и Н. И. Кравцова — по южным славянам; М. А. Ауэзова, М. И. Богдановой, А. К. Боровкова, Л. В. Гребнева, Х. Т. Зарифова, В. М. Жирмунского, Б. А. Каррыева, И. В. Пухова, И. Т. Сагитова, С. С. Суразакова, М. Тахмасяба, Г. У. Эргиса — по эпосу тюркоязычных народов; И. С. Брагинского — по эпическому творчеству таджиков; В. Я. Владимирцева, С. Я. Козина, Г. Д. Санжеева, Н. О. Шаракшиновой, А. И. Уланова — по эпосу монголоязычных народов; В. И. Абаева, Е. Б. Вирсаладзе, Г. Г. Григоряна, Ш. Д. Инал-Ипа, И. А. Орбели, И. В. Трескова — по эпосу народов Кавказа (подробнее библиографию см. в указанной ниже книге Е. М. Мелетянского «Происхождение героического эпоса»).

логами, знатоками культуры различных народов СССР, появились и работы, в которых на первый план выдвинуты общие теоретические вопросы. Таковы, например, книги В. М. Жирмунского, В. Я. Проппа и др.³⁶ Интересные теоретические соображения о поздней форме эпоса — исторической песне имеются в работах Б. Н. Путилова³⁷.

«Историческая школа» в советской фольклористике была подвергнута критике еще в конце 20-х годов, а теория ритуально-мифологического генезиса эпоса никогда не имела последователей в СССР. Это не мешает тому, что вопросы об отношении эпоса к истории и мифу продолжают рассматриваться советскими учеными и являются предметом споров и дискуссий. Одна из таких дискуссий недавно развернулась по вопросу об историзме русских былин между историком Б. А. Рыбаковым³⁸, с одной стороны, и фольклористами В. Я. Проппом и Б. Н. Путиловым — с другой. Это — спор о «мере» и формах отражения исторических событий в былинах.

В. М. Жирмунский и В. Я. Пропп подходят к проблеме эпического генезиса вооруженные сравнительно-исторической методикой, сопоставляя эпические памятники народов, стоявших в недалеком прошлом на различных ступенях общественного развития. Так, В. М. Жирмунский воссоставляет историю эпоса об Алпамыше, а частично и эпоса о Манасе на основании родственных по языку сказочно-героических поэм тюрко-монгольских народов Сибири и Центральной Азии. В. Я. Пропп реконструирует предысторию русских былин путем сопоставления их с эпическим творчеством неславянских народов Сибири. Как и другие фольклористы Советского Союза, В. М. Жирмунский и В. Я. Пропп исходят из того, что не панегирики князьям и не религиозные мифы, а само народно-поэтическое творчество является колыбелью героического эпоса. Их выводы во многом совпадают, но есть и расхождения, которые усиливаются благодаря различиям в терминологии. В. М. Жирмунский выделяет историчность как основной признак героического эпоса (эпос, по его мнению, передает исторические воспоминания народа в масштабах героической идеализации) и противопоставляет его сказке. В эпической архаике он выделяет главным образом черты богатырской сказки с характерными для нее мотивами, составляющими моменты поэтической биографии героя (чудесное рождение, наречение имени, обуздание богатырского коня, героическое сватовство и т. п.). К разряду богатырских сказок исследователь относит не только героические песни-сказания народов Крайнего Севера, но также героические поэмы тюрко-монгольских народов Сибири, где уже намечается изображение народных судеб, но еще средствами мифологической фантастики. Некоторые памятники героического эпоса (среднеазиатская поэма об Алпамыше, германские сказания о Зигфриде, русская былина о Волхе-Вольге или сербская песня об огненном Вуке) В. М. Жирмунский считает плодом трансформации богатырской сказки. Но он не считает такой путь формирования эпоса универсальным. В позднее возникших эпических памятниках он отводит богатырской сказке только известную роль в формировании фона и отдельных мотивов.

В. Я. Пропп в качестве главного признака героического эпоса рассматривает не историзм, а героизм, а также песенную форму. Соответственно он противопоставляет героический эпос не сказке, а мифу, причем проти-

³⁶ В. М. Жирмунский. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960; его же. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки, М.—Л., 1962; В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. 2. М.—Л., 1958; Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.

³⁷ См. Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI вв. М.—Л., 1960.

³⁸ См. Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. М., 1963.

вопоставление дается главным образом по степени активности героя. Исторические мотивы, по его мнению, могут отсутствовать в ранних «догосударственных» формах эпоса, для которого характерными темами являются борьба с чудовищами и героическое сватовство. Согласно концепции В. Я. Проппа, догосударственный эпос генетически связан с мифом, но вместе с тем противоположен ему и идеологически враждебен. По мере овладения силами природы и вытекающего отсюда упадка веры в духов-хозяев последние из подателей различных благ превращаются в злых чудовищ, с которыми эпический герой борется. Борьба ведется главным образом за жену, которую нужно добыть в «потустороннем» мире. Пафос основания семьи, идущей на смену роду, составляет, по В. Я. Проппу, социальный смысл догосударственного эпоса. «Догосударственный эпос» В. Я. Проппа практически охватывает те же памятники, что «богатырская сказка» в терминологии В. М. Жирмунского. В. Я. Пропп относит к героическому эпосу и эпические поэмы тюрко-монгольских народов Сибири, и те героические песенные сказания народов Крайнего Севера, которые были нами охарактеризованы (из-за узости их эпического фона) как богатырские сказки в собственном смысле слова. Борьба за государственное объединение против иноземных захватчиков, по мнению В. Я. Проппа, приводит к развитию собственно исторической темы. Чтобы избежать терминологической путаницы, нам представляется правильным сохранить термин «богатырская сказка» для героических сказок-песен народов Крайнего Севера, а «догосударственный эпос» — для архаических форм героического эпоса типа эпических поэм сибирских тюрков. Некоторые спорные положения в теории В. Я. Проппа нуждаются в проверке. Так, например, мы уже указывали на то, что архаические богатырские подвиги — героическое сватовство, месть за отца и т. п. — не только не направлены против родовой идеологии, а, наоборот, представляют собой реализацию коллективных родовых норм в индивидуальном богатырском деянии. Брак богатыря в архаических эпических памятниках часто символизирует не основание семьи, а основание рода-племени. Чудовища, ниспровергаемые богатырем, — не всегда развенчанные «хозяева», и борьба с ними не доказывает крушения акимистических, а тем более вообще религиозных представлений. Идея В. Я. Проппа о поддержке эпосом новой социально-экономической формации против старой, семьи против рода, ниспровержения старых «кумиров» и т. п. несколько прямолинейна и отражает недооценку идеализации прошлого, именно как первобытно-демократического прошлого, в эпосе. В общем и целом значение трудов В. М. Жирмунского и В. Я. Проппа очень велико, поскольку они охарактеризовали архаическую героическую эпiku и обрисовали существенные моменты формирования героического эпоса.

VI

Героический эпос содержит целостную картину народной жизни в форме героического повествования о прошлом. Идеальный эпический мир и герой-богатырь в их гармоническом единстве — основные элементы содержания героического эпоса. К этому следует добавить некоторые особенности стиля, такие, как объективно-повествовательный тон, ретардация, пластический характер обрисовки образа, гиперболизм, повторения и т. п.

Героический эпос не мог возникнуть в период расцвета первобытно-общинного строя, при котором только мифологический герой мог быть наделен необходимой свободой самостоятельности; создание образа богатыря требовало известной степени выделения личности из первобытной общины (без свободы выбора не могло быть героики). Для появления широкого эпического фона также было необходимо преодоление родо-племенной замкнутости. С другой стороны, непосредственно общественный

характер деяний богатыря генетически связан с тем, что общественные отношения в эпоху создания эпоса были еще глубоко опосредствованы отношениями кровного родства. По-видимому, решающую роль в становлении героического эпоса сыграл период «военной демократии», который в принципе может быть сопоставлен с тем, что принято называть «героическим веком». В это время происходило расшатывание локальных, родовых, патриархальных связей, создавался известный простор для выделения и активного проявления отдельной личности, что действительно было необходимо для появления образов богатырей. Однако патриархальные связи, будучи расшатаны, далеко еще не были уничтожены на заре классового общества. Старые родовые институты частично использовались и при организации архаических («варварских») государств, поэтому типичное для эпоса изображение отношений людей как кровных, родовых могло не представлять еще сознательного художественного приема. На фоне развивающейся классовой дифференциации и классовых антагонизмов воспоминания о первобытно-общинных обычно-правовых нормах должны были использоваться при формировании этических и эстетических идеалов народного героического эпоса, хотя, конечно, эти идеалы ни в коем случае не могли сводиться к первобытным «нормам». В этот период общенародное сознание не уступило еще сословно-классовому и народность эпоса проявлялась как «общенародность».

Возникая в период разложения первобытно-общинного строя, народный героический эпос естественным образом опирался на традицию повествовательного фольклора доклассового общества.

Ранняя героическая эпика вырастает на основе взаимодействия богатырской сказки с традицией первобытного мифологического эпоса о предках — культурных героях; а когда опыт государственной консолидации нанес решительный удар мифологизированию исторического прошлого, то важнейшим, можно сказать основным источником формирования героической эпопеи стали исторические предания о межплеменных войнах, переселениях, выдающихся военных вождах и т. п.

К архаической (догосударственной) форме героического эпоса с известными оговорками могут быть отнесены следующие эпические памятники, ядро которых возникло еще до того, как этническая консолидация народов — носителей эпоса приняла форму государственной консолидации: карело-финские эпические руны, якутские олонхо, бурятские улигеры, поэмы алтайцев, шорцев, хакасов, тувинцев, нартские сказания адыгов, осетин и абхазцев, народная версия грузинского эпоса об Амирани. К архаической форме эпоса очень близок древнейший (не только стадийно, но и хронологически) эпический цикл — шумеро-аккадские сказания о Гильгамеше, сложившиеся еще до окончательного оформления восточной деспотии в Двуречье.

В то время как в архаической эпике эпическая героика выступает еще в значительной мере в сказочно-мифологической оболочке, в зрелых классических формах эпоса исторические воспоминания народа проявляются в более адекватной форме изображения исторических лиц и событий.

Изучение классического героического эпоса представляет огромный интерес для теории литературы.

Долгое время термин «классический» применялся историками культуры почти исключительно к гомеровскому эпосу. Но углубленное изучение эпоса и открытие целого ряда новых выдающихся памятников, притом бытующих в устно-поэтической форме, делает возможным применение этого термина к довольно широкому кругу памятников. Великие эпопеи, сложившиеся в древней Греции и Индии на заре рабовладельческого общества («Илиада», «Одиссея», «Махабхарата», «Рамаяна»), кардинально отличны от эпических циклов, возникших в условиях раннего западно-европейского феодализма (ирландские саги, древнескандинавские песни и

саги, англосаксонская поэма о Беовульфе), или специфических форм эпopeй, развившейся в атмосфере кочевого феодализма у тюрко-монгольских народов Центральной Азии («Алпамыш», «Манас», «Джангар», «Гэсэриада»). А эти последние, в свою очередь, нельзя смешивать с эпическими памятниками эпохи развитого феодализма, к числу которых относятся прежде всего ярко выражающие национальное сознание и проникнутые высоким патристическим пафосом армянский эпос о Давиде Сасунском, русские былины, героические песни южных славян, французская эпопея о Роланде и испанская о Сиде. Некоторые памятники феодального эпоса уже обнаруживают отчетливые следы влияния куртуазного романа (немецкая «Песнь о Нибелунгах», являющаяся плодом переработки более ранней германской эпической традиции) или романического эпоса (поэмы о Гёр-оглы в Средней Азии и Закавказье).

Пути формирования классических эпопей и эпических циклов очень разнообразны. Отдельные классические эпические памятники развились «эволюционным» путем, посредством постепенной трансформации и исторической рационализации архаических эпических и сказочно-мифологических сюжетов («Одиссея», «Рамаяна», «Алпамыш») либо путем контаминации разнородных источников — как сказочно-мифологических, так и собственно исторических («Гэсэриада», «Манас», германские сказания о Нибелунгах). Но большинство классических эпопей развилось непосредственно из исторических преданий о важных событиях народного прошлого («Илиада», Махабхарата», «Песнь о Роланде», «Песнь о Сиде», косовские песни в сербском эпосе, русские былины о татарском нашествии, армянский эпос о национально-освободительном восстании жителей Сасуна против арабского ига и т. п.).

VII

Рассмотрим подробнее важнейшие элементы героико-эпического жанра.

В отличие от сказки, героический эпос тяготеет к историческим, национальным, государственным масштабам. Его собственная история тесно переплетена с формированием народностей и древнейших государств. В то время как сказка легко переступает этнические границы, эпос (здесь и далее «эпос» употребляется в узком значении слова, т. е. «героический эпос») распространяется в процессе передвижения самих народов — его носителей — в ходе этногенеза. Поэтому в эпосе и национальное своеобразие выступает в более яркой форме, чем в сказке. В эпосе всегда наличествует глубокий интерес к исторической судьбе народа, содержится народная поэтическая концепция его прошлого, присутствует некий коллективистский, в конечном счете патристический пафос. Поэтому эпос в известном смысле всегда историчен, даже тогда, когда пользуется сказочно-мифологическими образами, и в принципе всегда патристичен, сколь бы ни была архаична форма его патристизма.

Ф. Энгельс писал в «Происхождении семьи, частной собственности и государства», что «минувшая действительность предстает в отражении фантастических образов мифологии»³⁹. В эпосе на всех ступенях его развития отражаются процессы этнической консолидации, заря политической жизни народов. Но до тех пор, пока этническая консолидация не дошла до государственной и эта последняя более или менее не отстоялась, эпическое изображение прошлого носит следы мифологических концепций.

Материал народного исторического предания осмысливается, обобщается в духе традиционных представлений мифологического эпоса о перво-

³⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 103.

предках — культурных героях. На этой ранней стадии обобщение может быть выражено почти исключительно средствами мифологической фантастики. И если мы хотим обнаружить в архаических эпических памятниках, пусть в самых схематических чертах, общую картину исторической жизни (а не только отдельные стычки богатырей), то необходимо учитывать эту особенность архаического эпического мышления.

Ранние формы эпоса в гораздо большей мере включают воспоминания о трудовом освоении мира, об овладении силами природы, тогда как классические эпопеи сосредоточены на изображении воинских деяний. Парадоксальным образом наивное ограничение понятия человечества в древнем народном сознании своим племенем или группой родственных племен поддерживает в эпической архаике своеобразный «прометеевский» пафос борьбы человеческой культуры с косной природой.

В ранних формах эпоса, так же как и в богатырской сказке, очень популярны темы героического сватовства к «суженой» (это почти обязательный эпизод поэтической биографии богатыря) и родовой мести (обычно мести за отца, совершаемой в юном возрасте). Героическое сватовство и родовая месть сами по себе не выходят за пределы родовых взаимоотношений и воспроизводят в идеализированной форме лишь некоторые бытовые картины народного прошлого, а именно родо-племенной стадии народной жизни.

В поисках предназначенной герою невесты, похищенной сестры или жены, убийц отца богатырь сталкивается с различными противниками, большинство которых в эпической архаике выступает в виде демонических «чудовищ» (всякого рода монгусы и мангадхай, хтонические чудовища — богатыри хозяина подземного мира Эрлика, демоны абаасы, драконы и дэвы и т. п.). Очень часто, победив этих чудовищ, богатырю приходится встречаться с их матерью или вообще хозяйкой демонского мира, что указывает на архаические матриархальные представления (Люухи в карельском эпосе, страшная шаманка — абаасы, старая мангадхайка, старуха-куропатка в эпосе тюрко-монгольских народов; как пережиток этого образа в развитых эпосах — старуха Сурхайиль в «Алпамыше», царица-волшебница Медб в ирландском эпосе, мать Гренделя в англосаксонском «Беовульфе»). Эти демонические противники героя — не просто сказочные страшилища, они — существенный элемент специфического для архаических памятников эпического фона, воссоздаваемого в значительной мере средствами, унаследованными от первобытного мифологического эпоса.

В эпосе тюрко-монгольских народов Сибири начало национальной жизни мыслится совпадающим с первыми шагами человечества; и время действия в принявших стандартную форму зачинах характеризуется как мифическая эпоха первотворения, когда только что «мешалкой» были разделены земля и вода, возникли первые горы и реки, выросли первые деревья, появились первые коровы, овцы, кони и, наконец, первые люди. В легендах основной родоначальник якутов — Эллей, прибывший по реке Лене из южных степей, имеет яркие черты культурного героя-первопредка. Его прозвище «Эр-Соготовх» означает «одиноким» и намекает на то, что он первый человек. А в якутском героическом эпосе (олонхо) Эр-Соготовх — самое распространенное имя. Богатырь, носящий такое имя (иногда и другие имена), действительно изображается в эпосе «одиноким», не знающим других людей, спущенным богами на «среднюю землю» (согласно широко распространенным мифологическим воззрениям — местообитание людей), чтобы стать первопредком эпического племени айбы, находящегося под покровительством светлых небесных богов «айны», улуса Солнца. Богатырям айбы противостоят демонские богатыри абаасы, в образе которых представление о злых духах, насылающих болезни, дополнено представлениями об иноплеменной среде, с которой предки якутов

сталкивались в далеком прошлом. Рассказ о героическом сватовстве и женитьбе Эр-Соготоха часто связывается с его назначением стать родоначальником людей, развести скот и создать скотоводческое хозяйство. В еще более древних вариантах олонхо на месте «одинокого» героя находим пару первых людей — брата и сестру. В олонхо борьба с богатырями абаасы (похищающими сестру или жену героя и т. п.) осмысливается как защита «средней земли». Очищение «средней земли» от чудовищ — иногда специальная миссия богатыря, например в олонхо о Нюргун Боотуре, ради которой боги айыы посылают его на «среднюю землю». Сходные черты, хотя и менее отчетливо, обнаруживает эпос бурят и саяно-алтайских народностей.

И в карельских эпических рунах мифологизация прошлого выступает весьма отчетливо. Главные герои эпоса — мудрец-певец Вяйнямейнен и кузнец Ильмаринен совершают целый ряд деяний, типичных для демиурга и культурного героя (установление небесных столпов, месяца и солнца, создание озер, изготовление железа, добывание огня из чрева рыбы, постройка первой лодки и первого музыкального инструмента и т. п.); в споре с молодым дерзким Еукахайненом старик Вяйнямейнен намекает на то, что он жил во времена первотворения и участвовал в нем. В некоторых вариантах герои карельских рун рассматриваются как «сыны Калевы», т. е. как мифологические великаны-силачи, о которых у прибалтийских финнов сохранилось много местных легенд. Страна Севера (Похьела), куда герои «Калевалы» едут свататься и с которой они ведут борьбу, иногда отождествляется в эпосе с землей саамов (саамский стрелок ранит Вяйнямейнена), но рисуется как чисто мифическая страна, «где погибают герои» и где властвует злая ведьма Лоухи. Описание Похьелы и ее хозяйки весьма сходно с описанием других сказочно-мифических стран в карело-финских рунах, например со страной Солнца (Пяйвела) и особенно с царством мертвых (Туонела). Это сходство, возможно, объясняется тем, что в древнейшей (дошаманской) мифологии северных народов север, низ, устье реки и местообитание душ умерших первоначально совпадали. Поэтому описание похода в Похьелу за сампо и поездки в Туонелу за недостающими для постройки лодки тремя словечками имеет ряд сходных деталей. Борьба с Похьелой ведется не с целью угона скота, порабощения или освобождения пленников, защиты своих границ и т. п., а ради мифического предмета сампо, чудесного средства изобилия. Поход в Похьелу за сампо фактически сводится к его похищению Вяйнямейненом у ведьмы Лоухи — хозяйки Севера, что (так же как и сюжет о похищении небесных светил, спрятанных Лоухи в скалу) представляет собой типичное сказание о добывании культурным героем орудий труда и других элементов культуры, а также природных объектов, в том числе небесных светил, путем похищения у их первоначальных хранителей — хозяев. Архаический сюжет похищения Вяйнямейненом сампо у Лоухи в эпическом цикле о сампо переплетается с более поздней версией той же мифологической темы — рассказом об изготовлении кузнецом Ильмариненом (культурным героем менее древней формации) сампо, а также небесных светил и предметов земледельческой культуры.

В карело-финском эпосе более значительное место, чем где-нибудь, занимают поэтические описания процессов труда, введенных в эпос в связи с изображением культурных деяний эпических героев.

В архаических нартских сказаниях Северного Кавказа, особенно в цикле Сосруко, мифические противники-великаны также являются одновременно хранителями огня, полезных злаков, сочных пастбищ, которые Сосруко похищает или отнимает у них. Вместе с тем Батрадзу и другим нартам приходится защищать себя и свое селение от их насилия. Осетинская версия сказаний о нартах включает и рассказы о родоначальниках — братьях-близнецах Ахсаре и Ахсартаге, брате и сестре (они же муж и же-

на) Урызмаге и Сатане и т. п. Нарты (потомками которых считают себя народы — носители эпоса) — это образ богатырского племени, кое в чем напоминающего богатырей айы или сынов Калевы.

В числе эпических сказаний о Гильгамеше имеется обломок шумерского текста о военном конфликте между Уруком, царем которого является Гильгамеш (Энкиду в этом тексте рисуется военачальником в Уруке), и городом Кишем, где правит Акка. Однако этот «исторический» рассказ, восходящий к преданию так называемого «раннединастического» периода (когда Урук и Киш попеременно были гегемонами в Южном Двуречье), остался изолированным в шумеро-аккадском эпосе. В шумерской поэме о дереве Хулуппу действие происходит в мифологические времена первотворения (как и в поэмах сибирских тюрков), Гильгамеш убивает дракона и изгоняет других чудовищ, стерегущих дерево Хулуппу, из которого люди Урука затем делают чудесные предметы. Сказочно-мифологические мотивы преобладают и в знаменитой аккадской (древнеавилонской) поэме: основные богатырские подвиги Гильгамеша и Энкиду — уничтожение страшных чудовищ (львы, небесный бык, хранитель кедрового леса Хумбаба). Убив Хумбабу, герои добывают кедровый лес, необходимый для строительства крепостных стен и храма — великого «культурного» деяния Гильгамеша. «Настоящими людьми» в шумеро-аккадской эпической поэзии являются жители оазисов земледельческо-городской культуры в Двуречье. Сюжетная схема эпоса о Гильгамеше и Энкиду однотипна с мифологическим эпосом американских индейцев о братьях-близнецах — культурных героях — цивилизованном (юноша из вигвама) и диком (юноша из источника), совместно осуществляющих миссию очищения земли от чудовищ. Такая же борьба братьев-богатырей Амирани, Бадри и Усыби, убивающих во время странствий драконов и давов, рисуется в грузинском эпосе. Вообще миссия очищения земли от «чудовищ» — своеобразная архаическая форма выражения коллективистского пафоса эпической героики.

На классической стадии основным эпическим материалом, подлежащим обработке, становятся, как уже отмечалось выше, исторические предания в собственном смысле слова (которые на предшествующей стадии как бы сосуществовали с эпикой). Само собой разумеется, что при этом действительные события не только даны сквозь призму легенды, но переосмыслены в плане широких эпических обобщений, актуальных в период оформления эпического памятника. Эпические враги в классическом героическом эпосе постепенно теряют облик мифических чудовищ и приобретают черты исторических врагов народности — носительницы эпической традиции.

В то время как в архаическом эпосе родоплеменной патриотизм обычно выступает как пафос защиты «человеческого» племени от чудовищ, в более поздней эпике прямо и непосредственно выражается патриотический пафос защиты родной земли от иноземных захватчиков. Врагам-иноплеменникам (и особенно врагам-иноверцам) при этом иногда приписываются лишь отдельные атрибуты, почерпнутые из архаического арсенала средств изображения демонов и чудовищ.

Таким образом, прошлое народа в развитых эпосах передается языком исторического предания и представляется не как отношение человечества к природе, а в виде исторического конфликта этнических групп, национально-политических объединений, как отношения лиц и событий политической истории. Конечно, их «историзм» весьма далек от научной достоверности, являясь народно-поэтическим обобщением большого масштаба, дающим народно-поэтическую оценку не отдельным лицам и событиям, а важнейшим историческим ситуациям, представленным весьма статично как некое стабильное, в сущности неизменное естественное состояние взаимоотношений народов. «Ситуация» в классической эпике концентрируется

часто в определенное «эпическое» историческое событие, придающее ситуации известную направленность, но не меняющее общее состояние мира. Эпос никогда не изображает смены состояния, строго соответствующего эпическому времени. Но даже и в этом значительный прогресс исторического мышления по сравнению с мифологическими концепциями ранней эпики (впрочем, тоже имевшими определенное историческое содержание). Этот прогресс, как уже отмечалось, отражает в конечном счете государственную консолидацию народов-творцов. «Эпическое время» — уже не мифическая эпоха первотворения, а славное историческое прошлое народа на заре его национальной истории. В целом ряде случаев древнейшие элементы исторического предания, составившего ядро эпопей, восходят к эпохе ранней государственности, но переход от ранних форм к «классическим» совершается, по-видимому, не в процессе первой государственной консолидации, а позднее, когда древнейшие политические образования уже воспринимаются как героическое прошлое. Элементы идеализации героической старины усиливались в обстановке уладка древних государственных центров, раздробленности и иноземных нашествий и в особенности в процессе борьбы за независимость и новую политическую консолидацию. В этих условиях и возникали качественно новые народные концепции исторического прошлого.

В некоторых эпосах в фокусе «эпического времени» стоит образ идеального эпического государства, прототипами которого являются древнейшие государственные образования, а социальным образцом — патриархальный род. Поскольку такое государство является не только национально-исторической, но и социально-исторической утопией, то в нем «князь», персонифицирующий власть и национальное единство, и богатыри, выражающие народный идеал, находятся в патриархальных отношениях.

Исторический фон в целом ряде эпопей концентрируется вокруг определенного исторического события (войны), имеющего общенародное значение. В «Илиаде» архаический мотив борьбы за возвращение похищенной жены (столь типичный для ранних форм эпоса и еще играющий известную роль в таких памятниках, как «Рамаяна» и «Гэсэриада») настолько заслонен картиной Троянской войны, что эпизод похищения Елены даже собственно не вошел в эпопею, как не соответствующий эстетическим нормам исторической эпической героики. Сказания о рождении и героическом детстве Ахилла, напоминающие аналогичные эпизоды из циклов Геракла, Персея, а также архаических кавказских эпосов (особенно связь с водной стихией и закалка на огне), также оказались за пределами эпического действия в «Илиаде». Они скорее всего являлись плодом позднейшей биографической циклизации традиционных мотивов богатырской сказки вокруг популярного героя сказаний о Троянской войне. Целиком изъятый из героического обращения мифологический элемент приписан богам и вместе с ними перенесен на Олимп. Бытовые комические элементы (типа анекдотических рассказов о супружеских взаимоотношениях Урызмага и Сатаны в нартских сказаниях) также сохранены только в божественном плане (отношения Гефеста и Афродиты, отчасти Зевса и Геры). Исторические события, изображенные в «Илиаде», еще нуждались в известной увязке с мифами, в дополнительной мифологической мотивировке, для того чтобы из отдельных фактов стать звеньями единой концепции, в которой «национальное» и «космическое» теоретически совпадают. В этом пункте гомеровский эпос как бы занимает промежуточное положение между архаическими памятниками периода разложения первобытно-общинного строя и более поздними эпосами, сложившимися в феодальном обществе и использующими мифологию, по известному выражению К. Маркса, только «как арсенал».

Героическое время в гомеровском эпосе совпадает с микенской эпохой, т. е. с архаическими государственными образованиями древневосточного

типа на территории Эллады. Однако сама «гомеровская эпоха» была уже временем упадка древних культурных центров, временем раздробленности и вынужденной миграции потомков ахейцев и других племен под напором дорийцев. В этих условиях Микены естественно идеализировались как славное героическое прошлое. Это усиливало контраст «героического века» и «смутного времени». Вместе с тем «гомеровская эпоха» непосредственно предшествовала новому культурно-политическому подъему (на гораздо более широкой основе, чем Микены) греческих городов-государств, была преддверием «классического» периода. Враждующими сторонами в гомеровском эпосе являются ахейцы и троянцы, народности позднеэлладской эпохи. Это уже не мифические племена. Но это все же легендарные этнически-политические объединения, ко времени завершения эпоса уже давно сошедшие с исторической арены, воспринимаемые главным образом как особые эпические племена стародавнего героического времени. В «Илиаде», возможно, использована не только ахейская, но и троянская эпическая традиция, что, так же как большая историческая дистанция между сказителями и изображаемой эпохой, объясняет своеобразный эпический объективизм «Илиады». Богатыри обеих сторон рисуются одинаково доблестными. В историческом фокусе гомеровского эпоса изображается Троянская война, так как она была последней крупной победой микенских ахейцев накануне разгрома самих Микен дорийцами и вместе с тем одним из звеньев целой цепи миграций и войн, в результате чего пришли в упадок основные центры древнейшей восточносредиземноморской культуры. Не исключено, что эпическая «Троянская война» являлась в конечном счете обобщением всего этого исторического процесса. Поэтому, кстати сказать, не удивительно, что древнейшая культура оказалась типизированной в образах Трои и троянцев, а лагерь ахейцев, при всем сочувствии к ним носителей эпоса, обнаруживает «варварские» черты (поскольку он включил в себя и представление о завоевателях позднейшего времени).

В «Одиссее» разнообразны элементы богатырской и волшебной сказок, а также легендарные рассказы о путешествиях в далекие страны прикреплены в порядке циклизации к теме Троянской войны как повествование о возвращении на родину одного из ее героев.

Соотношение архаических и классических элементов, мера историзма в древнеиндийском эпосе подобны древнегреческому. «Рамаяна», несмотря на ее романическое оформление, непосредственно восходит к весьма архаической эпической традиции. Главное содержание подвигов Рамы — борьба с чудовищами-ракшасами, в частности с похитившим его жену Ситу ракшасом Раваном, владеющим островом Ланка (старинное название Цейлона). Уничтожение ракшасов — особая миссия Рамы, ради которой он рожден на земле.

В «Махабхарате», так же как в «Илиаде» и в отличие от «Рамаяны», отдельные мотивы, характерные для архаической эпики (например, борьба Бхимы с ракшасами, перипетии героического сватовства пандавов к Драупади и т. п.), находятся на периферии эпоса. Центром эпического действия является битва народов на поле Курукшетре в стране Курупанчала (историки датируют ее XIV—XIII вв. до н. э.). Исторически битва на Курукшетре предшествовала слиянию этих важнейших племен ведического времени в одну народность. Опыт ранней доарийской государственности в долине Инда, вероятно разрушенной пришельцами — ариями, должен был иметь значение в формировании «историзма» индийского эпоса, но явных следов в сюжете эпоса этот период (как и ранний этап борьбы арийцев с коренным населением) не оставил. Эпос создавался на фоне междоусобной борьбы мелких военноплеменных союзов и политической консолидации, которая привела в VI—IV вв. до н. э. к объединению почти всей Индии в единое рабовладельческое государство. Естественно, что в этих условиях битва на поле Курукшетре между племенами,

позднее слившимися в единую народность, могла стать обобщением длительных межплеменных войн, приведших к государственной и этнической консолидации, а историческое предание об этой битве стало основой индийской национальной эпопеи. В своей окончательной редакции эпос «Махабхарата» пронизан пафосом национального единства индийцев. Обе враждующие стороны, пандавы-панчалы и кауравы, ставшие общими предками индийцев, рисуются, так же как ахейцы и троянцы, доблестными племенами далекого прошлого с известным эпическим «объективизмом». В соответствии с живыми еще родовыми пережитками, пандавы и кауравы изображаются двоюродными братьями, втянувшимися в братоубийственную борьбу.

В иранском эпосе — как в «Шахнаме» Фирдоуси, так и в более древних памятниках, отчетливо сохраняются разностадиальные слои: сказания, отчасти известные уже по «Авесте», о первопредках — драконоборцах (Каюмарсе, Джемшиде, Керсаспе, Хушенге, Феридуне), сказочно-эпические сказания о богатыре Рустеме, исторические предания о древнеиранских царях (например, цикл Каянидов). При этом самый знаменитый иранский богатырь Рустем в фрагментах сако-согдийского эпоса выступает только как победитель дэвов, а в персидском книжном эпосе он включен в эпическую раму войны Ирана и Турана. И эта борьба Ирана с северными кочевниками и архаическое драконоборство интерпретированы как борьба светлого (Ормузд) и темного (Ариман) начал в духе зороастрийского дуализма.

В тибето-монгольской «Гэсэриаде» богатырь Гэсэр явился на землю (или возрожден на земле) с особой миссией уничтожения чудовищ, борьбы со смутой и несправедливостью. Вместе с тем, как показал монгольский ученый Ц. Дамдинсурэн в книге «Исторические корни Гэсэриады» (М.—Л., 1957), в эпосе отразились исторические воспоминания о событиях X—XI вв. в Тибете.

В калмыцком эпосе «Джангар» различные эпизоды борьбы богатырей с чудовищами-монгусами даны на фоне легендарного царства Бумбы. Каждый эпизод начинается с описания пира царя Бумбы Джангара (наподобие циров Владимира в русском эпосе). Образ эпического государства Джангара безусловно возник в период упадка так называемого «государства четырех ойратов» и представляет собой его идеализированное изображение.

В эпосе тюркоязычных народов Средней Азии (узбеков, казахов, киргизов, кара-калпаков) разнообразны героические сюжеты часто напоминают сказания тюркоязычных народов Сибири и содержат сказочно-мифологические мотивы, но, во-первых, эти последние отнесены широкими картинами быта (описание свадеб, поминок, состязаний, семейных праздников и т. д.), во-вторых, действие разворачивается уже на историческом фоне военных столкновений с калмыками (на этом фоне действительно происходила этническая и политическая консолидация среднеазиатских народностей). Если в узбекской поэме об Алпамыше, как это доказал В. М. Жирмунский в книге «Сказание об Алпамыше и богатырская сказка», исторический колорит дополнительно внесен в еще весьма архаический сюжет типа богатырской сказки, то в знаменитом киргизском эпосе о Манасе основная тема — «собрание» Манасом киргизов в единое целое, его борьба против заговорщиков-кезкаманов, подчинение киргизам различных ханов и хапств в Средней Азии и, наконец, «Великий поход» в Бейджин. В действительности такого похода не было, но участие каких-то исторических преданий (эпох борьбы с уйгурами или калмыками) в формировании «Манаса» (наряду с легендами о родоначальниках племени, богатырскими сказками, плачами) несомненно.

В некоторых вариантах сказания о Манасе связаны с так называемым ногайлинским циклом, распространенным у казахов, ногайцев и некоторых

других народов. Ногайлинский цикл — образец наиболее поздней формы героического эпоса тюркоязычных народов. Не легендарный богатырь, а исторический современник Идигэ, правивший Золотой ордой и боровшийся за власть с Тохтамышем, — в центре ногайлинского эпического цикла. Мера историзма в сказаниях об Идигэ приближается в какой-то степени к «норме» исторической песни. Другой образец позднего эпоса у тюркоязычных народов — азербайджано-туркмено-узбекский эпос о Гёр-оглы, где исторические воспоминания о вожде восстания джелалиев переплетены со сказочно-романическими приключениями.

В армянском героическом эпосе, сложившемся в обстановке упадка древней армянской государственности и иноземного угнетения, сюжетным ядром является предание об антиарабской борьбе жителей Хута-Сасуна (действительно приведшей к изгнанию завоевателей и восстановлению национального государства под эгидой Багратидов). Высокое национальное сознание и страстный патриотизм, отчасти окрашенный пафосом борьбы христиан против мусульман, наиболее ярко проявляются в эпическом цикле Давида Сасунского, образ которого непосредственно порожден историческим преданием. Но в историческую раму борьбы против арабов включено и сказание об основателях Сасуна братьях-близнецах Санасаре и Багдасаре (типичный сюжет о братьях-родоначальниках и культурных героях — ср. армянские предания о предках-эпонимах Хайке и Армене, ср. также нарские сказания об Ахсаре и Ахсартате), и сказочно-героическое повествование о богатыре Мгере.

Русские былины являются историческим эпосом в полном смысле слова. Как всякий эпос, русские былины полистадиальны. В. Я. Пропп в монографии «Русский героический эпос» обнаружил в русских былинах отголоски архаического (догосударственного) эпоса о борьбе с чудовищами (Соловей Разбойник, Идолице Поганое, Змей, Тугарин Змеевич) и героическом сватовстве. Однако отсюда не обязательно следует, что архаические эпические поэмы составляют ядро русского эпоса. Таким ядром скорее являются песни, непосредственно порожденные оборонительной борьбой со степью и в особенности героикой борьбы с татаро-монгольским игом. Прошлое народа изображается в русских былинах как патристическая защита богатырями объединенной вокруг Киева православной Руси от приходящих из степи «поганых» насильников, в образах которых исторические черты подлинных врагов переплетены с фантастическими чертами «чудовищ». Циклизация русского эпоса вокруг Киева, по-видимому, относится не ко времени собирания восточнославянских земель в Киевском государстве, а к эпохе татарского ига, для которой характерно не только национальное угнетение, но феодальное угнетение и феодальная раздробленность. В этих условиях Киевское княжество Владимира Святославича естественно воспринималось как начало русской истории, время национальной славы, независимости, единства и относительной свободы крестьянства, и как таковое оно стало материалом для создания опрокинутой в прошлое эпической «утопии» героического века и идеального государства. Идеализация Киевского государства связывалась при этом с борьбой за лучшее будущее, с началом новой государственной консолидации вокруг Москвы. Москва воспринималась не только как «третий Рим», но прежде всего как «второй Киев», как возрождение Киевской Руси.

Киевская «утопия» — очень яркий пример концепции эпического времени в развитии героического эпоса. Типичный зачин русской быliny («Как во стольном городе во Киеве» и т. д.), где эпический золотой век принимает конкретно-историческую форму, кардинально противопоставляется зачинам в архаическом эпосе (например, в алтайских или якутских поэмах), рисующим мифическую картину первотворения. Так называемые новгородские былины в принципе представляют следующий этап в истории

русского эпоса и не могут быть отнесены к классической форме героического эпоса. Их «историзм» приобретает социально-бытовой характер, либо воинская героика интерпретируется иронически, либо ослабляется идеализация война, что открывает двери для широкого привлечения мотивов бытовой и волшебной сказки. Общественно-историческая, «политическая» тематика получает дальнейшее развитие в русской исторической песне, самые типичные образцы которой посвящены изображению Московской Руси времени Ивана Грозного. Острый интерес исторической песни к изображению выдающихся государственных деятелей, к внутренним событиям национальной истории, установка на интерпретацию конкретных событий военной и политической жизни, социальные мотивы — все это является оборотной стороной сужения масштабов и изменения специфического характера героической идеализации. Также поздней формой восточнославянского героического эпоса являются украинские думы, основанные на воспоминаниях о более поздних, чем в былинах, этапах борьбы с татарами и турками. В них героические элементы переплетены с лирическими.

В южнославянском эпосе получила непосредственное отражение эпоха турецкого ига на Балканах. В косовском цикле сербского юнацкого эпоса «эпическими племенами» являются сами сербы и турки, продолжавшие быть реальными угнетателями южных славян в период создания и длительного бытования эпоса. Поэтому турки лишены мифических черт, и хотя с отдельными их представителями у сербских героев могли сложиться и добрые отношения, в целом эпос пронизан ненавистью к национальным угнетателям. Разрушенное турками сербское государство и царь Лазарь выступают в тонах эпической идеализации. Историческая битва на Косовом поле, положившая начало турецкому господству, является эпической битвой, вокруг которой циклизуется древнейшая часть сербского эпоса. Важнейшие сербские богатыри имеют исторические прототипы. Несмотря на то, что в юнацком эпосе получили отражение гораздо более конкретные события и лица, чем в русских былинах, в общем героические песни о юнаках (в отличие от гайдучьих и других более поздних циклов) по основным принципам эпического обобщения следует отнести к классической форме героического эпоса.

Ирландский героический эпос богат мифологическими элементами, но его общая эпическая рама — война между Уладом и Коннахтом.

Эпос германских народов опирается главным образом на исторические воспоминания эпохи Великого переселения народов — гибель остготского королевства Эрманариха и бургундского королевства Гундикаррия (Гунтера) под ударами гуннов, смерть Атиллы, борьба Одоакра и Теодориха Веронского. Хотя само формирование германского героического эпоса на основе исторического предания стало возможным благодаря историческому опыту «варварских» государств, в эпосе столкновения военноплеменных союзов интерпретируются как родовая распря (так же как в «Махабхарате») и мотивируются родовой мстостью. Сошедшие с исторической сцены племена и народы приобрели в германском эпосе специфический характер «эпических», отчасти даже сказочных племен далекого прошлого. Исторические воспоминания в германском эпосе о Нибелунгах переплетены с историей сказочного богатыря Зигфрида. В немецкую «Песнь о Нибелунгах», оформившуюся на рубеже XII и XIII вв., кроме того, внесены элементы куртуазного романа.

Англосаксонская поэма о Беовульфе, несмотря на заключенные в ней исторические реминисценции, носит характер повествования о борьбе богатыря Беовульфа с чудовищами (Гренделем и драконом), причем миссия Беовульфа по очищению земли от чудовищ — мотив, столь характерный для эпической архаики, — переосмыслена в сохранившейся редакции поэмы с христианской точки зрения.

Образцы поздней мифологической песни в древнескандинавской «Эдде» непосредственно продолжают традицию первобытного мифологического эпоса и богатырской сказки.

Мера историзма в героическом эпосе романских народов («Песнь о Роланде», «Песнь о Сиде» и др.) примерно соответствует южнославянскому эпосу, с которым у него обнаруживается значительное типологическое сходство. Мифологические элементы и сказочность отсутствуют в «Роланде» и «Сиде», и деятельность богатыря почти исключительно сосредоточена в воинско-политической сфере. Эпос непосредственно вырастает из исторических воспоминаний о реконквите, борьбе с арабами и маврами. Если прототипом эпического Роланда является малозначительное историческое лицо, то герой испанского эпоса — виднейший деятель эпохи реконквисты. В «Песни о Роланде» эпическое время отождествлено с франкским государством (первым государственным образованием, в рамках которого происходило формирование французской нации), Карл Великий обрисован как типичный эпический князь. Историческое событие эпохи Карла Великого — столкновение с басками в Ронсевальском ущелье, преобразованное народной фантазией (в обстановке подготовки крестовых походов) в великую битву христианского Запада с мусульманским Востоком, — является эпическим центром, основной и, можно сказать, единственной эпической темой «Песни о Роланде».

VIII

На своеобразном историческом фоне в эпосе действуют богатыри. Мы уже убедились в том, что древнейшие герои эпических поэм и богатырских сказаний сохраняют в своем облике черты мифических предков, культурных героев, а также сказочных богатырей. И это проявляется не только в характере их героических деяний: архаична сама форма их богатырства. С этой точки зрения наиболее яркий пример — старый мудрец Вяйнямейнен, который чаще пользуется колдовскими приемами, чем мечом. Противостоящий ему молодой, самонадеянный Ёу-кахайнен, близко напоминающий богатырей позднего эпоса, выступает в карело-финских рунах как отрицательный персонаж. Богатыри в эпосе народов Сибири также наделены магической силой, но решающие битвы с врагами они выигрывают все же благодаря физической силе. Колдовскими приемами и хитростью пользуется и Сосруко. В этом смысле любопытен относительно поздний сюжет борьбы Сосруко с юным, смелым и бесхитростным Тотрадзом, над которым Сосруко одерживает победу только благодаря хитрости и советам Сатаны — великой матери нартов, в данном конкретном сказании низведенной до ординарной колдуньи. Здесь ярко проявляется переоценка старых форм богатырства с точки зрения новых — воинских идеалов. В этом отношении высшую ступень в нартских сказаниях представляет булатпотелый Батрадз, действующий исключительно с помощью физической силы, хотя эта сила и выражена посредством фантастической гиперболы. Батрадз не просто хорошо владеет мечом, он сам выполняет функцию стрелы или меча, разрушая своим булатным телом крепостные стены. По мере формирования классической формы эпоса в богатыре выделяются черты воина, чаще всего смелого и молодого; пожилой возраст, старческая мудрость иногда приписываются не активно действующим богатырям, а божественному покровителю, родовому патриарху, князю или советнику последнего, ставшим важными фигурами эпического фона (Урызмаг, Конхобар, Нестор, Седобородый Карл, Деде-Коркуд и др.).

Богатыри более архаического типа в процессе развития эпоса постепенно отодвигаются на второй план менее архаическими: Сосруко должен уступить место Батрадзу; Мгер оттеснен на периферию образом Давида

Сасунского; смелый Ахилл заслонил хитроумного Одиссея и т. п. Окончательное формирование типа богатыря связано с созданием особого «героического характера». Речь идет, конечно, не об индивидуальных психологических качествах, а о родовых чертах эпического героя. В эпосе типизация решительно преобладает над индивидуализацией, и различные персонажи эпоса, как правило, представляют лишь некоторые частные модификации этого героического характера.

Эпический богатырь обладает исключительной физической силой, но сила эта все же не безгранична, так как богатырь не является мифическим персонажем. Поэтому в процессе формирования эпико-героического жанра ослабевает гиперболизация силы и главным идеализирующим моментом становится смелость, внутренняя его готовность идти навстречу любой опасности и любым противникам. Богатырь — исключительная личность, сознающая, как правило, свою исключительность (скромность вовсе не является богатырской чертой), цельная и прямолинейная натура, ищущая приложения своей богатырской энергии и в уверенности в своих силах часто доходящая до их переоценки. С этой точки зрения любопытно сопоставить крайние точки в эволюции образа богатыря. Мы упоминали, что в архаическом карельском эпосе старый мудрец Вяйнямейнен торжествует над дерзким и самонадеянным Ёукахайненом, загоняя его силой колдовства по пояс в болото. В цикле сампо Ёукахайнен сразу после похищения сампо из удальства уговаривает Вяйнямейнена запеть, пение будит заснувшую Похьелу, и Вяйнямейнену с большим трудом удается отбиться от преследователей, похищенное сампо разбивается и тонет. В этом эпизоде идеализируется предусмотрительность мудрого Вяйнямейнена, осуждается легкомыслие молодого удальца. В «Песни о Роланде» — чрезвычайно типичном и зрелом образце героической эпопеи — истинным героем оказывается не предусмотрительный Оливьер, а смелый, переоценивающий свои силы Роланд, хотя невыполнение совета верного друга Оливьера и навлекло беду на французское войско. Последний противопоставлен Роланду в словах поэмы: «Роланд был храбр, а Оливьер разумен» (заметим, что Оливьер на деле тоже был храбр, но разум был в нем ведущим началом). Тем не менее именно Роланд — главный герой эпоса и типичный героический характер, который только оттенен второстепенной по сравнению с ним фигурой эпического «резонера» Оливьера.

Мы сравнили крайние случаи. Но между ними располагается множество примеров героических характеров, наделенных не только смелостью, но независимостью, строптивостью, неистовостью, дерзостью и т. п. Вспомним такие определения, как «неистовые сасунцы», «Нюргун стремительный», «гнев» Ахиллеса и т. д. и т. п.

Героический характер Гильгамеша оттеняется архаическим обликом его побратима — степного (дикого) богатыря Энкиду. Они равны силами и совместно совершают подвиги, но Энкиду присуща слабость обыкновенного человека, он трусит перед походом в кедровый лес против чудовища Хумбабы. Гильгамеш, у которого храбрость является определяющим качеством, стыдит друга; он не слушает увещаний осторожных старейшин, предпочитая короткую жизнь и славу в веках. Гильгамеш познает смертную тоску только после гибели Энкиду. Но это не страх за себя лично, а разочарование от того, что высокая ценность героической личности не спасает ее от естественного конца всех людей. Здесь, впрочем, героическая эпопея перерастает в философскую поэму, в которой Гильгамеш символизирует уже человека вообще; в качестве своеобразного «древневавилонского Фауста» он переходит от богатырских подвигов к поискам смысла жизни. В основной, чисто эпической, части поэмы героическая энергия Гильгамеша переплетена с неистовостью. Мать его жалуетя перед походом в кедровый лес, что бог дал ее сыну неистовое

сердце, жители Урука сами становятся жертвами неистовства и насилия Гильгамеша.

Богатырская страстная неистовость характерна и для богатырей индийского эпоса, особенно ярко она проявляется в образах богатырей-кшатриев — Бхимы и Арджуны. Но наряду с этими типичными героическими характерами индийский эпос (безусловно на более позднем этапе и не без влияния религиозной философии индуизма и буддизма) создает и весьма своеобразные образцы богатырей сдержанных, склонных к бездействию из нравственных соображений. Даже Рама добровольно уходит в изгнание и не хочет нарушить волю отца и после смерти последнего. Подобная героиня торжествует в поведении Юдхиштиры — старшего из пандавов. Он весьма неохотно участвует в битве, снedaемый угрызениями совести, при первой возможности отказывается от власти, и даже его богоборчество выражается в отказе войти в рай без родичей и верного пса. Однако подобные персонажи — исключение в героическом эпосе.

Классический пример героического характера — строптивый Ахилл, не пожелавший стерпеть обиду от верховного базилевса Агамемнона и отказавшийся принимать участие в сражениях с троянцами. «Гнев» Ахиллеса стал в «Илиаде» композиционным центром эпопеи. Вообще следует сказать, что вспыльчивость, доходящая до ярости, свойственна героическим персонажам, поведение которых лишь в малой степени определяется конкретными обстоятельствами: они скорее сами ищут подходящие для героического самопроявления обстоятельства. Ирландский богатырь Кухулин, прди в ярость, приобретал демонический облик (один глаз вылезал из орбит, другой входил в глубь лба и т. п.), и его приходилось остужать в ледяной воде; якутские богатыри в боевой ярости уподоблялись демонским богатырям-абаасы, своим врагам, и нуждались потом в «очищении», чтобы полностью вернуть себе человеческий облик (ср. скандинавские воины-берсерки); Бхима в ожесточении пьет кровь из груди поверженного врага, когда-то оскорбившего общую жену пандавов — Драупади. Гнев Ахилла не получает такого наивного внешнего выражения, зато он раскрывается отчетливо как следствие героического характера. Такова же природа гнева Ильи Муромца, задетого Владимиром. Илья Муромец «сшибает маковки с церковей» — и, разумеется, не потому, что выступает против церкви, это внешнее выражение его независимой, свободолюбивой и стропливой героической природы.

В архаической эпике, где социальные отношения еще в известной мере выступали сквозь призму отношения к природе, героическая гордость и богатырская энергия, неспособность богатыря уступить кому бы то ни было иногда приводили к богоборчеству. Богоборческие мотивы выражают «антропоцентрическое» признание человеческой личности как высшей ценности.

Богоборцами являются Гильгамеш, Амирани, Абрскил, Мгер, Батрадз. Сказания о кавказских богатырях, прикованных к скале за гордыню, многими чертами напоминают миф о культурном герое Прометее, и это сходство, возможно, не только типологическое, но и генетическое. Однако, в отличие от Прометеев, их богоборчество имеет чисто эпическую мотивировку, вытекает из непомерных сил и стремлений, нежелания уступить даже богам. В богоборчестве Гильгамеша, который сам был «на две трети бог и только на одну треть человек», есть и более глубокий смысл: так, он отвергает любовь богини Иштари, с презрением отзывается о ее недостойном поведении. Гильгамеш протестует против того, что человек, хотя он как героическая личность может быть даже достойнее богов, все равно остается смертным.

В классических исторических эпосах богатырская «стропливость» приобретала общественную окраску и порой выражалась в конфликте с «властью»: Ахилл ссорится с верховным базилевсом Агамемноном; Илья

Муромец поднимает бунт против оскорбившего его князя Владимира; Марко Кралевич постоянно держится независимо-протестующе с турецким султаном, вассалом которого он является; даже Сид, несмотря на свой в общем гораздо более покладистый характер, из-за независимого поведения находится в длительной немилости у Альфонса VI.

Приведенные примеры на первый взгляд не противоречат индивидуалистической концепции эпической героики. Но только на первый взгляд, пока мы рассматривали лишь одну сторону явления.

Образ богатыря как бы заключает в себе известный парадокс. Его сила, храбрость и могучая энергия исключительны, в нем всячески подчеркивается не только личный почин, но, как мы видели, самоуверенность и упрямство в отстаивании собственной воли, гордость и строптивость; его порой причудливые деяния — результат свободной самостоятельности, не терпящей никаких ограничений, никакой «дисциплины». Нет сомнений в том, что в образах богатырей есть любование силой отдельной личности, выделившейся из первобытно-общинной скованности. Но это все еще «одна сторона». Другая сторона (находящаяся с первой в органическом единстве) заключается в том, что свободная самостоятельность богатыря, в конечном счете совершенно естественно, стихийно и имманентно, направляется на достижение общенародных эпических целей, большей частью на защиту от внешнего врага. В эпосе в наивной, но яркой форме выражена высокая ценность и человеческой личности (как личности героической), и тех коллективных начал, которые она воплощает. В непосредственно общественном характере деятельности богатыря (возможном в период, когда еще, хотя бы в ограниченной форме, сохраняются патриархальные отношения) и заключается самая сущность героико-эпической идеализации, а вместе с тем и основа специфической «гармоничности» эпоса, того стихийного единства индивидуального и народного начал, которое отличает героический эпос от романа.

Необходимо учитывать, что богатыри в эпосе воплощают общенародный идеал и типизация в них имеет народную основу, т. е. образ богатыря воплощает в сильно гиперболлизированном виде народные представления о свободной развитой личности и нормах ее поведения. Мы видели, что даже в богатырской сказке-песне и в ранних формах героического эпоса деяния героя заключали в себе исполнение освященных традицией брачных обычаев и родовой мести, т. е. реализацию в индивидуальном подвиге идеальных (с точки зрения племени) норм поведения. Само собой разумеется, что со стороны богатыря здесь не было ни жертвы, ни подчинения дисциплине, но совершенно свободное самопроявление в естественном для него русле. Что касается таких архаических героев, как Вайнямейнен, то у них личное и общественное выступает еще в форме тождества, поскольку Вайнямейнен, близко стоящий к архаическим культурным героям, сам буквально персонифицирует эпический коллектив.

Там, где сложился настоящий героический характер, появляется возможность частичного несовпадения свободного самопроявления богатыря и общих интересов эпического коллектива, на этой почве может возникнуть известная коллизия. В эпосе присутствует замечательное понимание того, что некоторые поступки героя, ставящие под угрозу общее благополучие эпического коллектива, вытекают из самых лучших, именно героических его качеств, в принципе соответствующих народным представлениям о прекрасном. Ахилл удаляется от боя (ослабляя силы ахейцев), так как не может склониться перед нанесшим ему обиду Агамемноном, и Илья Муромец не хочет забыть об обиде со стороны Владимира; Роланд не трубит в рог, но его неразумие вытекает не из низших, а из благородных побуждений. О герое ирландского эпоса Кухуллине прямо сказано, что у него было три недостатка: то, что он был слишком молод, слишком смел и слишком прекрасен. Здесь в эпосе намечается приближе-

ние к драматической коллизии и к пониманию трагической вины. Однако в отличие от трагедии, герой которой действует в мире, вышедшем из «эпического» состояния, эпические конфликты носят не антагонистический характер и получают гармоническое «эпическое» разрешение.

Агамемнон действительно обидел Ахилла, а героический характер последнего несгибаем, но дело в том, что самые, казалось бы, частные, личные чувства героев, в том числе Ахилла, носят еще яркую печать родовых связей и отношений, к числу которых относится и побратимство: смерть побратима Патрокла возвращает Ахилла в ряды ахейского войска, месть за побратима как бы укрепляет ахейский «патриотизм» Ахилла, а практически предопределяет исход Троянской войны. В то время как в драме и романе нового времени каждый свободный шаг героя ведет его к конфликту с окружающей средой, а страстное и последовательное свободное самопроявление порой ставит его вне официального общества, в эпосе наблюдается совершенно противоположное положение. В «Илиаде» господствует убеждение в необходимости народного и политического единства, несмотря на те или иные, неблагородные поступки Агамемнона. Это подтверждается сценой «испытания» войска и резко отрицательным изображением Терсита, позиция которого представляет собой как бы «низкий» вариант позиции, занятой Ахиллом. Чрезвычайно благородной представлена любовь к родному городу у Гектора.

Как уже отмечалось, более высокий уровень патриотизма характерен для эпосов эпохи развитого феодализма, особенно для народов, испытывающих национальное угнетение. В южнославянских песнях о Марко Кралевиче независимое поведение богатыря и его строптивость по отношению к турецкому султану выражают чувство национального протеста. То, что Марко все же продолжает служить султану, — естественное следствие длительного и устойчивого господства турок на Балканах, при котором иная ситуация была бы слишком неправдоподобной даже для эпоса. Все увеличивающаяся дистанция между народом и феодальной властью сказалась в некоторых русских былинах, в частности в былинке о ссоре Ильи Муромца с Владимиром, в котором иногда проступают черты алчности, трусости и т. п. Князь обрушивает на Илью свою немилость, запирает его в темницу. Илья Муромец «бунтует» против князя. Однако при приближении татар Илья Муромец, несмотря на обиду, отражает натиск врагов Русь. Илей Муромцем движет уже не «родовой», как у Ахилла, а национальный патриотизм, выступающий не как долг, а как страсть. Коллизия долга и страсти, характерная для трагедии, немислима в эпосе, как и любые иные формы рефлексии, колебаний, раздвоения и т. п. Цельность героической природы опирается на недифференцированность права и обязанности, на страстно личный характер общественных импульсов.

Конфликт Ильи и Владимира никогда не приводит к полному разрыву именно потому, что Владимир продолжает мыслиться естественным главой эпического Киевского государства. В «Песни о моем Сиде» вассальная верность Сиды несправедливому Альфонсу VI объясняется тем, что реконкиста была невозможна без объединения Испании, а реальное объединение происходило вокруг кастильских графов. Таким образом, единство богатыря и эпического коллектива, как правило, выражается и в известном, правда более зыбком, единстве богатыря и эпического «князя». Даже во многом развенчанный «князь» остается средоточием идеального эпического мира. Последний, как уже отмечалось, представляет собой не только национально-историческую, но и социально-историческую утопию. Эпический историзм в принципе не включает широкого изображения классовых конфликтов, последние получают в нем лишь косвенное отражение.

В русской былинке новгородского цикла Васька Буслаев представляет героический характер, перенесенный в атмосферу относительно мирной жизни торгового города, где вместо схваток с татарами находим только

мелкие социальные столкновения различных групп горожан, просто драки «мужиков повгородских», а воинские набеги уступают место торгово-пиратским рейдам ушкуйняков. В этих условиях богатырство Василия Буслаева принимает бытовые очертания «широкой русской природы», в его удалестве как бы возрождаются богоборческие нотки, но теперь они выражают вольнодумство русского «предвозрождения».

Прямые революционные мотивы возникают только на ступени разложения классической формы героического эпоса, например в английской балладе о Робин Гуде или отчасти в аналогичном по теме турецком эпосе о Гёр-оглы. В этих персонажах еще много черт эпических героев и вокруг них создается свой эпический мир, в значительной мере по тем же законам, что и «эпическое время» классических эпосов. С этой точки зрения очень интересно описание счастливого царства Гёр-оглы, находящегося в недоступном для феодальных насильников месте.

В некоторых эпосах феодальной эпохи эпическая героика дополняется, наоборот, идеализацией феодальной, вассальной верности. Манас в киргизском эпосе (и Джангар — в калмыцком) — особый тип богатыря, эпического «князя». С жестокостью подавляет Манас недовольство своих вассалов. Но народный эпос с сочувствием описывает это подавление только потому, что Манас непосредственно воплощает в эпосе силу и единство своего народа (что возможно только при условии относительно неразвитых классовых антагонизмов). Вассальная верность сюзерену включается в кодекс героической чести в ряде эпических памятников западноевропейского феодализма.

Однако вассальная верность в героическом эпосе обязательно перерастает в верность роду-племени и только в меру этого перерастания является объектом идеализации. Прекрасной иллюстрацией может служить Роланд, у которого вассальная верность Карлу Великому сливается с патристической преданностью «милрой Франции», в противоположность Ганелону — вассалу Карла Великого, но изменнику по отношению к Франции. Другим примером может служить Хаген, изображаемый в «Песни о Нибелунгах» как вассал бургундских королей (в отличие от более архаической исландской версии, где он — один из братьев Гьюкунгов). Узнав от русалок об ожидающей бургундов гибели в стороне гуннов, он все же ведет бургундских королей через Рейн, так как честь бургундов для него дороже, чем их жизнь.

Сквозь все напластования обнаруживается общенародная основа, порождающая патристический пафос и стихийное единство личного и народного, в котором заключена непреходящая красота героического эпоса (сохраняющего для последующего времени «значение нормы и недостижимого образца»).

IX

В большинстве эпических памятников содержание и форма строго соответствуют друг другу.

Некоторые существенные особенности эпического стиля связаны с устным характером создания и исполнения народного эпоса. Русские ученые, начиная с Радлова и Гильфердинга, неоднократно отмечали это обстоятельство. Изучение творческого процесса в фольклоре — одно из важнейших достижений русской и советской науки. В последнее время этот вопрос получил систематическую разработку в упомянутой выше монографии американского фольклориста А. Лорда, завершившего большой цикл работ, начатых М. Парри. Можно только пожалеть, что анализ устно-поэтических корней эпического стиля дается А. Лордом изолированно от рассмотрения героического содержания и от общих проблем эпической эстетики.

Эпический певец всегда в какой-то мере импровизатор, исполнение эпического произведения является одновременно творческим актом. Для такого творческого акта необходимо вдохновение. Певец богатырских сказок у нивхов считает себя обязанным особому «земному духу» («миф кехи»), который помещается у него на языке в момент исполнения. Сказители эпоса «Манас» ссылаются на внушение, исходящее от самого Манаса, явившегося им во сне. В этом смысле имеет значение и обращение к музам в гомеровском эпосе. Первый англосаксонский поэт Кэдмон, как рассказывает Беда Достопочтенный в «Церковной истории англов», получил дар пения от бога. Вдохновенными певцами рисуются Вейингемейнен, Коркут, Адамаз, так же как и волшебный певец Орфей. Поэтическое вдохновение, по описанию древнейших памятников, кое в чем напоминает шаманский экстаз. Вдохновение, внушение свыше, не только не исключает, но, наоборот, предполагает достоверность того, о чем поется. У монгол-ойратов имеется предание о знаменитом сказителе эпопей Этен-Гончике: мальчика научил исполнению эпоса великан, едущий верхом на драконе. Вместе с тем, по словам Б. Я. Владимирцова, «тульчи (ойратские сказители) облюбованы сверхъестественными силами, чтобы поддерживать и хранить предания славного прошлого»⁴⁰. Представление о вдохновенном певце, отразившееся в легендах о призвании его духами, сочетается со строгой преемственностью эпического искусства, со стремлением сказителя донести в неприкосновенности до слушателей драгоценное наследие, полученное от своих учителей — старших сказителей, хранителей эпического предания и тайн его передачи.

Импровизация эпического певца строго ограничена рамками традиции, т. е. определенным запасом традиционных сюжетов и мотивов, стилистических формул, напевов и размеров, а также приемов комбинирования этих «моделей». Новые формулы возникают путем вставки новых слов в «старые модели, составление и пригонка фраз по аналогии происходит в момент исполнения. Что касается книжных эпических памятников (в принципе всегда восходящих к устной традиции), то в них окрепший стих полностью отрывается от музыкального сопровождения, появляются периодические переносы стиха, так называемые enjambement, формулы становятся более гибкими и разнообразными, но наряду с ними увеличивается удельный вес «неформулярных» выражений, возникает большая свобода обращения с традиционными «моделями», но в сущности стиль остается тем же.

Большинство эпических памятников имеет стихотворную или смешанную стихотворно-прозаическую форму. Эпический стих гомеровского эпоса — дактилический гекзаметр, для древнеавилонского стиха характерна ритмика ударений, в каждом из двух полустиший может быть по два или три ударных слога, разделенных неударными. Древнегерманская эпическая поэзия пользуется ударным аллитерационным стихом и его несколько усложненными вариантами. В «Песни о Роланде» находим строки из десяти слогов с ассонансами, в «Песни о Сиде» строки бывают от десяти до двенадцати слогов и имеют непредписанное количество ударений, поддерживаемых ассонансом или рифмой. В русском былинном стихе — разновидности народного тонического стиха — наиболее употребительны трех- и четырехударные с количеством слогов в строке от шести до шестнадцати, в сербском — десяти- и шестнадцатисложные трохейские стихи в болгарском — восьмисложные⁴¹. В эпосе тюркоязычных народов стихи

⁴⁰ Монголо-ойратский героический эпос. Вступительная статья Б. Я. Владимирцова. М., 1923, стр. 38; см. В. М. Жирмунский. Легенда о призвании певца. «Сборник в честь академика И. А. Орбеля». М.—Л., 1960, стр. 185—195.

⁴¹ Некоторые исследователи считают сербский «десетерац» представителем древнего праславянского эпического стиха, из которого развился и эпический стих рус-

бывают короткие (7—8 слогов) или длинные (11 слогов). Они объединяются в тирады либо в строфы — чаще всего из четырех строк. В тираде преобладают аффиксальные (особенно глагольные) рифмы.

В целом для эпического стиха строфическое оформление не характерно, основу большей частью составляет отдельная строка. Рифма очень часто связана с синтаксическим параллелизмом. Более строгое метрическое, особенно строфическое оформление характерно для баллады. Наоборот, в таких архаических «предэпических» формах, как, например, поющие богатырские сказки народов Крайнего Севера, имеются лишь едва уловимые элементы ритма.

Песенное исполнение героического эпоса, по-видимому, является генетической предпосылкой развития эпического стиха. Имеются примеры дифференцированной мелодической основы, например нечто вроде лейт-мотивов, характеризующих в олонхо отдельных героев и различные ситуации. Однако в принципе слово в эпосе резко преобладает над музыкой, составляющей обычно монотонный фон для речитатива. Это — одно из существенных отличий народной эпики от народной лирики.

Некоторые исследователи считают песенно-стихотворную форму обязательным и важнейшим признаком героической поэзии. Следует, однако, учитывать преобладание у некоторых народов (например, тюркоязычных) смешанной формы, а также бытование эпоса в форме прозаических сказаний. Прозаическими в основном (несмотря на короткие стихотворные вставки) являются ирландский эпос, сказания об Амირани и о нартах на Кавказе.

Однако, как установлено специалистами, имеется и более редкая стихотворно-прозаическая форма сказаний об Амირани, при которой отдельные второстепенные эпизоды излагаются стихами. Кроме того, в некоторых горных местностях стихотворные фрагменты сказаний об Амირани поются хором во время народных празднеств.

Северокавказская фольклорная традиция эпоса о нартах сохранила в небольшом числе стихотворно-песенные варианты тех же сказаний, которые одновременно передаются и как прозаические сказки. При этом в народном сознании сохраняется представление о различии между сказкой и нартекским сказанием. Вопрос о соотношении стиха и прозы в генезисе эпоса до сих пор остается спорным. Одни ученые (особенно настойчиво и аргументированно Хойслер⁴²) утверждают примат песни и считают, что эпос сразу возникает в виде песни вслед за «событием», другие — примат прозаического предания или смешанной формы. По-видимому, в генезисе отдельных памятников возможны оба пути. В более архаических памятниках «в среднем» удельный вес прозы относительно выше.

Если обратимся, однако, к самой первобытной фольклорной традиции — к австралийской (где, конечно, не может быть речи о героическом эпосе, а только о зачатках мифологического), то здесь мы обнаружим сосуществование сказаний и песен о тех же персонажах (мифических родоначальниках) и на те же сюжеты. При этом в песнях преобладает пафос своеобразного «величания» героя, а в сказаниях — подробно, с топографической точностью, дано описание его странствий, случившихся по пути встреч, охоты, еды, сна и т. п. Австралийский материал заставляет нас присмотреться внимательно к упомянутым выше случаям сосуществования песен и сказаний на тот же сюжет. Но как бы вопрос ни стоял в генезисе, наличие стиха типично для развитых эпосов.

ской былины (В. В. Иванов и В. Н. Топоров. К реконструкции праславянского текста. «Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов», М., 1963, стр. 88—158.

⁴² См. Андреас Хойслер. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. Перевод с немецкого. М., 1960.

Метрическая структура эпоса ставит определенные пределы, в которых возможно варьирование поэтических формул, частично определяет их грамматическую и лексическую сторону. М. Парри и А. Лорд, специально исследовавшие механизм «формулярного» стиля, определили «формулу» как группу слов, регулярно употребляемых при тех же метрических условиях для выражения данной существенной идеи, как плод «брака» мысли и песенного стиха⁴³.

Надо, впрочем, заметить, что метрические «ограничения» — далеко не самый существенный фактор, определяющий «формулярность» эпической образности. Основная роль метрического элемента сказывается не столько в создании «формулы», сколько в ее закреплении. Строгий арсенал поэтических формул в виде постоянных эпитетов, так называемых общих мест, а также определенный запас мотивов, традиционных ситуаций и тому подобного чрезвычайно характерен для эпического стиля в фольклоре и в книжных памятниках. «Идеи», о которых пишет А. Лорд, не только приспосабливаются к традиционному стилю, они сами в значительной мере традиционны.

Необходимо четко отличать общефольклорные стилевые черты от героико-эпических, ибо традиционный, «формулярный» стиль в принципе характерен и для других жанров устного поэтического творчества (может быть, не для всех в равной мере).

Однако если выйти за рамки фольклора, то бросается в глаза, что именно жанр героического эпоса, достигший вершины на ранней ступени истории литературы, зиждется на принципах специфически фольклорного формулярного стиля, тогда как, например, лирические жанры, достигшие высшего развития значительно позже и в силу своей родовой природы тяготеющие к «индивидуализации», постепенно потеряли связь с фольклорным стилевым наследием.

Для выделения эпического стиля, стилевых особенностей героико-эпического жанра в рамках фольклора важно уточнить, какая часть общефольклорного традиционного поэтического арсенала чаще используется эпосом, какие явления формулярного стиля специфичны для эпоса, в чем отличие их эстетической функции и места в поэтической структуре эпоса по сравнению с другими жанрами.

Обращаясь к вопросам стиля, естественно использовать в качестве основного материала русский эпос. К сожалению, в нашей науке вопросам поэтики эпоса пока еще уделено мало внимания⁴⁴.

⁴³ А. В. Lord. *The Singer of Tales*, p. 30; ср. П. Г. Богатырев. Добавочные гласные в народной песне и их функции. «Славянское языковедение. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов», стр. 349—398.

⁴⁴ Ср. Фр. Миклошич. Изобразительные средства славянского эпоса. Дрезности. «Груды Славянской комиссии Московского археологического общества», том первый. М., 1895, стр. 203—236; А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 73—92, 125—194; П. Д. Первов. Эпитеты в русских былинах. «Филологические записки». Воронеж, 1901, № 1—6; К. Тиандер. Заметки по сравнительному изучению народно-эпического стиля. «Живая старина», 1896, вып. II; А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Саратов, 1924; А. П. Евгеньева. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М.—Л., 1963; М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1953; В. Я. Пропп. Язык былин как средство художественной выразительности «Уч. зап. ЛГУ», № 173, серия филол. наук, вып. 20; П. Д. Ухов. Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации и создания образов. Сб. «Основные проблемы эпоса восточных славян». М., 1958, стр. 158—171; его же. Типические места как средство наспортизации былин. Сб. «Русский фольклор», т. II. М.—Л., 1957, стр. 129—154; Р. М. Волков. К проблеме варианта в изучении былин. Там же, стр. 98—128; ср. W. Rjiga. De l'évolution des pièces mobiles dans les bylines. «Revue des études slaves», t. XIII. Paris, 1933; W. Chattéou. Un rapsode russe Rjabinin le père. La byline russe au XIX siècle. Paris, 1924. Ср. анализ поэтики сербского эпоса И. Н. Голенищевым-Кутузовым в издании памятников «Эпос сербского народа» (М., 1963).

Ярким проявлением «формулярности» являются постоянные эпитеты типа «сине море», «добрый молодец», «красна девица», «меч булатный», «конь добр» и т. д. Древнейшие постоянные эпитеты (главным образом тавтологические) встречаются во всех жанрах. Однако даже в причитаниях к постоянным эпитетам, общим с эпосом, присоединяются эпитеты постоянные в силу неизменности темы и индивидуальные определения, несущие эмоциональную нагрузку; эпитеты накапливаются при одном определенном слове (по А. П. Евгеньевой).

В эпосе постоянные эпитеты либо сохраняют тавтологический, украшательный характер, либо указывают на идеальный признак предмета (в соответствии с господством родового над индивидуальным в эпической эстетике). Кроме того, постоянный эпитет как бы переводит определенный предмет из обыденного мира и обыденной речи в эпический мир и поэтическую речь.

Определенные формулы представляют общие места. Некоторые общие места являются постоянными элементами композиции былины. Таковы былинная «прибаутка» (о Днепре — «Высота ли, высота поднебесная...» или аналогичная, менее древняя о Волге — «Из-за гор то было из-за высоких, из-за лесу то было лесу темного...», о турах и плачущей стене), зачин (пир у Владимира в Киеве, выезд богатыря, богатырская застава, происхождение героя), исход (славу поют; стали жить да быть; то старина, то и деянье). Редкий зачин о происхождении героя и исход типа «стали жить да быть, веселиться» характерны и для сказок.

Описания великого течения Днепра или Волги по просторам русской земли функционально однотипны картине прекрасной природы, неисчислимых стад и людей на Алтае-Хангае в поэмах алтае-сайнских народов или описанию цветущей «средней земли» и мирового древа в якутских олонхо. Пир у Владимира напоминают пир Джангара, собрания нартов на нихасе, греческих или скандинавских богов. Описание праздника или пира часто и завершает повествование в эпосе.

Переходные общие места русской былины описывают седлание коня, поспешный отъезд героя, скачку, бег времени, несчетное вражеское войско и непроходимую преграду — заставу, бой (несколько типов), дань, которую требуют враги, или дары князя богатырю, стрельбу из лука, охоту, появление богатыря на княжеском дворе, подношение ему чары вина, угощение сладкой едой, ответ богатыря на призыв князя, вопрос об имени богатыря, наказание неверного, недоверие князя богатырю, поручение князя настрелять дичи, благословение героя, вооружение и одежду, угрозы врага, озорство богатыря в детстве или его «шуточки», демонстрацию оружия и силы, двор князя или богатыря или врага.

Аналогичные общие места, связанные с описанием прибытия и отъезда героя, конской скачки, прибытия вестников, вооружения, единоборства и т. д. и т. п., имеются и в эпосе других народов.

Все эти общие места специфичны для эпоса. В них выступает на первый план описательный элемент, чуждый сказке. Приведенные выше картинные описания эпического фона в начале былины специфичны именно для героического эпоса. Сказка, как правило, ограничивается краткой и условной формулой о «тридевяти царстве, тридесятом государстве». Точно так же в финале сказки упоминание о пире, обычно свадебном, дается в краткой форме. В отличие от сказки, в эпосе сюжетная канва предполагается известной слушателям и мастерство сказителя проявляется в разработке описательного элемента в общих местах. Детальные описания замедляют рассказ, как бы останавливая бурное развитие действия. Вместе с тем описательный элемент в эпических общих местах кардинально отличен от описательного элемента в народной лирике. Для выражения внутреннего состояния героя в былинах встречается едва ли не одна формула, описывающая горе и досаду, да и то в основном через

внешние проявления (богатырь идет, «приклонив головушку к сырой земле»).

Одновременно следует подчеркнуть, что общие места эпической поэмы (былины) выражают ее героическое содержание и непосредственно соотносятся с характерными для эпоса ситуациями, мотивами и другими элементами сюжета. Так же как словесные поэтические формулы, традиционны и сами эпические ситуации (например, поединок между богатырями, которому предшествуют вопросы о роде-племени, похвальба, обмен угрозами, бой, который кончается смертью одного из богатырей или побратимством). Традиционны и имеющие широкое международное распространение мотивы и темы (например, чудесное рождение, выбор богатырского коня, нарушение запрета старших перед встречей с врагом-чудовищем, героическое сватовство, месть за отца или побратима, воскрешение героев и т. п.) и даже целые сюжетные схемы (бой отца с сыном, муж на свадьбе своей жены и т. п.).

Наличие постоянных эпитетов, общих мест и традиционных сюжетных ситуаций — частное проявление той *стигии повторяемости*, которая чрезвычайно характерна для эпической поэтики. Обращаясь к сфере поэтического языка, мы не можем не заметить повторения отдельных слов и групп слов, повторения предлогов, второстепенных членов предложения, прилагательного-эпитета (отдельно от существительного), повторения цифр, анафорические повторения, спиральные повторения (палилогия) и т. д.

К разряду повторений в сущности относятся и характерные для эпоса тавтологические обороты (типа «дождь дождит», «мост мостить», «горе горевать»), а также синонимия (типа «знаю-ведаю», «деялось-учинилось», «бусы-корабли», «щука-рыба», «холост-неженат», «злато-серебро») и параллелизм строк, поскольку в параллельных строках повторяется определенная семантическая, грамматическая и синтаксическая структура.

В былинах встречаются две, три, четыре и даже больше параллельных строк (случай трех строк — одно из проявлений эпической троичности), однако основу всегда составляет сопоставление двух строк (дихотомия). Так, например, четверостишие, составляющее одно из «общих мест» былины, —

Дай пехотою никто да не проаживал
На добром коне никто да не проезживал
Туды серый зверь да не прорыскивал
Птица черный ворон не пролетывал

четко распадается на два двустипия: в первом противопоставляются средства передвижения (пехота — добрый конь), а во втором — животные (серый зверь — черный ворон).

Параллелизмы характерны для былин, но еще более типичны они для такого архаического эпоса, как карело-финский, в котором этот прием абсолютно господствует⁴⁵.

Интересно отметить, что четкое деление на группы из параллельных синонимических строк также безраздельно господствует в обрядово-эпических песнях австралийцев о деяниях мифических родоначальников⁴⁶. Это доказывает его древность и исконность для эпической песни. Параллелизм часто встречается и в лирических песнях⁴⁷, однако между параллелизмом эпическим и лирическим имеются существенные различия,

⁴⁵ W. Steinitz. Der Parallelismus in der finnisch-korelischen Volksdichtung. «FF Communications», N 115. Helsinki, 1934.

⁴⁶ См., например, Carl Strehlow. Die aranda- und loritja-stämme in Zentral Australien, Teil I—II. Frankfurt am Main, 1907—1908.

⁴⁷ См. С. Шафранов. О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами («Журнал Министерства народного просвещения», ч. ССП и ССУ, СПб., 1879).

выражающие специфику родов поэзии. Параллелизм эпический — чисто описательный, обе строчки, другими словами описывающие одно и то же явление, совершенно равноправны и однородны. В лирических песнях можно найти, разумеется, и параллелизм такого типа, но для лирики очень характерен параллелизм, содержащий символ, сопоставление внешних явлений природы с душевными переживаниями («В темных лесах кукушечка куковала, в тереме Авдотьюшка плакала»). При этом вторая строка разъясняет и углубляет первую, а третья — вторую и т. д., что приводит не к замедлению, а к поступательному движению.

Для былины не характерен не только символ, но даже и простое сравнение природы и человека. Такие сравнения в былинах и вообще в эпосе славянских народов встречаются почти исключительно в отрицательной форме («Не бела заря занималася, не красно солнце выкаталося — Выезжал дородный добрый молодец...»).

В других эпосах, особенно в гомеровском, встречаются сравнения, развернутые в обширные эпические картины. Такое же различие существует между иными типами повторов в эпосе и народной лирике. С другой стороны, для лирической песни характерна тенденция превращения параллельных строк в полный или неполный повтор, что не свойственно эпосу. Такой повтор, приближающийся к песенному рефрену, имеет большое эмоциональное, но отнюдь не описательное значение.

Все формы эпической повторяемости служат своеобразному поэтическому замедлению действия за счет разбухания описательного элемента. Эпическое слово — тормозящее. Мне кажется, в русских былинах преобладают два типа эпического торможения, исключаящие друг друга, находящиеся между собой в отношении «дополнительности». Это семантико-синтаксический параллелизм, часто с анафорическим повторением вводного слова, и палилогия, при которой последнее слово первой строки повторяется в начале второй строки, неся с собой новые ретардирующие подробности. Например:

Нагвано-то силушки черным-черно
Ай черным-черно как черна ворона

А тут Соловью ему и славу поют
Ай славу поют ему век по веку⁴⁸.

Совершенно очевидно, что палилогия исключает параллелизм с его строгим изоморфизмом строк. При палилогии исходным материалом для эпического «распространения» является отдельное слово, а при параллелизме — целая строка. И параллелизм и палилогия — важнейшие конструктивные элементы всякого рода общих мест. Общие места не только составляют арсенал средств выражения различных эпических ситуаций. Они часто используются нарочито в качестве повторов в пределах одной былины, составляя таким образом своеобразные лейтмотивы, имеющие существенное композиционное значение. Так, например, в былине «Илья Муромец и Соловей Разбойник» в роли подобных лейтмотивов выступают формула непроходимости дороги (приводившаяся нами выше), формула соловьего крика («Свищет Соловей по-соловьему, кричит злодей-разбойник по-звериному») и та реакция, которую Соловья вызывает у природы и у людей («травушки-муравы улетались, лазоревы цветочки к земле все приклонились» и т. п.). При повторении эти формулы передаются то в более распространенном, то в более сокращенном виде, иногда с изменением падежей (но сохранением общей грамматико-синтаксической конструкции), с заменой отдельных элементов формул в зависимости

⁴⁸ Гильфердинг. Онежские былины, т. II. М., 1938, стр. 12 и 17. Оттуда же взяты и последующие примеры.

от композиционных условий. Так, в формуле реагирования окружающей среды на свист Соловья сначала говорится о людях, «а что есть людей, то все мертвы лежат», затем вместо людей находим коня (добрый конь спотыкается на «корзни»), в сцене встречи с Соловьем в лесу говорится о приклонившихся к земле темных лесочках, а в сцене при дворе князя Владимира — соответственно о том, что покривились маковки на теремах и рассыпались околенки (в варианте Т. Г. Рябикина).

Очень ценные наблюдения над функцией различных общих мест в композиции былины имеются в книге А. П. Скафтымова «Поэтика и генезис былины». А. П. Скафтымов глубоко проник в сущность былинной поэтики. Об этом, в частности, свидетельствует его прекрасная формулировка: «Повествование становится описанием»⁴⁹. Он правильно указывает на определенные доминанты в описании, вроде богатства Дюка, наружности Чурилы, сохи Микулы, красоты невест Владимира и т. п. (ср. то, что говорилось нами выше о «лейтмотивах»). Главное внимание А. П. Скафтымов уделяет композиционному приему антитезы: неблагоприятные «симптомы» — такие, как ужасный вид и угрозы врага, юный возраст, физические недостатки, униженное положение героя, дурные предзнаменования и т. п., — контрастируют с относительной легкостью победы богатыря над врагом, что создает особый художественный эффект. Следует, однако, отметить, что такого рода антитеза встречается еще чаще в сказке и не обязательна в эпосах других народов.

Способы комбинирования тематических и стилистических моделей в эпосе просты. Как остроумно выразился А. Лорд, поэтика эпоса — это грамматика бессюжетного сочинения⁵⁰. В народных эпосах отдельные мотивы, эпизоды соединяются в виде непрерывной цепи, в которой каждое звено представляет самостоятельный интерес. В центре эпизода — то или иное богатырское деяние, боевая встреча и т. п., имеющие большее или меньшее отношение к общей канве эпического предания. Все внимание сказителя и аудитории в каждый данный момент сосредоточено на данном конкретном деянии данного конкретного героя. Каждый эпизод должен быть полностью исчерпан, прежде чем сказитель перейдет к следующему. Одновременные события передаются как последовательные, так что «непрерывность» повествования не нарушается (закон хронологической несовместимости). Единство действия достигается циклизацией вокруг отдельных героев-богатырей (биографическая циклизация), или даже нескольких поколений богатырей (генеалогическая циклизация), или введением разнообразного материала в рамки значительного события (имеющего легендарно-историческую ценность), или просто благодаря единому общему историческому, а то и мифическому фону.

Гениально использованы особенности эпической «техники» в гомеровском эпосе, где удаление Ахилла с поля боя или пленение Одиссея Киркой дает возможность показать, что происходит в других местах и с другими людьми, не нарушая при этом единства действия. Композиция гомеровского эпоса исходит из общих принципов народного эпоса, но вместе с тем достигает того сочетания простоты со строгой симметрией в пределах грандиозного произведения, которое стало возможным уже только в рамках книжной эпопеи. Некоторые исследователи сопоставляли композицию гомеровского эпоса с геометрическим стилем аттической вазописи⁵¹.

⁴⁹ А. П. Скафтымов. Указ. соч., стр. 45.

⁵⁰ А. В. Lord. The Singer of tales, p. 65. Этому, между прочим, соответствуют синтаксические особенности русских былины, изученные А. П. Евгеньевой и ее учениками: недостаточно отчетливое выражение связей между частями сложного предложения, недифференцированность выражения и придаточных предложениях различных отношений (времени, условия, причины, образа действия), многозначность союзов.

⁵¹ С. Н. Whitman. Homer and the heroic tradition. Cambridge, Massachusetts, 1958.

Таким образом, сама устно-поэтическая форма бытования эпоса и присущий ей способ передачи «информации» от сказителя к сказителю и от сказителя к аудитории как бы определяют ряд существенных признаков эпического стиля: наличие постоянного фонда моделей, которые можно легко использовать в момент импровизации, всякого рода повторы и синонимические параллели, дающие отдых аудитории и время сказителю и облегчающие усвоение; сосредоточение интереса на данном моменте, событии, герое, необходимое для постоянного напряжения аудитории, воспринимающей на слух, и т. п.

Однако, как уже должно быть ясно из предыдущего изложения, таким формально-генетическим объяснением эпического стиля нельзя ограничиться. Эпос — жанр народный и героический, а не только устный (как считает А. Лорд). Особенности поэтического языка, изобразительные средства, композиция восходят к тем же эстетическим принципам, что и способы интерпретации исторического прошлого или идеализации героя. В эпосе рисуется мир устойчивый и относительно однородный в социальном смысле. Отсюда не только устойчивый эпический фон, не изменяющийся в результате эпического действия, но и вся поэтика повторяемости (начиная от постоянных эпитетов и «общих мест» и кончая повторением, обычно троекратным, самих действий). Общую канву, ритмико-музыкальный фон дает для этого и размеренный эпический стих. Эта же однородность эпического мира объясняет возможность сохранения цельности при сосредоточении внимания на отдельных эпизодах и деталях, при свободной композиционной структуре. В романе, отражающем мир неоднородный и полный антагонистических противоречий, сосредоточение на отдельных деталях и эпизодах возможно только благодаря тому, что его уравнивает сложная, в принципе драматическая композиционная структура. На эпическом фоне разворачивается эпическое действие — героические деяния, подвиги богатырей. Точно так же, как свободная самостоятельность героического характера стихийно и гармонично сливается с общеэпическими народными целями, и отдельные действия богатырей легко и органично увязываются с фоном, на котором они происходят, укладываются в рамках тех или иных отношений народов, племен и т. п. Эпос дает цельную картину мира, в котором господствует непосредственное единство целого и единичного. В то время как в романе писатель часто нарочито мотивирует участие героев в общественно-политических конфликтах и одновременно между участниками важных событий устанавливает родственные, любовные, дружеские отношения, чтобы связать между собой различные стороны жизни в единый драматический узел, — в эпосе автор имеет дело с миром, где родовые отношения еще в самой действительности обязательно опосредствуют и личную и политическую сферу и где общее переплетение различных интересов, действий, связь общенародной борьбы с индивидуальными деяниями носит непосредственный характер. Даже в таких эпических памятниках, где фон сводится к изображению постоянно враждебных отношений двух эпических «племен», всякое действие богатыря — сватовство, родовая месть, любая встреча во время богатырской поездки — оказывается частным проявлением этого коллективного конфликта. Из этого общего состояния эпического мира в некоторых эпосах вырастает центральное эпическое событие (классические примеры: Троянская война и убийство Ахиллом Гектора как ее кульминационный пункт, битва на Курукшетре, Косовская битва и т. п.), в котором общая коллизия получает концентрированное выражение, где коллективные судьбы поставлены на карту и прямо зависят от героизма главных богатырей.

Для эпоса и вообще для ранних форм словесного искусства характерно господство коллективного начала над индивидуальным (традиции над личным почином) и, соответственно, преобладание типизации над инди-

видуализацией. Типическое в эпосе — не среднеэмпирическое, оно непосредственно совпадает с идеальным, и эпические нормы изображения мира и человека соответствуют народным представлениям о прекрасном и безобразном. Отсюда сама героическая идеализация в образах богатырей и соответственно изображение врагов как «чудовищ», отсюда широкое распространение в эпосе гиперболизации, часто использующей мифологические образы. Эпическая «фантастика» всегда остается средством выражения идеальной нормы и не противопоставляется действительности, как это отчасти имеет место в сказке. Отсюда и большинство «постоянных эпитетов» в эпосе, выделяющих в качестве типичных идеальные качества предметов. Широкое употребление синонимических параллелизмов связано с выделением более общего, родового, типического значения слов, т. е. опять же с преобладанием типизации над индивидуализацией. Вместе с тем оно создает эффект полноты описания.

Героический эпос является классическим выражением эпического рода поэзии, несмотря на то, что именно в силу «универсальности» эпос часто включает в себя элементы различных фольклорных жанров и содержит большое количество диалогов и монологов, что, в особенности учитывая музыкальный и мимический момент при устном исполнении, сближает его с архаическими формами театрального искусства.

В эпосе рисуются преимущественно действия, поступки человека, а не его душевные состояния. Такой эпический способ изображения, в противоположность «лирическому», специфичен для героического эпоса, поскольку героические характеры богатырей отличаются исключительной цельностью, в принципе чужды всякой рефлексии и душевному раздвоению, поскольку богатыри исключительно «люди действия».

Лессинг в «Лаокооне», как известно, именно на примере классического героического эпоса продемонстрировал различие поэзии и изобразительных искусств; последние изображают тела, сосуществующие в пространстве, а поэзия — действия, последовательные во времени. Героический эпос, как поэзия действия по преимуществу, естественно дал Лессингу благоприятный материал для доказательства этого тезиса, правильность которого не вызывает сомнения. В частности, изображение параллельных действий как последовательных в героическом эпосе непосредственно обнаруживает известную ограниченность поэзии, еще не научившейся преодолевать недостатки, вытекающие из ее природы. Вместе с тем теоретики литературы часто совершенно справедливо восхищаются «пластичностью» гомеровских и вообще эпических образов. Желая противопоставить лирику и эпос, они уподобляют лирику музыке, а эпос — изобразительным искусствам. Такое уподобление имеется, например, в известной монографии Э. Штайгера о родах поэзии, где он исходит из связи эпоса с психологической категорией «представления», а лирики — с «воспоминаниями»⁵².

И действительно, оставляя в тени внутренние душевные движения, эпос рисует только внешние, наглядные проявления, и эта наглядность сближает эпос с живописью и скульптурой. Подробное эпическое описание самого действия как бы замедляет его, с тем чтобы с любовью и наглядно представить отдельные детали. Несмотря на то что главным объектом в эпосе являются действия, само изображение в общем имеет весьма статический характер, действия богатырей рисуются не как движение, а как ряд фиксированных состояний, поэтических «картин». Так, например, изображение смерти Роланда распадается на ряд параллельных картин: Роланд разбивает меч, чтобы он не достался врагам, отдает ангелу перчатку, ложится лицом к востоку и т. д. Эти картины как бы призваны

⁵² Emile Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946.

заменить рассказ о душевном состоянии героя перед смертью. Эпос не умеет изобразить эволюцию героя или различные черты человека в их живом противоречии. Поэтому, например, эволюция поведения Ахилла распадается на отдельные его состояния, внутренние переходы между которыми не показаны; в отдельных «кадрах» демонстрируются противоречивые черты Ганелона или изменения поведения Ильи Муромца в отношении к Владимиру. Наконец, даже изображение битвы как серии последовательных поединков богатыря, хотя и отлично от одновременного изображения в живописи, вытекает из того же статически-пластического принципа. Только в романе, на основе усвоения опыта драмы, эта эпическая статичность преодолевается. Но в то же время роман теряет замечательную гармоничность эпоса, составляющую его неувядаемую красоту.

В. В. Кожин

Роман — эпос нового времени

В эпоху развитой, зрелой государственности героический эпос отходит на второй план. В частности, сама эстетическая стихия героики развивается теперь в иной художественной форме — драматической. Так было, например, в Греции эпохи Афинского государства, породившей высочайший расцвет драмы; так было и в Западной Европе XVI—XVII вв. — в период образования единых национальных государств (расцвет английской, испанской, французской драмы).

Это вовсе не значит, что эпос — в том числе и героический — исчезает вообще. Суть дела в том, что он не выступает более в той своей классической форме, которая давала ему право быть «высшим» родом, представителем всего словесного искусства — каким он является, например, в воззрениях теоретиков раннего Возрождения. Аристотель или, в другие эпохи, Буало и Гегель считают высшим родом драму.

В конце средневековья в европейской литературе значительную роль играет так называемый рыцарский роман. Однако этот жанр не только не представляет собою классической, имеющей непреходящее значение формы эпоса, но и не создает, по сути дела, каких-либо отдельных монументальных произведений всемирно-исторического значения¹. Начиная с эпохи Возрождения и до наших дней рыцарский роман не без оснований оценивается как недостаточно органическое, не опирающееся на широкую народную и национальную почву явление, которое быстро превращается в развлекательный жанр, порождая едва ли не первую в истории литературы волну «беллетристики», стоящей за пределами «серьезного» искусства.

Далее, в XV—XVII вв. (и даже позднее) создается целая плеяда больших эпических поэм, которые часто определяют как «искусственный эпос». Одни из них — как «Лузиады» Камоэнса, «Араукана» Эрсильи, а отчасти и «Освобожденный Иерусалим» Тассо — порождены героической эпохой освоения мира за пределами Европы. Эта особенная почва в определенной степени действительно дала эпические плоды, но все же и эти поэмы по своему общественному и художественному значению никак не могут сравниваться с образцами народного эпоса. Их эпичность уже не имеет всеобъемлющей широты и многогранности; они сосредоточены на вполне

¹ Правда, образы и мотивы рыцарского романа через много веков стали почвой классических созданий Рихарда Вагнера, а повествование о Тристане и Изольде получило широкую известность в реконструкции Ж. Бедье.

определенной, имеющей более или менее ограниченные рамки сфере бытия — движении Европы на Восток и Запад. Эта тематическая определенность последовательно отражается на всех сторонах художественной материи. «Этот эпос раскрывается как поэма, — заметил Гегель о великом произведении Тассо, — т. е. как *поэтически сконструированное* событие..., вместо того, чтобы, подобно Гомеру, произведение, как подлинный эпос, находило *слово* для всего, что представляет собою нация...»². Еще менее значительны те поэмы, где сделана попытка эпически утвердить сложившееся национальное государство, которое уже совсем не было похоже, например, на первоначальную государственность франков или Киевскую Русь. «Франсиада» Ронсара, «Королева фей» Спенсера, «Девственница» Шаплена, «Мессиада» Клопштока (здесь «эпический объект» — церковь), «Россиада» Хераскова и ряд других произведений этого рода обнаруживают явное несоответствие замысла и воплощения.

Единственная великая эпопея XVII в., принадлежащая Мильтону, была порождена подлинно героической стихией одной из первых буржуазно-демократических революций. Однако это произведение — на что верно указывал Гегель — во многом родственно драме (в частности, сходно по своему строению и природе действия с трагедией самого Мильтона «Самсон-борец»). И это очень характерно.

Так или иначе в XVI—XVII вв. (а тем более позднее) эпос в своей традиционной форме уже не выступает как ведущая и полная живых сил реальность искусства; он явно отходит на второй план перед драмой и новыми, только еще рождающимися эпическими формами.

Едва ли не последним по времени подлинным образцом эпоса в Европе является произведение, созданное на самом рубеже двух всемирно-исторических эпох, — «Божественная комедия» Данте. В основу этого грандиозного эпического здания легла, если можно так выразиться, «мифология» христианства, которая, конечно, принципиально отличается от древних мифологических культур и, в частности, выдвигает на первый план не «материальные», а духовные силы и свойства человека. Поэма представляет как своего рода духовная «Одиссея» (вспомним, кстати, что значительная часть этой древнегреческой эпопеи являет собою рассказ самого героя о виденном и пережитом, о странствии по «кругам» жизни).

Создатель поэмы, которая, как и древние эпосы, имеет целью захватить всю целостность бытия, оказался перед гораздо более сложной задачей, ибо перед ним лежало не просто некое «прошлое» народа, а уже достаточно богатая и расчлененная история. Но христианское сознание, еще сохранявшее тогда во всей образной наивности представление о загробном мире, дало возможность «снять» время и разместить всю историю в пространстве ада, чистилища и рая — в их кругах и сферах. Это обусловило единую цельность громадного «события» человеческой истории, легшего в основу дантовского эпоса.

Однако недаром эта поэма была создана на рубеже двух эпох. В ней достаточно ясно выразились новые для эпоса тенденции. Так, в поэме осуществлен непосредственный контакт художественного мира с живой современностью, отчасти нарушена присущая предшествующим формам поэмы «эпическая дистанция». С другой стороны, этот эпос уже не является, по сути дела, героическим. Стихия героики входит в него как одна из основных, но не ведущая. Словом, произведение Данте предстает одновременно и как последний подлинный образец эпоса в старом смысле, и как предвестие новой эпической формы.

В дальнейшем наступает достаточно длительная эпоха, для которой характерно своего рода распадение эпоса, образование ряда обособленных эпических линий.

² Гегель. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 287.

Это, во-первых, линия героических поэм, о которых уже шла речь. В этих поэмах нет всеобъемлемости и полноты классического эпоса, в котором героика была только определяющим началом, не заслонявшим всего богатства и многогранности бытия (что так явственно воплотилось, например, в гомеровских поэмах):

Далее, большое место занимает авантюрный эпос, к которому принадлежат прежде всего так называемые рыцарские романы. Авантюристность, или приключенчество, — это своеобразная эстетическая стихия, исследованная, в частности, Гегелем. Здесь опять-таки односторонне выступает приключенческое содержание, присущее и древнему эпосу как одна из линий. Изображение цепи захватывающих приключений воплощает в себе особенное миропонимание и оценку человека. На данном этапе эта художественная линия нераздельно связана с рыцарством.

Близкую и очень часто переплетающуюся с авантурным эпосом линию образует эпос куртуазный, который выступает в наиболее чистой форме позднее, в так называемом прециозном романе конца XVI—XVII в. Здесь в основе лежит цепь возвышенных любовных приключений («Эвфуэс» Лили, «Розалинда» Лоджа, «Персилес и Сихизмунда» Сервантеса, «Артамен» Скюдери, «Полксандр» Гомбервиля и т. п.).

Самостоятельную линию образует и комический эпос, который отчасти является пародийным осмыслением предшествующих форм эпоса. Сюда относятся «Роман о Лисе», поэмы Пульчи и Ариосто, «Антироман» Сорелля, «Гудибрас» Бэтлера и т. д.; из этой линии исходят также Рабле и Сервантес, но их произведения неизмеримо богаче по своей природе и никак не сводятся к категории собственно комического эпоса. Опять-таки следует отметить, что в древнем эпосе комизм нередко выступает как один из моментов многогранного эпического целого (например, значительные элементы иронии в гомеровском изображении богов или существование комического двойника в эпосах о культурных героях).

Наконец, особые линии образуют крупные эпические жанры утопии («Утопия» Мора, «Город Солнца» Кампанеллы, «Новая Атлантида» Бэкона и др.) и идиллии («Аркадия» Савинадзаро, «Диана» Монтемайора, «Галатеея» Сервантеса, «Аркадия» Сиднея, «Астрея» д'Юрфе и т. п.). Как уже указывалось, в древних эпосах очень часто присутствует утопический образ счастливой страны и изображаются элементы «идиллического состояния», предшествующего героическим битвам и наступающего вновь после них.

Само это распадение линий свидетельствует об умирании старого эпоса в XVI—XVII вв. Важно отметить, что совершенно аналогичную картину мы находим в другом хронологически предшествующем литературном цикле — античном. После завершения эпической эпохи здесь происходит именно такое же разложение эпических линий. Так, в начале нашей эры складывается целая школа авантюрно-эротической повести (Гелиодор, Харитон, Татий, Ксенофонт Эфесский и др.); значительное место занимает комический эпос Лукиана, Апулея, Петрония; наконец, очень большую роль играют идиллические произведения — от поэм Феокрита и Вергилия до «Дафниса и Хлои».

Однако этот распад эпоса античности закончился полным умиранием античной литературы; между тем в ренессансной Европе вслед за ним происходит становление новой, имеющей впереди многовековую историю эпической формы — романа. В романе, как заметил еще Гегель, «снова полностью выступает богатство и многообразие интересов, состояний, характеров, жизненных отношений, широкий фон целостного мира...»³. Но это богатство и многообразие возрождается в романе на принципиально иной художественной основе, чем в классическом эпосе. Кроме того,

³ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 273.

сама романная форма, как увидим, складывается заново, в значительной степени вне традиций книжной поэтической культуры.

Роман возникает первоначально в устном творчестве народных масс, чутко и непосредственно отражающем сдвиги в отношении личности и общества. По неизменному закону фольклора, даже этот новый жанр создается во многом из старых, порой древнейших элементов — характерологических, фабульных, образных, языковых. Однако складывающееся в результате целое принципиально отличается от всех предшествующих эпических форм.

Но прежде чем характеризовать эту новую художественную целостность, необходимо остановиться на своеобразных литературных линиях, которые — если брать предшествующую роману традицию — играют наиболее существенную роль в становлении нового эпоса.

В античной литературе в преддверии эллинистического периода складывается специфическая область словесного творчества, которая находится где-то на границе литературы и повседневного языкового общения людей и, с другой стороны, на границе литературы и философии. Это особое наследие античности глубоко исследовал в ряде работ М. М. Бахтин, который, в частности, пишет: «На античной почве мы находим целую группу жанров, которую сами греки называли областью «серьезно-смешного»... Самое название звучит очень романно. В эту область древние относили ряд средних жанров: жанр сократического диалога, обширную литературу симпозионов, мемуарную литературу, «мениппову сатиру» и др. Сами древние отчетливо осознавали отличие этой области от эпоса, трагедии и комедии. Здесь вырабатывалась особая (новая) зона построения художественного образа, зона контакта с незавершенной современностью (осознанный отказ от эпической и трагической дистанции) и новые типы профанного и фамильярного слова, по-особому относящегося к своему предмету. Здесь начинает формироваться и особый тип почти романного диалога, принципиально отличного от трагического и комического (такой диалог можно кончить, но не завершить, как незавершенными и люди, его ведущие). Здесь возникает и почти романный образ человека (не эпический, не трагический и не комический) — образ Сократа, Диогена, Мениппа. Эпическая память и предание начинают уступать место личному опыту (даже своеобразному эксперименту) и вымыслу»⁴.

По мысли М. М. Бахтина, этого рода явления можно объединить в понятие «мениппеи» (от «менипповой сатиры») — понятие о жанровой линии, которая принципиально отличается и от эпопеи (как крупной классической формы эпоса), и от комического эпоса, и от идиллических, утопических, куртуазных и т. п. эпических форм. Между прочим, в русле этой жанровой стихии находятся отчасти и такие произведения, как «Метаморфозы» Апулея, «Сатирикон» Петрония, повествовательные диалоги Лукиана.

И именно эта глубоко своеобразная жанровая линия, которая не развилась в устойчивые, прочные формы и почти не нашла отражения в античной поэтике, имеет наибольшее значение для подготовки романа. Впрочем, это вовсе не отменяет того положения, что роман возникает как нечто еще небывалое лишь в конце эпохи Возрождения. Речь идет только о том, что еще до рождения романа в собственном смысле в литературе складываются своего рода предпосылки будущего жанра.

В конечном счете именно в романе жанровая стихия «мениппеи» находит себе пристанище, прочную и определенную форму и впервые, по сути дела, входит в литературу (и даже занимает в ней ведущее, определяющее положение). До этого момента данная жанровая стихия выступает в точном смысле слова как «стихия» — как не имеющая строгих

⁴ Цитируется по готовящейся к печати в Государственном издательстве художественной литературы книге М. М. Бахтина о Рабле.

границ и направления игра своеобразных художественных сил; она не укладывается даже в границы литературы, искусства слова.

До сих пор мы говорили о жанре мениппеи в античной литературе; но эта жанровая стихия достаточно широко и ярко выразилась также и в европейской литературе позднего средневековья или, точнее, в ренессансной литературе. Величайшим воплощением этой стихии явилась книга Рабле. Но мы находим ее воздействие также в «Похвальном слове Глупости» Эразма, в «Письмах темных людей», в «Кимвале мира» Деперье и в других характерных для Возрождения произведениях «полухудожественного» типа.

С другой стороны, эта жанровая стихия по-своему преломляется в развивающемся именно в ренессансную эпоху специфическом жанре «книги новелл», которая всегда представляет собою не просто сборник рассказов, но некую целостность, объединенную общим для всех ее элементов пафосом и темой. К этому жанру принадлежат книги Боккаччо, Мазуччо, Чосера, Маргариты Валуа, Деперье («Новые забавы») и т. п. Это особая линия эпического творчества, которая может быть определена как «новеллистический эпос» (существенно отличающийся от комического, идиллического, куртуазного и других видов предшествующего эпоса).

Новеллистический эпос предстает как принципиально новое явление не только и даже не столько потому, что его предметом является частная жизнь людей. В конце концов и в других жанровых формах — например, в идиллическом и комическом эпосе, широко развитых уже в античности, — изображается именно частный человек. Главное состоит в том, что частная жизнь начинает здесь изображаться в собственно эпической форме, вбирающей в себя всю эстетическую многогранность — от героики до сатиры. Причем дело обстоит не так, что в новелле просто соединяются «крайности», различные эстетические стороны и свойства; нет, новелла, или, точнее, книга новелл, выступает как нечто вполне единое при всем своем многообразии. В «Декамероне» есть моменты, которые в своей отдельности могут быть поняты как проявления героического или трагедийного начала, а с другой стороны, есть низменно-комические и сатирические грани. Однако эту эстетическую определенность можно реально выявить именно только путем выделения, извлечения соответствующих эпизодов, деталей, фраз. В целом же произведение предстает как многоцветная, но цельная ткань, как органическое единство многообразного материала. Это отличает новеллистический эпос от жанра мениппеи, где разнородные тенденции и линии все же расчленены и только переплетаются, контрастируя друг с другом в свободной игре.

Таким образом, в новеллистическом эпосе вновь возрождаются та полнота и многогранность, которые были свойственны древнему народному эпосу.

Новелла, или, вернее, книга новелл, открывает возможность создания новой эпической формы, возвращающей эпосу полноту и многогранность на иной художественной почве. Если все другие перечисленные выше эпические формы не могут встать в ряд с классическим эпосом, неизбежно предстают как результаты его разложения (разложения не в «отрицательном», но в буквальном смысле слова), то рождающаяся новая форма, хотя она и не «заменяет» древнего эпоса, остающегося неповторимым, сохраняющим «значение нормы и недостижимого образца» (Марис), в то же время как бы равноценна последнему. Ибо она способна так же полно и целостно охватить бытие.

Вместе с тем книга новелл именно только открывает возможность создания эпоса. Здесь важно отметить очень характерный факт: появившись на свет, новелла идет сначала по пути как бы чисто количественного роста, образуя «многоклеточные организмы», стремящиеся вобрать в себя возможно больше материала. И эти организмы оказываются недостаточно

жизнеспособными. Жанр книги новелл, выступивший как один из центральных в XIV—XVI вв., позднее уже не играет сколько-нибудь существенной роли. Вместе с тем этот жанр глубоко взрыхлил почву, на которой в конце XVI — начале XVII в. уже поднимаются всходы романа.

ПРОБЛЕМА РОЖДЕНИЯ РОМАНА ⁵

Известно, что предтечами новеллы явились фольклорные рассказы, возникающие в конце средневековья. В Италии это были «новеллы» (или «фацетии»), а в других странах они носили свои национальные названия (франц. «фэбль», нем. «шванк» и т. п.). Эти переходящие из уст в уста рассказы продолжают развиваться и после того, как на их почве складывается литературная новелла. Но пока в сфере новеллистической литературы происходит уточненная шлифовка жанра в повествовательных мастерских Боккаччо, Чосера, Саккетти, Деперье, Банделло — в народном творчестве уже складываются новые явления.

Появляется отчетливая тенденция к объединению целого ряда рассказов вокруг одного характерного персонажа: Бертольдо — в итальянском фольклоре, Педро де Урдемалас — в испанском, Тиле Эйленшпигеля — в немецком и т. п. Рассказы объединялись и распадались, вбирали новые черты и краски и отбрасывали устаревшее, словом — существовали в сознании и на устах народа в живом развитии. Но в какой-то момент складывалось устойчивое и цельное произведение. Так, в 1515 г. в Германии была напечатана народная книга «Забавное чтение о Тиле Эйленшпигеле, уроженце Брауншвейга», которая повествовала о детстве, скитаниях и смерти этого народного героя; а в 1554 г. анонимный испанский писатель издал повесть «Жизнь Ласарильо с Тормеса» — литературную обработку общеизвестных народных рассказов о странствиях мальчика-поводыря Ласаро. (Это имя — Ласаро, Ласарильо — было даже нарицательным для малолетних спутников слепых нищих.)

Казалось бы, эти произведения представляли собой всего лишь объединение ряда рассказов вокруг одного персонажа. В книгах новелл герой появлялся, чтобы сыграть свою роль в данном эпизоде, и исчезал, уступая место другому; здесь же он участвует так или иначе в каждом эпизоде. Однако в этом случае неизбежно возникало и новое содержание — целостный облик героя, проходящего через ряд эпизодов. Он как бы вырастал из цепи поступков, жестов, высказываний и приобретал собственную ценность.

Но менее важен был и тот факт, что в качестве стержня произведения нового типа повсюду выступает вначале мотив странствий, скитаний, путешествия. Эта крайне простая, на первый взгляд, композиция была необходимым и ценным открытием.

Она несла в себе очень существенный смысл. Ведь в средневековом обществе люди были прикованы к определенному месту, территории и в то же время к общественной организации — крепостному поместью, ремесленному цеху, монастырю, крестьянской общине, феодальному двору и т. д. Они срастались со своим узким общественным мирком, по выражению Маркса, так же тесно, как улитка с раковиной. Если они и совершали изредка какое-либо путешествие — в военном походе, религиозном паломничестве, дипломатическом посольстве, невидимая нить между человеком и его общественной клеточкой все же не рвалась. Человек всегда оставался частицей своего мирка, где его ждало принадлежащее ему место.

⁵ В этом и двух последующих разделах данной главы (стр. 102—133) поставлены вопросы, которые подробно рассмотрены в моей книге «Происхождение романа» (М., 1963). В отличие от книги здесь дается теоретико-историческое освещение важнейших тенденций развития романа в их наиболее общей форме.

Однако к концу феодальной эпохи в этих мирках появляются признаки разложения. Люди «отрываются» от своих средневековых корпораций, оказываются предоставленными самим себе. Они «странствуют», и их путешествие уже не имеет строго очерченной и определенной цели и, с другой стороны, не предполагает возвращения обратно, к исходной точке.

Именно такую ситуацию мы находим в народной книге о Тиле Эйленшпигеле. Сын ремесленника, рано потерявший отца, он вынужден уйти из родного селения на поиски работы и хлеба. Внешне его скитания не предстают как нечто необычное: по традиции молодые ремесленники совершали в определенное время короткое странствие, в течение которого лучше изучали свое ремесло, нанимаясь на работу в мастерские чужих городов. Когда Тиль приходит на новое место, его прежде всего спрашивают о его цеховой принадлежности. В ответ Тиль называет то или иное ремесло — в зависимости от того, какого мастера он видит перед собой. Но в действительности он не принадлежит ни к какому цеху. Он оторвался от своей «раковины» и вовсе не стремится обрести прочное пристанище.

Народная книга с наивной прямолинейностью объясняет бродяжничество и неуживчивость Тиля его природным озорством. Но на протяжении повествования озорство Тиля вырастает до грандиозных, поистине эпических масштабов. Неугомонный герой проходит по всем землям Германии и посещает Данию, Голландию, Чехию, Италию. Он сталкивается с представителями всех ремесел — булочниками, кузнецами, сапожниками, портными, скорняками, столярами и т. п., с крестьянами, купцами, монахами, пасторами, врачами, учеными, а также с графами, фюрстами нескольких немецких земель, с датским королем и даже римским папой. Он вежливо и зло смеется над всеми встреченными им людьми, и в этом размахе озорства теряется и тонет первоначальная психологическая мотивировка: мы чувствуем, что перед нами своего рода социально-историческое «озорство», какая-то существенная черта целой эпохи.

Озорство и сам бродячий образ жизни героя в данном случае выступают как конкретная историческая форма гораздо более общего и существенного содержания. Человек, который в условиях средневекового общества превращался в неприкаянного бродягу и противопоставлял себя всем остальным людям, обретал особую, необычную судьбу. Остальные люди были сращены со своими «ульями» — общиной, цехом, монастырем, придворной свитой и т. п. Судьба их была нераздельно связана с судьбой «улья»; с современной точки зрения, они вообще не имели собственной, личной судьбы. Их жизнь как бы поглощалась жизнью целого человеческого коллектива, целого общественного мирка. Самый этот мирок был всецело своим, собственным для каждого его члена. Чуждым и внешним мог быть только мир за пределами общины, цеха и т. д.

Подлинными событиями для средневекового человека являлись события, происходившие с тем общественным мирком, с которым он сросся. Поражение или победа в борьбе с врагом, успехи или неудачи действий целого коллектива, достоинства или недостатки тех или иных должностных лиц города, общины, королевского двора были лично затрагивающими каждого фактами, главными и решающими событиями жизни каждого индивида.

Для Тиля собственным его миром является только он сам, его личное бытие. И подлинными событиями оказываются теперь совершенно личные испытания, поступки и переживания. Прозаические мелочи жизни предстают как нечто значительное и большое уже хотя бы потому, что другого рода событий в повествовании просто не имеется. Масштаб изображения задает уже рассказ о детстве Тиля. Единственное «событие», представленное здесь, — озорная выходка мальчишки, который, сидя на лошади позади отца, оголяет свой зад, чтобы затем вместе с отцом удивляться,

почему бранятся прохожие. Из таких «событий» и состоит все повествование, в эпилоге которого перед смертью герой завещает отлежавшим его монахам свои богатства, и после похорон монахи получают ящик с весьма гадким содержанием.

Казалось бы, это просто анекдоты, причем даже для того времени далеко не новые. Но когда последовательность анекдотов становится не произвольным рядом призванных развеселить окружающих высказываний, но полной историей жизни (в книге рассказывается именно вся жизнь Тилия), происходит глубокое превращение материала. Цепь анекдотов и жизнь человека, предстающая как цепь анекдотов,— это глубоко различные вещи. Превращаясь в историю жизни, цепь анекдотов вдруг наполняется дополнительным, не содержащимся в них самих смыслом, который и становится основным, быстро оттесняя на второй план остроумие как таковое. В самом деле, узнавая, например, об озорстве мальчика-Тилия и Тилия-мертвеца (ибо он издевается над монахами именно из могилы), мы прежде всего постигаем самостоятельный смысл остроумной выходки. Но в следующее мгновение точка зрения уже перемещается на героя; факт становится его характеристикой, обнаружением его отношения к миру, перед которым, например, он еще ребенком оголяет зад...

Деталь растворяется в целостном образе человека. Это значит, что исходным, определяющим книгу содержанием является именно образ героя, который вырастает из цепи своих выходок, облекаясь в них, как в свою живую плоть. Отдельные анекдоты, шванки существовали задолго до книги, но они стянулись, срослись в новое целое под действием энергии зародившегося в народном сознании образа веселого бродяги.

Именно поэтому и внешне ничтожные анекдоты, и просто образы жизненных «мелочей» могут приобретать теперь богатый и напряженный смысл: ведь они живут в новом эпосе не сами по себе, а как проявления человеческого существа героя и его отношения к миру. Это частный герой в его частных отношениях к окружающему.

Для того чтобы могло возникнуть такое повествование о частном герое, необходимо было выпадение человека из феодальной системы. А это выпадение неизбежно означало на первых порах превращение человека в бездомного бродягу, вечного странника, подобного Тилию.

Такой человек начинал противостоять всему остальному миру, сам по себе становился маленьким, но цельным миром. Однако не только противостоять, но и приобретать связь со всем миром, ибо раньше человек был прикован к ограниченной сфере и все лежащее за пределами родного «улья» воспринимал как чуждое и недоступное. Большой мир представлял только как объект *созерцания*: на этой основе и сложился, в частности, один из центральных средневековых жанров — «видение» («Видение о Петре Пахаре» Ленгленда, «Роман о Розе» Жана де Мёна, наконец, «Божественная комедия» Данте и т. д.). Напротив, тот же Тиль не созерцает, но дерзко вторгается в мир, ощупывая его руками, безбоязненно входит в незнакомые двери.

Этот новый герой ведет себя так, как вели себя персонажи старого эпоса, например рыцари, которые смело отправлялись в неизведанные страны, выходили на бой с любым противником, ночевали в заколдованных замках, брали в руки волшебные вещи. Мир, в который вторгается Тиль,— это прозаический мир, где нет драконов, колдунов, великанов, Тиль просто входит в чужие города, вступает в схватку с людьми и их законами, берет за любое ремесло. И все же этот мир тоже по-своему заколдован и полон тайн и опасностей. Но главное даже не в этом. Громадное и изменяющее весь смысл дела различие состоит в том, что рыцари, сражавшиеся с драконами и волшебниками, сами были наделены нечеловеческой мощью и чудодейственным оружием. Любой герой рыцарского эпоса воплощал в себе, в конечном счете, силу и волю целого

коллектива, был олицетворением совокупного могущества многих людей. Между тем Тиль — это обыкновенный смертный, полагающийся только на самого себя.

Поэтому *частный* человек впервые предстает именно как *герой* (употребляя это слово не в смысле «положительности», «высокого», возвышенного начала, но в смысле дерзкой и упорной активности). Этот новый герой смог стать центром эпопеи — художественной картины целого мира, ибо он безбоязненно вторгнулся в громадную движущуюся жизнь.

В книге о Тиле есть не только подлинный частный герой, но и шпирокая, объемная картина мира — пусть и изображенная в этом фольклорном произведении примитивными и однообразными средствами. Наиболее важно, что это картина *частной* жизни мира, через которую, конечно, просвечивает обществено-историческая ситуация, предшествующая Реформации в Германии.

Новаторское содержание книги о Тиле, родившееся в повседневном опыте народа, естественно творит новую, еще неизвестную повествовательную форму. Уже позднее она будет осознана, станет объективной данностью, стимулирующей деятельность многих отдельных писателей. И потом неизбежно возникает иллюзия, что эта форма существовала всегда, чуть ли не с возникновения литературного творчества. Новизна открытия, совершенного в той же книге о Тиле, перестанет ощущаться. Так, А. Н. Веселовский говорит: «Немецкая народная книга об Эйленшпигеле сложилась благодаря тому, что несколько потешных рассказов сгруппировались около одного типа. Бобертаг считает Эйленшпигеля зародышем романа, но ведь все составные элементы этого *quasi*романа древнее его самого»⁶.

В этом утверждении ярко выразилась ограниченность компаративизма. Лес исчезает за деревьями: целостность новаторского произведения заслоняется вошедшими в него элементами старых *фабул*. Все дело в том, что во взятых по отдельности многочисленных старых *шванках*, которые вобрала в себя книга о Тиле (причем это был активный, осмысленный выбор определенных историй и анекдотов), совершенно отсутствовало то художественное содержание, которое стало основой созданной теперь повествовательной целостности. Народный роман о Тиле невозможно свести к составляющим его *шванкам*, ибо его богатый и сложный смысл родился только при творческом объединении рассказов — объединении, совершившемся вполне закономерно в определенную эпоху.

В историческом развитии устного поэтического творчества многих народов можно обнаружить возникшие на определенном этапе явления, родственные книге о Тиле. Правда, немецкое повествование имело особенную судьбу — оно было рано зафиксировано письменно и даже печатно, что не только дает возможность изучать теперь данный этап истории эпоса, но и способствовало в свое время кристаллизации жанровых черт, их твердому оформлению. У других народов «фольклорные романы», оставаясь в устной традиции, не могли оформиться, обрести устойчивый облик и подчас исчезали бесследно. Но специальное исследование развития народной поэзии может, безусловно, установить наличие такого рода явлений.

Так, в Испании, где очень рано складывается литературный роман, все же задолго до этого уже переходит из уст в уста цикл рассказов о бродяге и весельчаке Педро де Урдемалас. Прозвище «Урдемалас» исходит из выражения «делать пакости». Этот герой, как пишет исследователь испанской литературы, «упоминается уже в начале XVI в. как популярная фигура народных анекдотов и рассказов. Гонсало Корреас в своем «Словаре

⁶ А. Н. Веселовский. Теория поэтических родов в их историческом развитии. Литограф. курс, ч. 3. СПб., 1883, стр. 20. Бобертаг — немецкий литературовед.

пословци» (1621) отмечает, что «о Педро де Урдемалас среди простого народа ходит много рассказов, в которых он учиняет всякие хитрости и проделки со своими хозяевами и другими людьми». Имя Педро де Урдемалас встречается у Кеведо, Лопе де Вега, Тирсо де Молина и других писателей XVII века... С этим именем обычно соединяются представления о ловком пройдохе, ...отличительным свойством которого является способность дурачить людей, выступая в самых различных обликах и личинах. Романс о Педро, содержащий историю его жизни — «Я подкинутый ребенок...», — рассказывает об одиннадцати житейских превращениях героя...»⁷. Педро — это «испанский брат» Тилия, родившийся в то же время. Это герой фольклорного романа.

В устной передаче возникает и история испанского мальчика Ласаро, оформившаяся в середине XVI в. в анонимном литературном произведении. Во Франции широко известно, например, фольклорное повествование о приключениях солдата-бродяги по имени Fanfan le Tulipe («Фанфан-Тюльпан»), в Италии — история походов Бертольдо, которая, как и история Тилия, зафиксирована в народной книге XVI в.

Эти народные повествования складываются на основе многообразного, подчас уходящего корнями в глубокую древность фольклорного материала: в этом отношении А. Н. Веселовский совершенно прав. Но такое использование старых элементов для создания нового является неотъемлемой закономерностью народного творчества вообще. И тот факт, что в произведениях, подобных книге о Тиле, можно обнаружить отголоски древнейших сказаний об озорном двойнике «культурного героя», фабульные ситуации, восходящие к первобытному родовому строю, традиционные философско-моралистические притчи, наконец, пословицы, поговорки, загадки, развертывающиеся в целые жизненные сценки, — еще вовсе не дает нам понимания целого.

Природа целостного повествования о том же Тиле определяется прежде всего не связью с древним фольклором, но связью с современной жизнью во всем ее многообразии и реальном колорите. Подлинным содержанием книги является образ Тилия в его отношениях с миром, и при непредвзятом читательском восприятии повествования «исчезают» именно традиционные элементы, составляющие большое и богатое целое, которое подчиняет себе и преобразует этот, во многом заранее данный фольклорной традицией готовый материал.

Если компаративизм XIX в. оспаривает принципиальное новаторство книги о Тиле, то еще в середине XVIII в. «родоначальная» роль этого произведения не подлежит сомнению; новаторство еще не стало привычным, не притупилось. В 1780 г. известный русский прозаик В. А. Левшин перевел и издал «Библиотеку немецких романов», где была помещена и история Тилия. Анонимный немецкий теоретик писал в предисловии к этой «славной» повести: «Немецкий Тиль есть, бесспорно, древнейший и собственный роман народный нашего отечества; слава одного велика...». «Каждый народ имеет своего Совья-зеркало [буквальный русский перевод слова Эйленшпигель]... В первой части сей библиотеки включили мы Бертольда Итальянского, коего в сей же класс считать должно... Уже более двухсот лет сей небольшой Комический роман есть любезное чтение италианцев...»⁸

Утверждая, что книга о Тиле — древнейший представитель нового жанра в немецкой литературе, неизвестный современник Лессинга, как видим, стремится осмыслить начальную стадию истории романа в целом.

⁷ К. Н. Державин. Сервантес. М., 1958, стр. 414—415.

⁸ Цит. по кн.: В. В. Сиповский. Из истории русского романа и повести. (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа). Ч. I—XVIII век. СПб., 1903, стр. 177—178.

Конечно, специфические черты жанра на этом этапе только еще начинают складываться. Но мы и не должны понимать жанр как нечто заранее данное и сразу определяющееся. Своеобразие жанра — это развивающиеся, постепенно выявляющиеся в процессе формирования содержания качества и особенности. Лишь в XVIII в. становится вполне определившейся специфическая жанровая природа романа. Далее она все более усложняется и дифференцируется, так что в конце концов книга о Тиле предстает как нечто очень далекое и непохожее.

Однако именно в ней совершилось — для немецкой литературы — открытие нового типа эпоса. И когда позднее компаративисты разлагали это и другие подобные произведения на отдельные элементы, они игнорировали то внутреннее преобразование традиционного материала, которое произошло в новой литературе вообще. Так, в состав книги о Тиле вошли различные общеизвестные притчи моралистического характера. Но, входя в книгу, они теряли свою самостоятельную роль и значимость, становясь средствами характеристики героя. Однолинейный смысл притчи, осуждающей, например, тот или иной человеческий поступок в свете средневековых моральных норм, сталкивался теперь с противоположной смысловой энергией, исходящей из целостного содержания произведения; осуждение переплеталось с сочувствием и в любой момент могло совсем им заслониться.

Если в старой притче миру, где безраздельно царствуют традиционные религиозно-моралистические нормы, противостоял отдельный, частный поступок (или, точнее, проступок), который неизбежно не имел никакой правоты перед лицом мира, то в книге о Тиле старому миру противопоставлен целостный облик частного человека, имеющего и свою собственную правоту. Это относительное равновесие, «равновеликость» частного, опирающегося лишь на себя человека и целого мира составляет нерв нового эпоса, ядро его художественного смысла. Отсюда уже должны были естественно вырасти характерные свойства нового эпоса: безграничное внимание к мелочам частного быта и интимной психики, которые становятся подлинными, значительными «событиями» (ведь частный человек как бы равен миру!), осознание глубокой поэзии самой «прозаической» жизни, открытие героики и трагизма в сфере непосредственно личных судеб людей и т. д. Освоение этого содержания подразумевает, естественно, выработку новаторской формы, неведомых ранее особенностей сюжета, композиции, образности, речи, ритма.

Но все это разовьется и сложится лишь позднее; фольклорный роман, подобный книге о Тиле, важен и интересен как одно из первых открытий той художественной структуры, из которой с необходимостью вырастает все многогранное богатство новой эпической формы. Здесь образ частного и «прозаического» человека впервые выступает как образ героя, центральной, стержневой фигуры широкого эпического повествования.

Эта новая форма эпоса с необходимостью возникла из того простого, как бы даже случайного обстоятельства, что повествователи начали изображать судьбы выброшенных из общества бродяг. Зерно этого развертывающегося потом в течение нескольких столетий художественного открытия заключено уже в неприятельской книге о Тиле Эйленшпигеле. Ведь сама тема бродяжничества, если всмотреться в нее внимательно, таит глубокий смысл.

Исходным моментом является, конечно, элементарный отклик искусства на реальные современные факты: в Европе появились странные фигуры неприкаянных изгоев, которые поражают воображение еще прочно сидящих в своих средневековых «раковинах» крестьян, ремесленников, монахов. Но будучи освоена искусством, повествованием, эта тема уже как бы трансформируется, переходит в иную материю, становясь художественным принципом. Образ странствия, мотив непрерывной *подвиж-*

ности человека — не только внешней, материальной, но и духовной, психологической — становится одной из основ структуры жанра.

Само бродяжничество выпавших из общества людей — это конкретно-историческое явление, определяющее тематику романа XVI—XVII вв.; но *принцип* подвижности, неустойчивости человека, изменяющего места жительства, облики, душевные состояния и, наконец, само свое мироощущение (это будет впервые лишь в романе XVIII в.), развивается в разных формах на всем протяжении истории романа.

Это резко отделяет роман от предшествующих типов эпоса. В гомеровской поэме, в «шансон де жест» и даже в рыцарском эпосе господствует, напротив, пафос устойчивости, неизменности основных качеств человека и мира. Сами события, сдвиги сюжета только подтверждают неподвижную незыблемость героя и породившей его почвы — приключения проносятся, как волны мимо утеса. Такими незыблемыми остаются Одиссей и ждущая его родина, Роланд, верно служащий Карлу и «милой Франции», Тристан и Изольда в их любви и одновременной невозможности нарушить законы мира.

Между тем уже в книге о Тиле все сдвинулось и потекло; неизменно только как раз само движение неутомимо идущего по земле героя. И это в разных формах выступит потом во всей истории романа; жанр всегда будет «путешествием», нескончаемыми «поисками» — вплоть до «В поисках утраченного времени» Пруста и «Улисса» Джойса (ничем, конечно, не похожего на гомеровский эпос об Улиссе), произведений, в которых выразится уже распад искусства романа в период краха буржуазного общества.

Было бы неправильно сделать из всего этого вывод, что, скажем, народная книга о Тиле — некое сверхгениальное произведение, которое смогло предвосхитить целую эпоху повествовательного искусства. Гениальность здесь выступает только в том смысле, что эта книга — одна из самых первых в своем роде, что она — открытие, изобретение, как бы совершенное целым народом. Она находится на непосредственном стыке, смыкании искусства и жизни. Освоив совершенно новую стихию «бродяжничества», предвещающего как необходимая предпосылка буржуазного общества, как первичная основа, которая будет просвечивать, прощупываться и через несколько столетий, народный роман смог вобрать в себя и столь богатые предпосылки будущего развития жанра.

Народный роман впервые открыл, освоил новые, только еще намечавшиеся тенденции самого общественного развития: бродяжничество есть исходная форма все возрастающего потом процесса буржуазного обособления индивида. Именно поэтому стало возможным предвосхищение художественного развития: ведь далее и сама жизнь, которую отражает последующее искусство, движется в направлении, заданном истоками, началом истории буржуазного общества.

Книга о Тиле осваивает ту стихию жизни, которую можно кратко обозначить словом «проза». Причем на этом раннем этапе формирования «искусства прозы» отчетливо виден самый путь его формирования. Поступки Тили чаще всего «низменны», мелки, эгоистичны. В искусстве средневековья они могли бы быть изображены только в *сатирическом* плане. Однако, как уже говорилось, Тиль противостоит чуждому ему миру средневековья, борется с ним в одиночку, опираясь лишь на свои личные силы. И благодаря этому его активность обретает некий ореол *героики*. Именно эту сторону образа выделял позднее Шарль де Костер в своей знаменитой «Легенде о Тиле Уленшпигеле».

Жизнь Тили предстает как цепь анекдотов, и потому она комична. Но подспудно возникает и иной аспект: трагична жизнь человека, если она только цепь анекдотов, если нет в ней ничего прочного и доброго, нет теплоты, уюта (вспомним о комически-трагическом колорите традиционной фигуры шута).

Здесь коренится специфическая эстетика романа: в каждом элементе повествования переплетены возвышенное и низменное, красота и безобразия, поэзия и проза и т. д. Причем переплетены так, что уже нельзя выделить и указать пальцем какую-либо из стихий: они слиты в новую цельность, в неповторимое единство многообразных качеств.

Между прочим, роман вовсе не отменяет — хотя и оттесняет на второй план — развитие трагедии и сатиры (как, например, не отменяют друг друга, развиваются рядом сами эти две формы искусства); роман входит в искусство как своего рода «третья сила» в тот момент, когда это становится необходимым.

Своеобразие содержания романа (стихия частной жизни, новое соотношение героя и мира, всеобщая подвижность и «текучесть», образы жизненных мелочей как основная форма мышления о большом общественно-историческом мире, эстетическая многогранность и т. д.) с необходимостью порождает специфическую форму жанра — целостную систему особенностей сюжета, композиции, художественной речи, ритма повествования, самый способ материального существования романа (массовая печатная книга). Все это в той или иной степени присутствует уже в народном романе о Тиле, который тоже ведь есть массовая печатная книга. Однако несомненно, что в этом непосредственно перешедшем из устного бытования комплексе рассказов черты жанра только намечаются. Это еще скрытое, эмбриональное развитие романа, когда он не только еще не осознает себя как самостоятельное литературное явление, но и во многом вообще не является искусством, не отделяет себя от жизни, — ведь история Тили воспринималась как простая передача выходов вполне реального человека, могила которого в Мекленбурге служила объектом своеобразного поклонения.

Поэтому разговор о форме романа может идти лишь на основе литературных образцов жанра.

Кстати сказать, может вообще показаться странным и неоправданным, что при постановке вопроса о романе мы уделили так много места книге о Тиле, которая едва ли может служить образцом жанра — и в силу своего фольклорного происхождения (роман — принципиально литературный жанр), и просто в силу своего «примитивизма», выводящего ее за пределы «высокого искусства».

Однако, рассматривая эту народную книгу (и тем самым ее многочисленных собратьев — вплоть до уже полулитературного «Ласарильо с Торреса»), мы получаем два огромных, неоценимых преимущества.

Во-первых, мы можем так или иначе показать, увидеть, что роман возникает в начале буржуазной эпохи, как бы «на пустом месте». Ибо создатели книги о Тиле едва ли находились в русле тех вековых литературных традиций, из которых многие влиятельные теоретики склонны выводить новейший роман (античные эротические и комические повести, рыцарский эпос, даже литературная новелла раннего Возрождения).

Во-вторых, книга о Тиле предоставляет нам редкую возможность говорить как бы непосредственно о содержании жанра. В ней все еще неопределенно, неоформленно. С одной стороны, это ведь всего-навсего сборник ходячих анекдотов; но в то же время между ними и сквозь них проходят, неожиданно возникая, какие-то новые токи и взаимосвязи.

Простой тематический мотив путешествия вдруг становится содержательной структурой жанра; сам анекдотизм каждого из эпизодов, все нарастая, оборачивается ощущением трагизма жизни (как в комических сценах Брейгеля); смерть героя, призванная оборвать нескончаемую цепь приключений, не дает действительной законченности — чувствуется, что движение могло продолжаться снова и снова: жанр лишен «завершенности» и т. д., и т. п. Словом, жанровая форма как бы возникает на наших глазах прямо из материала — из попросту соединенных шванков о Тиле

Эйленшпигеле. Позднее, в развитом романе, содержательность формы будет глубоко запрятана, скрыта; здесь все еще гораздо более обнажено.

Таким образом, книга о Тиле, живущая где-то на пересечении фольклора, жизни и литературы, представляется идеальным исходным пунктом для решения проблемы романа. На нее еще не наслоились мощные воздействия литературных традиций, а жанровая форма еще не затвердела.

Однако в дальнейшем совершится и то, и другое: жанр воспримет многообразные традиции и обогатится ими и, с другой стороны, обретет сложную, тонко разработанную и прочно облегающую содержание форму.

Уже в XVII в. плутовской роман, который по основной своей структуре предельно близок книге о Тиле, опирается на все предшествующее развитие эпоса. В него входят уже созданные за века формы повествования, диалога, описания. Именно теперь роман как бы возвращается и к позднеантичной прозе, и к рыцарскому эпосу с его сложными фабульными конструкциями, и к высокой повествовательной культуре новеллы. Одни традиции он воспринимает, от других отталкивается.

Но за всем этим нельзя проглядеть самостоятельное рождение жанра. К сожалению, у нас еще очень широко распространено старое воззрение, согласно которому всякое крупное эпическое произведение в прозе (а иногда даже и в стихах — если речь идет не о древнем эпосе) определяется как роман. С этой точки зрения к роману причисляются и вся античная и византийская проза, и рыцарский эпос, и аллегорические повествования средневековья («Роман о Лисе», * «Роман о Розе»), и «менишья» Рабле, и идиллический и утопический эпос Возрождения.

Одним из оснований такого представления — как ни наивна этого рода позиция — является тот факт, что ряд средневековых жанров издавна носил название «роман», которое позднее, в результате сложных перипетий, было перенесено во многих европейских языках на роман в собственном смысле. Между тем первоначально «романами», как известно, назывались все произведения на романских (а не латинском) языках; основное место среди них занимали как раз рыцарский эпос и аллегорические поэмы и повести типа «Романа о Розе».

Термин «роман» испытал судьбу очень многих жанровых терминов: он возник раньше, чем явление, с которым он теперь прочно связан. Совершенно аналогична история терминов «трагедия» (обряд «козлиная песнь»), сатира («смесь», смешанный из прозы и стихов жанр), лирика (стихи, сопровождаемые игрой на лире) и т. п.

Попытка рассматривать как «романы» все произведения, когда-то названные «романами», выглядит особенно нелепой, если учесть, что не во всех языках на роман в собственном смысле перешло средневековое слово «роман». Так, в английском языке, например, слово «роман» (*romanse*) осталось для обозначения повествований средневекового типа, а новый жанр, возникший на рубеже XVI—XVII вв., получил уже в XVIII в. название «*novel*».

Впрочем, здесь нет места для полемики с различными неисторичными концепциями романа; ответом на них должно явиться позитивное изложение проблемы.

ЗРЕЛОСТЬ ЖАНРА

На материале книги о Тиле речь шла в основном о содержании жанра. Но жанр — в своем сложившемся виде — есть определенная форма, которая уже вобрала в себя, концентрированно материализовала в себе все многогранное содержание, открытое и «извлеченное» из жизни поколениями романистов. Ставя вопрос о внутренней, скрытой и, в сущности, обычно не замечаемой нами содержательности жанровой фор-

мы, я имею в виду общий закон, действительный для всех жанровых структур. Так, например, даже элементарная строфическая форма сонета несет в себе определенную содержательность. Она сложилась в эпоху раннего Возрождения как воплощение стройного, завершенного и вместе с тем сложного и не лишённого противоречий лирического размышления. Но, сложившись, эта строфическая форма из двух катренов и двух терцетов, соединенных непростым, изощренным повторением рифм, форма, состоящая из подобных и все же неодинаковых элементов, вобрала в себя известный смысл — смысл усложненного развития размышления, завершающегося в определенном итоге. Словом, эта форма сама по себе является смыслом — пусть очень общим, отвлеченным.

Вполне понятно, что форма романа, взятая в ее цельности, неизмеримо более содержательна; она обладает богатым, многосторонним художественным смыслом. В «обыденной», прозаической образности романа, создающей своеобразную эстетическую атмосферу, особый колорит, в его сюжетно-композиционной структуре, способной передать непрерывную подвижность судьбы и души героя, в речи, свободно впитывающей любые элементы, в гибком ритме повествования объективировались различные тенденции и грани специфического художественного содержания. Грубо говоря, новые формы и мотивы самого человеческого бытия и сознания, складывающиеся после эпохи Возрождения, как бы трансформируются, претворяются в формы романа — в материю образности, сюжета, речи, ритма.

В каждом отдельном романе эта материя формы ставит перед нами вполне определенную неповторимую «художественную реальность» — взаимодействие данных характеров и обстоятельств. Но и сама материя романной формы предстает как объективная данность, как известное явление культуры, созданное людьми. И можно отвлечься от неповторимых «миров», открывающихся в каждом отдельном романе, и говорить о романе «вообще», об определенной «вещи», которая сама по себе глубоко содержательна. Писатель, избирая эту форму для воплощения своих собственных, особых впечатлений и переживаний, вместе с тем присваивает себе и то всеобщее содержание, которое уже претворено в сами способы, принципы создания образности, сюжета, речи романа (конечно, каждый настоящий, открывающий новое романист вместе с тем вносит новаторские элементы в эту романную форму; в результате она становится все более содержательной, хотя какие-то элементы могут и выпадать из нее как устаревшие).

Но прежде чем говорить о жанровой форме романа, нужно сказать хотя бы несколько слов о литературных традициях, которые роман интенсивно вбирает в себя с самого начала своего развития. Первостепенное значение имеет здесь отмеченный выше жанр или, вернее, группа жанров, объединяемая в понятии «мениппей». Этот жанр, достаточно развитый уже в античности, играет в становлении романа не меньшую (а может быть, и большую) роль, чем сложившийся за два-три столетия до романа новеллистический эпос.

Черты мениппей, исследованные М. М. Бахтиным, — свобода художественного вымысла, ведущая роль личного опыта (заметим, что в ренессансной новелле еще имеет громадное значение готовая фабула), «незавершенность» действия и героя, живой контакт с современностью, эстетика «серьезно-смешного» и т. п. — все эти черты присущи и роману. Традиции мениппей ранние романисты черпают из всем известных произведений ренессансной литературы — из книг Рабле, Эразма, Деперье, Гуттена, д'Обинье, Монтеня и т. д.

Во-вторых, роман и на ранних стадиях развития и позднее — вплоть до нашего времени — активно впитывает в себя опыт различного рода «бытовой» письменности — мемуаров, автобиографий, записок, подобных

«Жизни Бенвенуто Челлини». Эта письменность играет для романа примерно такую же роль, как народные предания и мифы для древнего эпоса. Уже это различие «источников» показывает, как кардинально отличается новый эпос от предшествующего (ибо ведь предание продолжает питать и ренессансные эпические произведения традиционного типа).

На такой сложной и вместе с тем по-своему единой основе складывается первая историческая форма нового жанра — *плутовской роман*, который развивается от «Жизни Ласарильо с Тормеса» (1554), стоящей непосредственно на грани фольклора и литературы, до «Похождений Жиль Бласа» Лесажа (первый том — 1715 г.); отчасти близки плутовскому роману и еще более поздние повествования Мариво, Филдингга, Смолетта. В русле романа возникает и великое произведение Сервантеса, которое, правда, не укладывается в рамки жанра, ибо, с одной стороны, оно тяготеет к мениппее, а с другой стороны, тесно связано с комическим эпосом ренессансного типа (особенно близкий образец — поэма Ариосто). В то же время «Дон Кихот» все же неразрывно связан именно с плутовским романом — и не только образом Санчо, но и образом скитающегося по стране и прячущегося от полиции идальго.

В плутовских романах Алемана, Кеведо, Гевары, Нэша, Грина, Сореля, Скаррона, Гриммельсгаузена мы находим более или менее единый жанровый тип. Однако на материале этой линии едва ли можно еще говорить об определенном и сложившемся жанре. В плутовских романах еще не выразилась и, главное, не нашла себе оформления существеннейшая сторона жанра — психологическое действие. Роман действительно складывается лишь в XVIII в. И характерно, что именно в это время он впервые захватывает ведущее и определяющее положение в литературе (в XVII в. роман еще занимает второстепенное место и первенство всецело принадлежит драме).

В становлении зрелого романа огромную, еще далеко недооцененную роль играет возникающая в период распада классицизма психологическая проза, которая наиболее широко развивается во Франции. Я имею в виду деятельность группы писателей, могущей быть названной «школой Ларошфуко». К ней принадлежали Паскаль, Лабрюйер, сам Ларошфуко и позднее Фонтенель и Фенелон.

Созданные ими сборники мыслей, афоризмов, максим, характеристик, раскрывающих душевный строй и состояние человека, явились своего рода лабораторией художественного психологизма. Для психологического романа они имели такое же значение, как сборники фанетий, фавльо, шванков для плутовского событийного романа. Уже в конце XVII в. был создан роман, как бы развернувший и объединивший максимы в психологическое повествование, — «Принцесса Клевская», приписываемая Мари-Мадлен де Лафайет.

Дело не просто в том, что Ларошфуко и его литературные соратники открывали сложную психическую жизнь; они создавали самую *форму психологической прозы* — форму, которая только и могла вобрать в литературу новое содержание. Как заметил Толстой, Ларошфуко не только совершил глубокие открытия в области человеческой души, но и научил заключать душевные движения «в живые, точные, сжатые и утонченные обороты»⁹. Кстати сказать, в первых романах, использовавших эти открытия, психологические детали предстают нередко как своего рода «вставные максимы», аналогичные «вставным новеллам» плутовского романа.

Менее чем через столетие после деятельности школы Ларошфуко на первый план выходит принципиально психологический роман, где всеце-

⁹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 40, стр. 281.

ло преобладает «внутреннее» действие, где движутся не события, а переживания и основным предметом изображения являются психические состояния и лирически осмысленная природа: романы Ричардсона, Стерна, Голдсмита, Гете, Бернардена де Сен-Пьера. Роман Гете называется уже не «Похождения», но «Страдания молодого Вертера».

В то же время вырабатывается многоликая форма «философского» романа; этим как бы демонстрируется универсальность нового жанра, его адекватность любому литературному замыслу. Так возникают сатирико-утопические романы Свифта и Вольтера (уже очень далекие от «героико-сатирико-утопических» эпоей Возрождения) или этико-психологические романы Руссо, Дидро, Годвина. Все это, конечно, уже определенные «ответвления» жанра, требующие специального теоретического исследования, выдвигающие особые проблемы. Мы будем здесь держаться основной, «собственно художественной» линии.

В многогранном наследстве романа XVIII в. можно указать как бы крайние точки — «Похождения Жиль Бласа», этот чисто событийный роман, который, в сущности, просто завершает плутовскую линию XVII в., и, с другой стороны, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» Стерна (первый том — 1759 г.), где внешнее действие почти полностью отсутствует, растворено в психологическом анализе, в описаниях душевных состояний. Конечно, обе тенденции так или иначе связаны и, скажем, в романах Филдинга или Дидро выступают в единстве. Но, во всяком случае, в романе XVIII в. громадную роль играет психологическое направление, резко отличающееся по своей художественной природе от плутовского романа XVII в. И для понимания существа романа совершенно необходимо иметь в виду эту линию развития; ограничение рамками «событийного» романа привело бы к глубоко одностороннему представлению.

Это, казалось бы, означает, что для самой постановки проблемы романа следует обратиться к итогам XVIII в., к результатам творчества Ричардсона, Стерна, молодого Гете.

Однако это не совсем так; психологическая линия уходит корнями в тот же XVII век, и в середине XVIII в. роман, в сущности, уже переживает односторонний уклон к всепоглощающему психологизму. «Сентименталистский» этап его развития наступает, очевидно, уже после того исторического момента, который можно условно назвать моментом «зрелости» жанра.

В 1731 г. в Англии, а в 1733 г. во Франции выходит роман Антуана Прево «История кавалера Дегрие и Манон Леско». Судьба этой книги подобна судьбе многих великих произведений: «Манон Леско» рождается дважды. Громкий успех у современников, затем более чем полувековое забвение и, наконец, второе «открытие» в эпоху нового расцвета французского романа, когда Бальзак относит повествование Прево к совершеннейшим творениям мирового искусства слова, а Мопассан пишет: «*Манон Леско* создала обаятельную форму современного романа»¹⁰.

В этом суждении содержится глубокая истина. В частности, Прево дал первый образец подлинно великого романа. Величие «Дон Кихота» живет еще на неразрывной связи с эпоей Возрождения; Сервантес сливает воедино художественное освоение двух эпох. То же самое с большими основаниями можно сказать и о «Робинзоне Крузо». Между тем «Манон Леско» — это в полном смысле роман и в то же время произведение, вошедшее в так называемый «золотой фонд». По своей художественной ценности оно сопоставимо с эпоеями прошедших веков. Но это, по-видимому, и означает, что роман в творчестве Прево достиг зрелости, встал в один ряд с другими основными жанрами.

¹⁰ Гю де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1950, стр. 282.

Роман Прево получил тонкую характеристику в небольшой работе В. Р. Гриба. Но исследователь рассматривает «Манон Леско» преимущественно с точки зрения последующего развития романа. Так, он справедливо утверждает, что «Прево первый в XVIII веке открыл «иррациональную», необъяснимую, с точки зрения буржуазного рассудка, сторону новой психологии, создаваемой развивающимся буржуазным обществом... Это открытие не могло быть как следует понятым в XVIII веке. Его оценили только впоследствии». Анализируя открытие Прево, исследователь пишет: «Не только сословные предрассудки, внешние препятствия разрушили счастье двух влюбленных, но и внутренние причины — характер самой Манон, неуловимый и причудливый, сотканный из противоречий и загадок. Прево как художника интересует не борьба добра со злом, а неуловимое их слияние...

Постоянная и ветреная, преданная и вероломная, целомудренная и продажная, простодушная и лукавая — кто такая Манон?.. Над этими вопросами ломает голову бедный Дегрие. К Манон непримиримы... обычные мерки, критерии формально-рассудочной морали...»¹¹. Как замечает далее В. Р. Гриб, роман Прево изображает «сквозь призму понятий XVIII века» такие явления и процессы, которые действительно разовьются лишь в XIX в.

Все это очень верно и существенно. Но роман Прево имеет и другой смысл, который выясняется как раз в связи с предшествующим развитием литературы; этот роман имеет первостепенное значение и ценность не только как предвосхищение будущего, но и как определенное завершение прошлого. И с этой точки зрения никак нельзя ограничиться проблематикой одного лишь образа Манон. В высшей степени знаменательно, что роман, названный автором «История кавалера Дегрие и Манон Леско», с XIX в. известен под именем «Манон Леско». Можно с серьезными основаниями утверждать, что для восприятия XVIII в. на первом плане был именно Дегрие с его поражающе сильной и глубокой любовью, а не объект этой любви — «плутовка» Манон. Новаторский смысл образа Манон — смысл, о котором говорит В. Р. Гриб, — действительно не был понят и оценен тогда. А с другой стороны, психологические открытия, воплощенные в образе Дегрие, были превзойдены в романах Руссо и Гете. Именно поэтому во второй половине XVIII в. «Манон Леско» была явно забыта.

Не следует забывать — а это по странной, поистине необъяснимой причине часто делается, что роман Прево был издан в 1731 г., т. е. за десять лет до «Памелы» Ричардсона или даже романов Мариво и за тридцать — до «Новой Элоизы» Руссо¹². Ему предшествует только плутовской роман, завершаемый «Жиль Бласом» (1715—1735), и романы-эпопеи Сервантеса и Дефо.

Итак, уже более столетия роман Прево называется «Манон Леско». Но это явное нарушение авторской воли. В предисловии к роману Прево писал, что он описывает «приключения шевалье Дегрие», намереваясь «изобразить ослепленного юношу, отказывающегося от своего благополучия и сознательно устремляющегося к самым жестоким невзгодам. Обладая всем..., он добровольно предпочитает незавидное скитальческое суще-

¹¹ В. Р. Гриб. Аббат Прево и его «Манон Леско». В кн.: В. Р. Гриб. Избр. работы. М., 1956, стр. 282, 280.

¹² В самом деле, вокруг «Манон Леско» существует своего рода «иррациональная» атмосфера. Прекрасный знаток европейской литературы, Б. А. Грифцов уверяет, что Прево пишет свой роман «под влиянием англичан, главным образом Ричардсона» (см. его «Теорию романа», М., 1927, стр. 85). Дело обстоит явно наоборот. В. Р. Гриб говорит, что, вскрывая внутреннюю противоречивость человеческих характеров, Прево нарушал «канон просветительной литературы» (указ. соч., стр. 280), т. е. литературы, которая только еще начинает складываться в это время. Можно было бы привести и другие неточности этого рода. Они объясняются реальной сложностью романа Прево, сложностью, которая заставляет вдруг забыть о хронологии.

ствование... он предвидит свои несчастья, он не желает их избегать...»¹³. И буквально ни слова о Манон: она ведь только объект страсти Дегрие...

Впоследствии Манон будет отомщена: через полтора столетия Мопассан напишет эссе «История Манон Леско», где уже именно Дегрие понимается лишь как «объект» — объект неотразимого, гениального, если так можно сказать, обаяния Манон. Покоренный ею, Дегрие «становится, сам того не ведая и не сознавая, мошенником, плутом, негодяем...»¹⁴.

Прево пишет в предисловии, что его увлекла цель изобразить в Дегрие «характер двойственный, сочетающий в себе пороки и добродетели, нескончаемый разлад между добрыми намерениями и дурными поступками...». Между тем Мопассан говорит то же самое как раз о Манон: «Это — полная противоречий, сложная, изменчивая натура... Как отличается она от искусственных образцов добродетели и порока, столь упрощенно выводимых сентиментальными романистами...»¹⁵.

Равновеликие писатели двух эпох словно спорят друг с другом; но можно, вероятно, доказать, что образы Дегрие и Манон существуют в одинаковой степени, поскольку они, такие, как они есть, невозможны, немыслимы друг без друга. Если позволено сказать все сразу, упрощенно, схематично — Прево слил в единое целое роман плутовской и психологический роман «для избранных», традицию «Ласарильо с Тормеса» с традицией «Принцессы Клевской». Но в результате родилось нечто совершенно новое, ибо Манон — это уже не просто «плутовка», а Дегрие — не только «рефлектирующий аристократ» в духе «лирического героя» «Максим» Ларошфуко.

Некоторые исследователи видят в романе Прево лишь «ступеньку» к чисто психологическим романам Ричардсона, Руссо, Стерна; событийные «плутовские» элементы «Истории кавалера Дегрие...» предстают в этом случае как неопределенные пережитки прошлого. Но это верно только в узко определенном и ограниченном смысле. Сентименталистский роман действительно резко углубит и расширит психологический анализ, и после этого само по себе освоение душевной жизни Дегрие не будет уже казаться сложным и тонким. Но развитие сентименталистского романа явится вместе с тем односторонней, уходящей куда-то за пределы искусства линией. Так, у Стерна местами обнажается «внесудожественный» эксперимент, по-настоящему интересный лишь для писателя и, быть может, психолога. (Все это в свое время тонко раскрыл В. Б. Шкловский¹⁶). Эти «крайности» необходимы для последующего искусства и, в частности, для Толстого; но при всем том роман Прево имеет более завершенную форму, чем эссеистские романы Стерна, и в определенном смысле даже более «зрел» — как это ни парадоксально звучит относительно произведения, созданного на 30—40 лет ранее... И эта «зрелость» — не в образах Дегрие и Манон, взятых каждый отдельно, но в их связи и взаимоотношении. Роман Прево не только предшествует книгам Стерна; «через голову» Стерна он предвосхищает, например, «Пармский монастырь» (кстати, и в этом романе Стендаля событийное содержание подчас приобретает своего рода «плутовской» колорит).

Словом, плутовские элементы романа Прево не должны быть поняты нами как некие неизбежные, но «нежелательные» реликты закатывающегося этапа истории жанра; без них, собственно, и невозможна «стихия Манон». Кроме того, Прево вообще-то начинает, отправляется в своем романе как раз от традиции Ларошфуко и Лафайет и лишь потом вводит

¹³ Аббат Прево. Манон Леско. М., 1957. Далее цитируется по этому изданию.

¹⁴ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 234.

¹⁵ Там же.

¹⁶ См. Виктор Шкловский. О теории прозы. М.—Л., «Круг», 1925, стр. 139—161.

плутовскую линию. И все дело именно в этой двойной теме: от нее зависит, ею определяется двойственность Дегрие, о которой говорит сам Прево, и двойственность Манон, привлекающая все внимание Мопассана. Образ Манон делается тем, что он есть, благодаря восприятию, через восприятие и отношение Дегрие; для всех остальных Манон только плутовка. С другой стороны, Дегрие, которого ожидала традиционная колея придворной или церковной карьеры, лишь благодаря встрече с Манон и отношениям с ней ввергается в напряженную и активную жизнь.

Но обратимся к реальному движению романа. Прево как бы исходит непосредственно из наследия школы Ларошфуко. В романе можно найти немало относительно самостоятельных фраз и целых абзацев, которые и по характеру содержания, и по форме являются, в сущности, «вставными максимами». Вспомним, что в плутовских романах почти всегда есть «вставные новеллы»; и то и другое — своего рода свидетельство процесса происхождения, «родимые пятна» жанра.

Эти максимы чаще всего вложены в уста самого героя, которого мы застаем в начале повествования завершающим «класс философии» и живущим «разумно и размеренно»; его «благоразумие и сдержанность всех всегда восхищали». Дегрие рассуждает о том, что он мог бы быть «благоразумен и счастлив»: эти свойства понимаются им как необходимо взаимосвязанные.

Философско-этические мотивы вообще проходят через весь роман. Однако они остаются в значительной степени внешним обрамлением; основное содержание и вместе с тем ценность романа определяются как раз «непосредственным», как бы реально совершающимся перед нами событийно-психологическим действием, в котором уже сметается прочь и растворяется всякая философская устойчивость и рассудительность. Вступив в жизнь благоразумным и сдержанным созерцателем, Дегрие оказывается мгновенно «ввергнутым в пучину страсти» — страсти, которая вынуждает не только наблюдать, но и действовать, не только переживать, но и жить.

Можно бы провести интересную параллель: Дегрие — как, скажем, и Ларошфуко — постоянно анализирует жизнь, стремится объективно понять чувства и поступки — и свои собственные, и Манон. Однако ему не удается добиться той победы над жизнью, которой добивается Ларошфуко. Последний в своем анализе как бы разлагает жизнь на простейшие элементы, и в итоге не остается ни одного темного уголка. Но это возможно лишь потому, что Ларошфуко имеет своим объектом людей «вообще», которые выступают как носители некой суммы чувств, стремлений, манер поведения. Между тем Дегрие оказывается лицом к лицу с индивидуальным живым человеком, с Манон, которая есть цельное, нерасчлененное воплощение жизни: «Все ее существо было сплошное очарование... Я ощущал трепет, как это бывает, если ночью очутишься в пустынном поле: все думаешь, что вокруг существует какой-то особый мир: невольно охватывает тайный страх». Жизнь является в облике Манон, неся одновременно, сразу восторг и ужас, наслаждение и боль; и именно эта нерасчлененность вызывает ощущение таинственности, трепет очарования. И здесь оказывается бессильным рационалистический анализ.

В то же время совершенно неверно было бы сказать, что анализ, созданный школой Ларошфуко, просто преодолевается и отбрасывается в романе Прево. Это совсем не так. Именно развитый и утонченный аналитизм позволяет достичь подлинного осознания богатства и ценности живой жизни. Именно исчерпав до конца попытку «разложить» человека, можно действительно понять и оценить уже неразложимый «остаток». В плутовском романе жизнь являлась в ее цельном, не подвергнутом анализу (особенно психологическому) движении. Но этот как раз не давало возможно-

сти обнаженно раскрыть обаяние «прозаической» жизни. Прево уже основывается на точных открытиях аналитического направления, и вот, в сущности, тот же самый «плутовской» человеческий характер предстает в ином свете или даже, точнее, другим — не таким, каким мы его знаем по романам XVII в.

По мере развертывания романа Дегрие все глубже и сильнее воспринимает и принимает Манон как живое, реальное чудо — чудо самой жизни в ее противоречивой, но непобедимо прекрасной для человека цельности. Рассказывая об отъезде в пустынную и дикую Америку, Дегрие замечает: «Я терял все, что так ценят остальные люди, но зато я стал повелителем сердца Манон, единственного сокровища, которое сам ценил». И в художественном мире романа это действительно ни с чем не сравнимое сокровище, ибо Манон есть как бы вся подлинная живая жизнь в осязаемом индивидуальном воплощении; к тому же Дегрие отдал Манон, вложил в нее и свою собственную жизнь.

Дегрие говорит Манон, что «все блага, не похожие на те, каких я жду от тебя, достойны презрения, ибо в моем сердце они не смогли бы хотя на миг устоять перед одним твоим взглядом». Это надо понимать прямо и буквально, поскольку речь идет о благах, которые может дать общество начала XVIII в., общество, чьи отношения и идеи потеряли человеческую ценность. Все внешние препятствия и требования — долг, мораль, религия, честь, стремление к успеху в общественной деятельности — не только не могут остановить Дегрие, но и не так уж волнуют и мучают его. Действительно ужасают и заставляют страдать его лишь те преграды, которые заключены в самой Манон. Она вбирает в себя все, что разлито в современном мире, его двойственную, противоречивую природу. Она не может быть только чистой, возвышенной, благородной — тем самым она лишилась бы своей живой полноты. Она именно потому так всемерно привлекает Дегрие, что не знает ограничений, очертя голову бросается в жизнь и, значит, вливается в себя и весь ее яд. Попытка «благоразумно» ограничить себя иссушила бы ее существо, подавила бы в ней не только мучащие Дегрие, но и вызывающие его восторг свойства.

Жизнь ежеминутно отравляет Манон неутолимой жаждой роскоши, развлечений, богатства — жаждой тех благ, которые предстают как единственно возможные свидетельства ее человеческого достоинства, свободы и счастья. Вместе с тем Манон бросается в авантюры вовсе не только для добывания средств «привольной» жизни; сами ее авантюры выступают как выражения «привольной» жизни. И, собственно говоря, Дегрие — хотя он и не осознает этого — любит Манон, в частности, и потому, что она способна на такие бескорыстные авантюры, в которых — пусть однобоко и извращенно — выражается ее неистощимо живое человеческое существо.

На наших глазах совершается «грехопадение» Дегрие — героя, словно сошедшего с высоких подмостков поздней классицистической драмы и по узкой лестнице пессимистического психологизма «школы Ларошфуко» спустившегося в подвалы плутовского романа, где этот рефлектирующий характер обретает бурную и страстную жизнь; с другой стороны, плутовская героиня как бы поднимается через Дегрие до самосознания. В его любви и размышлении она теперь переживает себя. Несовместимые, казалось бы, «крайности» сближаются, соединяются, обогащая и оживляя друг друга. И уже нельзя различить «высокое» и «низкое». В Манон ясно видны черты трагической (хотя и отнюдь не трагедийной) героини; Дегрие, которого слуги, обыскав, тащат в отеческий дом, а полиция застает в чужой постели, явно приобретает комические свойства (вовсе не становясь, конечно, комедийным персонажем). В повествовании Прево впервые выступают в полном смысле «средние» характеры, и это есть одно из главных открытий романа.

Но для нас гораздо важнее понять, как это открытие претворяется в форму, в тело жанра. Мопассан совершенно прав, утверждал, что книга Прево «создала обаятельную форму современного романа». «Обаяние» Мопассан видит, в частности, в том, что «чары» Манон, «точно легкий, неуловимый аромат, струятся со страниц этой изумительной книги; ими дышит каждая фраза...»¹⁷. Об этом же говорит в заключении своей статьи В. Р. Гриб, отмечая, что Прево создал «неуловимый облик Манон, переливающийся тончайшими оттенками», что образы полны «радужной изменчивости» и «трепетной зыбкости красок»¹⁸. Дело здесь вовсе не только в своеобразии самого характера Манон. «Неуловимые» свойства, «тончайшие оттенки», «зыбкость» и «изменчивость» предстают перед нами в любом зрелом и подлинно художественном образце искусства романа. Вместо твердых очертаний и ясных красок «высокого» и «низкого» жанров, героини и сатиры, трагедии и комедии в романе господствуют тонкие штрихи и полутона.

Не следует понимать это как утверждение некой «расплывчатости» и «певнятности» изобразительной ткани романа: тончайшая черточка может быть проведена очень уверенно, а сложный оттенок цвета можно передать с блюдой в глаза точностью. Все дело в самом схватывании «неуловимых» линий, деталей, нюансов целостной стихии повседневной жизни. В плутовском романе на всем еще лежит комический колорит, затуманивающий многогранность и переплетение оттенков; характерно, что, начиная с «Забавного чтения о Тиле Эйленшпигеле» и до «комической эпической поэмы в прозе» о Томе Джонсе, роман осознан в плоскости низкого, комического жанра.

В романе Прево вся изобразительная форма — сюжет, детали картины, речь рассказчика и героев — лишена какого-либо заранее данного и определенного колорита. Вот два эпизода, первый из которых мог бы быть собственно комическим, а другой — трагедийным. В первом Прево изображает, как отец обманутого Манон любовника, беспокоясь об исчезнувшем сыне, ночью врывается в комнату, где находятся Дегрие и Манон:

«Старик вошел в дом под охраной двух стрелков... Мы уже ложились в постель; дверь открывается, мы видим его, и кровь застывает в наших жилах.

— О боже! это старый Г. М., — шепнул я Манон. Я бросился к шпаге. К несчастью, она запуталась в ремнях. Стрелки, заметившие мое движение, тотчас же поспешили ее отобрать. Мужчина в рубашке не может сказать сопротивления. У меня была отнята всякая возможность защиты.

Г. М., хотя и взволновался этой сценой, не замедлил все же меня узнать. Еще легче узнал он Манон.

— Не наваждение ли это? — произнес он серьезным тоном. — Неужели я вижу перед собой шевадье Дегрие и Манон Леско?

Во мне все так закипело от стыда и боли, что я ему даже не ответил».

Прево словно поставил заранее перед собой особенную задачу: преодолеть всякий намеренно заданный тон рассказа. Комизм и трагизм положения как бы взаимно преодолевают друг друга, причем можно, очевидно, утверждать, что внешняя «низменность» фактов (неожиданное вторжение в спальню, запутавшаяся шпага, невозможность защищаться в рубашке, иронические вопросы врага) снимается истинной «высокостью» внутреннего состояния героя (которая, конечно, выясняется во всей полноте повествования).

¹⁷ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 282.

¹⁸ В. Р. Гриб. Указ. соч., стр. 284.

В конце романа есть эпизод, изображающий похороны Манон на пустынной равнине, — эпизод, заставляющий вспомнить потрясающую сцену из «Тихого Дона»:

«Больше суток провел я, не отрывая уст от лица и от рук ненаглядной Манон. У меня было намерение там же и умереть, но на второй день я рассудил, что после моей кончины ее тело может стать добычей диких зверей. И поэтому я решил сначала ее похоронить и потом дожидаться смерти на ее могиле. Я сам был уже недалеко от смерти вследствие истощения, вызванного голодом и раной, и только ценою больших усилий держался еще на ногах. Мне пришлось прибегнуть к крепкому напитку, захваченному с собой; он придал мне достаточно сил... В том месте, где я находился, копать землю было нетрудно: кругом была степь, покрытая песками. Я разломил свою шпагу для того, чтобы было удобнее работать, но руки оказались для меня гораздо полезнее клинка. Была вырыта глубокая могила; я опустил в нее кумир моего сердца, тщательно закутав в свои одежды, защитившие ее от песка... Я опустился рядом с ней на песок и долго смотрел на нее, никак не решаясь зарыть могилу. Но силы мои стали снова иссякать, я испугался, что потеряю их окончательно, еще не завершив дела, и только тогда навеки предал земле ее самое совершенное и пленительное создание».

О трагическом событии повествуется в объективной, беспощадно анализирующей все стороны и оттенки, даже почти «деловой» манере. В глубокое забвение горя вторгаются рассудительность и даже «низкие» детали — крепкий напиток, который придает силы, шпага, сломанная для удобства работы; герой даже способен заметить, что песчаная почва облегчила его трагическое дело. Он чувствует голод, действует обдуманно и тщательно и, наконец, вовсе не умирает на этой пустынной могиле, но возвращается на родину...

В этом эстетически многогранном стиле повествования трагизм, конечно, не исчезает, не растворяется: он просто не выступает в чистом, концентрированном выражении, но освещает изнутри все частности, движется через них как не ослепляющий глаза и все же осязаемый внутренний ток.

Так создается своеобразное и уникальное «обаяние» формы романа — формы, которая в книге Прево, разумеется, сложилась еще стихийно и незавершенно. В шолоховской сцене похорон Аксиньи эти изобразительные принципы воплощены осознанно и в неизмеримо более развитом и углубленном виде. Но в романе Прево, созданном за два столетия до того, новая художественность одержала, пожалуй, первую великую победу. «История кавалера Дегрие и Манон Леско» показала, в частности, что роман может занять законное и даже необходимое место в сфере «большого искусства» — в одном ряду с высокими трагическими драмами и поэмами. Собственно говоря, роман даже оттесняет эти жанры в сторону вплоть до начала Французской революции и вновь — после эпохи романтизма.

ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ РОМАНА

Мопассан, отметив, что книга Прево «создала обаятельную форму современного романа», продолжает так: «В этой книге писатель впервые перестает быть художником, лишь искусно изображающим своих персонажей, и становится внезапно, не следуя заранее выработанной теории, но благодаря силе и своеобразию своего таланта искренним и замечательным воссоздателем человеческой жизни. Мы испытывали глубокое

и непреодолимое волнение, впервые встретив на страницах книги людей... живущих реальной жизнью»¹⁹.

Нельзя, конечно, согласиться с тем, что новаторство Прево объясняется прежде всего индивидуальными свойствами писателя: то, что он совершил, безусловно назрело исторически и художественно, и он только осуществил объективную необходимость. Но взгляды пристальнее в мысль Мопассана. Она кажется поначалу неопределенным порывом увлеченного человека: Прево впервые и внезапно создает образы людей, «живущих реальной жизнью», в то время как ранее писатели лишь «искусно изображали своих персонажей». Ведь Прево писал после Рабле, Тассо, Лопе де Вега, Корнелия, Расина, Мольера и, наконец, самого Шекспира... Да и какое, собственно, различие видит Мопассан между «искусным изображением» и «воссозданием реальной жизни»?

И все-таки, как кажется, Мопассан схватывает здесь действительный и неоценимо существенный момент. В романе Прево, слившего воедино «прозаическое» действие и новый психологизм, едва ли не впервые создается органическое, «саморазвивающееся» движение повествования. Из свидетельств многих позднейших романистов — Гете, Пушкина, Флобера, Толстого и других — известно, что они «не знали» заранее итогов душевного развития и решающих действий своих героев. Можно утверждать, что эта замечательная особенность была не свойственна творчеству Шекспира или Корнелия — в частности, уже хотя бы в силу выбора ими заранее готовых фабул. Они действительно только «искусно изображают» своих героев, которые не могут «сами по себе» совершить или почувствовать нечто совершенно «неожиданное». Это цельные характеры, которые способны прийти в восторг или впасть в отчаяние, прозреть или ослепнуть, но едва ли способны развиваться, измениться в самом своем существовании. И создатели этих произведений в самом деле прежде всего рисуют, «искусно» изображают заранее ясные (хотя и далеко не простые) судьбы своих персонажей.

Между тем в романе Прево можно ощутить совершенно новое «отношение» к героям: бросая Дегрие в объятия Манон, писатель как бы просто всматривается в неизбежно начавшееся событийное и психологическое действие и типательно воссоздает его. Именно это отношение к герою проскальзывает в предисловии к роману: «Я собираюсь изобразить ослепленного юношу, отказывающегося от своего благополучия и сознательно устремляющегося к самым жестоким невзгодам... Он предвидит свои несчастья, но не желает их избегать...» и т. д. То есть намечается исходная коллизия, а что из нее выйдет — как бы неизвестно; это покажет само развитие действий и сознания героя.

Гете уже знал очень многое о своем Вертере, но долго не предполагал, что Вертер покончит с собой (на этот исход Гете натолкнуло самоубийство знакомого ему человека); Толстой колебался, разлюбит или не разлюбит Марьяну его Оленин в конце повествования. В таких фактах выражается глубочайший смысл нового типа искусства, созданного в романе. И тенденция этого рода ясно наметилась в повествовании Прево, где богатый аристократ становится плутом, а «плутовка» возвышается до высокой и сознающей себя любви.

Но дело даже не в самой неожиданности событий и душевного развития; все это претворяется в форму романа, в его материальную структуру.

Предшествующему эпосу присуще стройное, завершенное и заранее продуманное «единство действия»; формула этого единства занимает центральное место в поэтиках Аристотеля, Тассо, Буало и всех других теор-

¹⁹ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 282—283.

ретигов античности, Ренессанса и классицизма. Столь же существенна строгая композиционная организация — вплоть до узаконенного членения на акты или песни и строфы. Произведение воздвигается как симметричное здание определенного стиля, как правильная, равноугольная структура.

В этой завершенной стройности эпоса прежних эпох отражается, в конечном счете, та субстанциальная особенность этих эпох, о которой гениально сказал Маркс: «...Древний мир представляется, с одной стороны, чем-то более возвышенным, нежели современный. С другой же стороны, древний мир действительно возвышеннее современного во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, форму и заранее установленное ограничение. Он дает удовлетворение, которое человек получает, находясь на ограниченной точке зрения, тогда как современное не дает удовлетворения; там же, где оно выступает самоудовлетворенным, оно — *пошло*»²⁰.

Возвышенность и красота заранее установленной, законченной и самоудовлетворенной формы и составляет основной характер «поэзии» добуржуазных эпох. Между тем роман не имеет «законченности», заранее данной структуры и самоудовлетворенности; иначе он становится именно пошлым. В основе незавершенности и неправильности романной формы лежит своего рода «незавершенность» и «неправильность» самих его героев; изображая неожиданные и непредугаданные моменты в их развитии, роман внушает нам мысль о возможности их постоянного, подлинно неограниченного движения и развития. Это должны быть герои, никогда не удовлетворяющиеся до конца, — иначе сами они становятся пошлыми.

Форма романа с точки зрения самой ее сюжетной организации становится как бы незавершенной, неправильной и, главное, не установленной заранее — в сравнении, конечно, с формами предшествующей поэзии. В романе нет «единства действия» в традиционном смысле слова: невозможно сказать, какое единое событие изображено в романе Прево. Эти свойства, в частности, определяются тем, что роман не основывается на готовой фабуле, как это было типично для поэмы или драмы прошлых эпох. В плутовском романе и «Дон Кихоте» фабула уже принадлежит самим авторам; этим нарушается многовековая закономерность искусства. Место легендарной или исторической фабулы занимает история жизни «безвестного» вымышленного человека. Эта сторона новаторства романа раскрыта в работе Л. Е. Пянского «Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения»²¹.

Сервантес начинает писать «Дон Кихота», не зная, чем закончится и даже какие этапы и дороги пройдет его повествование. Он исходит из определенной коллизии, начальной ситуации, а далее события развиваются уже как бы сами по себе. Это, между прочим, еще в 20-х годах заметил В. Б. Шкловский, правда, истолковав все с формальной точки зрения. Он говорил о том, что Сервантес постепенно увлекался плетением все новых приключений, нанизыванием подробностей, введением изречений и мудрых речей — этой самоцельной «художественной игрой», которая доставляет наслаждение именно как сложная конструкция, «комбинация мотивов» и приемов повествования. В результате «роман был раздвинут, как обеденный стол». А сам «тип Дон Кихота... явился как результат действия построения романа...»²².

Исследователь прав в том отношении, что, в отличие от прежнего эпоса, где в основу «здания» ложился уже готовый, заранее собранный «каркас» известной фабулы, Сервантес строит, «делает» своего «Дон Кихота», просто наращивая этажи от определенного фундамента — исходной кол-

²⁰ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., 1957, стр. 181.

²¹ См. Л. Пянский. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

²² Виктор Шкловский. О теории прозы, стр. 71, 77.

лизии романа, и неизвестно, каким будет следующий этаж. Однако В. Б. Шкловский не видел в самом этом способе строительства произведений глубокой содержательности. Между тем сама по себе форма «нанизывания» все новых приключений и речей означает в данном случае «неограниченность» героя, его способность к постоянному и не знающему пределов движению — движению по просторам жизни, мысли и чувств, в то время как заранее собранный «каркас» означал ту возвышенную законченность, ограниченность и самоудовлетворенность, о которых говорил Маркс в своей характеристике человеческой природы добуржуазных эпох.

Стоит отметить, что в новейшей работе В. Б. Шкловский, полемизируя со своей старой статьей «Как сделан «Дон Кихот»», становится на прямо противоположную точку зрения. Если в формалистической трактовке получалось, что сама сюжетная форма, раздвигаемая, как стол, плетущая все новые ходы и повороты, создала постепенно содержательный «предмет» романа — «типа» Дон Кихота, то теперь говорится, что «форма романа была создана во время его писания; она пересоздавалась по мере того, как анализировался предмет повествования»²³. И это, конечно, верно. Однако это только верный подход, приступ исследования, за которым должно быть изучение содержательности самой сюжетной формы, ибо последняя — вовсе не только нанизывание и плетение авантюры и речей или послушно раздвигающаяся «рама».

Эта сюжетная форма, во-первых, отнюдь не является уникальным свойством романа Сервантеса. Она выступает — и даже в более чистом, прямолинейном виде — в любом плутовском романе, где изображается только материальное, практическое движение через мир, которое как бы ничем не ограничено. И этот принцип строения сюжета глубоко содержателен. Он прямо, обнаженно выражает смысл «неограниченности» и неудовлетворенности. Можно с полным правом сказать, что когда плутовской герой прочно «останавливается», он неизбежно становится пошлым. Чтобы сохранить подлинно человеческую и эстетическую сущность, герой должен либо умереть, как Тиль Эйленшпигель, либо вообще отказаться от мира, как Симплиций у Гриммельсгаузена, либо остаться до конца романа вечным странником, как Паблос у Кеведа, который продолжает свое путешествие: роман просто обрывается «на полуслове» ничего не решающей сентенцией. Роман закончен, но герой еще живет и движется где-то по дорогам, переулкам и коридорам.

Эта «незавершенность» необычайно ярко выражала новаторство романа. Ведь не только поэма предшествующих эпох, но и обширные прозаические повествования античности и средневековья строились на относительном единстве и законченности действия, на цельном событийном каркасе. Таковы позднегреческие повести Гелиодора, Татия, Харитона: злой рок вырывает любящую пару из прочной идиллической «ячейки» и бросает по свету, но вся суть состоит в конечном воссоединении и возврате в родной уютный мирок. Взгляд повествователя и героев устремлен все время не вперед, навстречу открывающемуся миру, но «назад», в исходный пункт, куда все должно вернуться. Действие образует как бы замкнутый круг, и это определяет всю структуру произведения. Точно так же в рыцарском эпосе действие имеет определенную цель (например, овладение талисманом святого Грааля) и конечный пункт, обычно совпадающий с началом. Между тем в плутовском романе герою некуда вернуться, и он не имеет заранее установленной цели. Во многих романах герой вообще ничего не достигает — он так и остается в движении.

²³ В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961, стр. 228.

Плутовской роман особенно интересен для нас тем, что в этой первоначальной, еще примитивной форме жанра «неограниченность» буквальна и очевидна — герой может двигаться через жизнь до самой смерти, побывать всюду — от нищей ночлежки до королевского дворца, от литературного салона до пиратского корабля, от Шотландии до Африки, от Испании до Китая и сменить все обличия — от раба до повелителя, от лакея до аристократа. Это и делают Паблос, Франсио, Симплициссимус, Жиль Блас и даже Робинзон Крузо. Но движение этого рода — одностроннее, плоское; оно представляет собой внешнее передвижение в пространстве и времени через территориальные и социальные границы. Сам субъект движения по сути дела остается неизменным, неподвижным в любых местах и сферах.

Принципиально новые свойства мы находим в романе Прево. Б. А. Грифцов тонко заметил, что в плутовском романе была «резкая видимость» внешнего движения, но внутренняя «бездейственность», между тем «Прево прибег к простому способу двойного освещения, натура стала подвижной, роман обрел свою стихию. Теоретически давно был известен принцип: «Как тела, так и нравы познаются по их движению» (Аристотель); роман всегда нес в себе постулат движения, только осуществить его долго не удавалось»²⁴.

В романе Прево событийное движение похоже на то, которое мы находим в плутовском романе, но оно нераздельно связано с определенным психологическим устремлением; оно не «бесцельно» и не превращается в чисто внешнюю безграничность нанизывания эпизодов. Оба движения в своем взаимодействии направлены к определенной цели. Это, казалось бы, означает, что в романе Прево есть заранее установленное ограничение. Однако все дело в том, что сама *цель* как бы *беспредельна*. ДеГрие говорит: «Я люблю Манон и сквозь тысячи страданий стремлюсь к тому, чтобы жить с нею в счастье и покое». Это стремление оказывается недостижимым; Манон умирает. Но важен не сам по себе этот конец рассказа Прево, а проявляющаяся в нем природа романа в целом.

В глубоком смысле роман вообще не имеет конца, завершения — и в этом ясно выражается внутренняя сущность жанра. Когда заканчивалось действие в поэме или повести предшествующих эпох — например, в тех же греческих историях разлученной пары, — это был в самом деле конец, возвышенное самоудовлетворение, завершенность не только цепи событий, но и всего содержания и формы. В этом конце выражалась и основная «идея» и вместе с тем основной закон формы, структуры, — словом, целостная эстетика произведения.

Между тем в романе дело обстоит прямо противоположным образом. Известно, что многих романистов очень заботила проблема «концовки», но заботила совсем по-особому — уже хотя бы потому, что вставала эта проблема нередко лишь в конце самой работы, когда все основное было уже сделано. Повествователь прошлого, напротив, всегда знал с самого начала, чем кончится его история.

В трактате Б. В. Томашевского «Теория литературы» произведена классификация концовок романа. Автор выделяет несколько типов «замякания»:

«Традиционное положение. Таким традиционным положением являются женитьба героев..., гибель героя...»

При ступенчатом построении — введение новой новеллы, построенной иначе, чем все предыдущие... Если, например, приключения героя нанизаны как случаи, происходящие во время его путешествия, то концевая новелла должна разрушить самый мотив путешествия...

²⁴ Б. А. Грифцов. Теория романа. М., 1927, стр. 86.

...Прием «эпилога» — комканья повествования под конец... В эпилоге мы встречаем убыстренное рассказывание, где на нескольких страницах узнаем события нескольких лет...»²⁵.

В. Б. Шкловский отметил также прием «ложного конца»: роман завершается описанием природы, эмоциональным восклицанием, сентенцией.

Конечно, эти способы концовки трактуются здесь только как известные «приемы»; но в действительности они полны сложной содержательности. Введение нового, неожиданного мотива, «комканье» рассказа, разного рода «ложные концы» — это вовсе не простые «технические» средства оборвать повествование. Все эти типы финала — как и прямая «незаконченность», тоже становящаяся своеобразным принципом, — несут в себе именно смысл неограниченности, отсутствия самоудовлетворения, которое неизбежно сделало бы героя пошлым (что и бывает в лежащих за пределами подлинного искусства романах с так называемым «happy end»). С другой стороны, само определение «традиционное положение» выдает внутренний смысл: это как раз те «концовки», которые были естественны и необходимы в старой поэзии. Но если там они были разрешением всего, в романе они обычно ничего не решают.

Мопассан, который считал началом романа в собственном смысле книгу Превю, так противопоставлял «рыцарские романы», прециозные повествования Скюдери и, с другой стороны, роман. В первом случае «эффект конца, представляющий собой главное и решающее событие..., настолько исчерпывающе завершает рассказанную историю, что больше уж не хочется знать, что станет на другой день с самыми увлекательными героями». В то же время романист, «вместо того, чтобы измыслить какое-нибудь приключение и так развернуть его, чтобы оно интересовало читателя вплоть до самой развязки... возьмет своего героя или своих героев в известный период их существования и доведет их естественными переходами до следующего периода их жизни»²⁶.

Роман Превю оканчивается, казалось бы, «традиционно» — смертью героини. Но разве этот конец разрешает главное «движение» — стремление «через тысячи страданий» к жизни «в счастье и покое»? Дегрие говорит, что находит «радость в самом страдании», ибо — «мое счастье соприродно с моими муками». И высшую эстетическую ценность имеет в романе само движение к цели. Собственно говоря, роман Превю мог бы завершиться благополучно — например, Манон осталась бы жива. Но разве это изменило бы существенно содержание романа? Если бы в эпилоге романа Дегрие обрел самоудовлетворенное идиллическое «счастье» — оно было бы «пошлым» или, в лучшем случае, менее ярким, возвышенным и глубоким, чем то счастье, которое дает ему в единстве с соприродными счастьем муками само стремление, само движение к цели. Мечтая в начале романа о «мирном и уединенном образе жизни», где будет круг разумных друзей, библиотека, переписка с ироническим парижанином и «хороший, но простой и умеренный стол», Дегрие добавляет: «Для того, чтобы нечего было желать в этом чудесном уединении, мне нужно было бы там жить вместе с Манон». Но разве эта идиллическая Манон могла бы внушить «трепет, как это бывает, если ночью очутишься в пустынном поле...»? Манон остается собой только в обжигающей своей противоречивой стихийностью жизни, которую она жадно вбирает в себя; вырванная из этой стихии, она поблекнет, как растение, пересаженное в оранжерейную почву.

Поэтому подлинной эстетической реальностью романа остается — даже если бы он имел благополучную развязку — *движение* к счастью, пол-

²⁵ Б. Томашевский. Теория литературы (поэтика). Л., 1925, стр. 203—204.

²⁶ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 9, 1948, стр. 9.

поте любви и свободе, ибо это движение имеет беспредельную, «неограниченную» цель. И, конечно, идиллический финал «испортил бы» роман: истинная возвышенность и красота нового человека состояла в устремленности и способности к безграничному развитию. Как говорит Мопассан, вместо «завершенности» старого эпоса, даваемой «эффектом конца», который замыкает художественный мир, исчерпывает героев и оставляет их в нашей памяти в возвышенном самоудовлетворенном покое (причем безразлично — покое бытия или небытия, смерти), роман только «доводит» героев «естественными переходами до следующего периода их жизни» и оставляет их «незаконченными», по-прежнему способными к движению и развитию.

Роман Прево кончается мотивом умиротворенности. Похоронив Манон, Дегрие встречается со своим другом Тибержем и говорит ему, что «семена добродетели, давным-давно заброшенные им в мое сердце, начали давать всходы, которые могут ему быть приятны». Однако позднее будут написаны романы Стендаля, Толстого, Роллана, Горького, герои которых будут возрождаться к бурной и напряженной жизни из не менее глубоких и беспросветных крушений, чем постигшее героя Прево. Но дело даже не в этом. Человеческие характеры, созданные в романе Прево, обнаруживают свою «неограниченность», свою неспособность к самоудовлетворенности на протяжении *всего действия*. И смерть Манон не завершает, а обрывает ее движение — так же, как обрывает смерть движение Вертера, Жюльена Сореля, Эммы Бовари, Анны Карениной, хемингуэвского Джордана и шолоховского Давыдова.

Если в античной и средневековой поэзии развязка действия была решающим фактором — и с точки зрения смысла произведения, и с точки зрения его эстетической ценности, — в романе центр тяжести перемещается на самое развитие событий и переживаний. В этом развитии и заключены как «основная идея», так и «эстетическая реальность» произведения. В книге Прево подлинно ценным и прекрасным является прежде всего изменчивая, зыбкая, неуловимая (и в то же время предметно встающая перед нами) стихия любви Дегрие и Манон, это противоречивое движение поступков, столкновений, мыслей и чувств.

И можно сказать, что роман в определенном смысле всегда является «незаконченным», разомкнутым, а не закругленным жанром. Причем это не только свойство содержания, но и свойство самой формы, впитавшей в себя и претворившей в себе содержание. Сюжетная структура и композиция романа неизбежно эпизодичны — в сравнении с фабулой и композицией прежней поэмы. Повествование строится из отдельных мелких и частных звеньев, не сливающихся в стройную цельность единого большого события. И завершающая сцена чаще всего не выделяется как нечто особенное или грандиозное из всей последовательности. Стоит привести последнюю фразу романа Прево, которая соответствует тональности всего финала: «Дул попутный ветер, чтобы ехать в город Кале; я тотчас записался на корабль с расчетом остановиться в нескольких лье от города у одного дворянина, моего родственника, где, как это видно из письма, будет ожидать меня брат». В таком тоне кончаются многие романы — они словно обрываются на полуслове, на каком-то мгновении, за которым явно чувствуется дальнейшее течение времени, дальнейшее «саморазвитие» героя.

Говоря о «саморазвивающемся» характере действия в романе, нельзя не указать на другую сторону дела — на специфическую природу самого искусства романа, которая определяет необходимость и уникальную ценность этого жанра в рамках словесного искусства.

Искусство слова, в большей степени чем какое-либо другое искусство, есть мышление в образах, художественное осмысление человеческого бытия. В некоторых своих формах это искусство уже вплотную граничит

с философией. Однако роман в его классических проявлениях представляет собой как раз другой полюс, выступая как нечто «собственно художественное», создавая предметное и целостное «подобие» жизни. Романы Прево, Стендаля, Флобера, Мопассана, Толстого, Хемингуэя, Шолохова предстают как «самодвижущееся» развертывание человеческих судеб и переживаний, как «сама жизнь», не выявляющая в прямых откровениях своего глубинного смысла, не комментирующая себя устами некоего верховного судьи, стоящего на философской высоте, вне развивающегося бытия художественного мира. Как раз обратное этому мы находим во многих книгах Дидро, Гейне, Герцена, Франса, Сент-Экзюпери, Припвина. Здесь мысль о жизни то и дело выходит на поверхность в «обнаженной» форме.

Однако это вовсе не значит, что роман в его собственной форме содержит «меньше» обобщающего смысла, чем «лирические» книги, которые открыто выражают свои эстетические идеалы; различие состоит здесь не в степени осмысленности, но в качестве самого мышления. На вершинах своего искусства романист способен воплотить неисчерпаемо богатый художественный смысл. И это непосредственно связано с «жизненностью», как бы естественно развивающейся реальностью создаваемого им «художественного мира». Богатство смысла оказывается прямо пропорциональным живой «одушевленности» и действительности образов. Совершенное «подражание» действительности в романе как раз и означает многостороннее и глубокое «осмысление» этой действительности.

Это утверждение может показаться необоснованным или даже неясным. Но приглядимся к делу внимательнее. Нельзя отрицать, что все богатство жизненного «смысла» содержится в самой человеческой жизни. Сознание человека только извлекает и формулирует этот «смысл» в своих представлениях и идеях. Любое суждение человека (в том числе суждение художника — афоризм, сентенция, метафорическое выражение и всякое иное) может точно и ясно отразить какие-либо стороны и грани целостного «смысла» определенного явления — «смысла», который неизбежно полон противоречий, колебаний, оттенков, непрерывно изменяется, связан бесчисленными взаимодействиями с окружающим миром.

Но есть другой путь — воссоздать (т. е. вновь создать) в специфическом произведении человеческого творчества, в художественном «подражании» жизни, как бы само явление в его жизненной подвижности и многогранной целостности. Речь идет не о подражании в упрощенно механистическом смысле — не о фактографической, документальной копии. Подлинный художник творит не «как в жизни», но «как жизнь». Он словно покушается на монопольное право жизни создавать людей, события, вещи и дерзко создает их сам, подражая жизни, но в то же время и соперничая с ней, опережая ее, создавая таких людей, такие события и вещи, возможность рождения которых лишь заложена в жизни. Так были созданы Тиль Эйленшпигель, Дон Кихот, Робинзон Крузо, Манон Леско, Вертер, Жюльен Сорель, Печорин и другие фигуры, начавшие жить среди людей с не меньшей очевидностью и прочностью, чем остающиеся в памяти человечества фигуры реальных исторических деятелей XVI—XIX вв. Более того, эти вымышленные «люди» даже как бы превосходят реальных людей своей неуязвимой жизненностью, ибо их облик не стирается, не затемняется с течением времени; они оживают с равной силой и свежестью для каждого нового поколения человечества.

Но мы поставили, по-видимому, совсем иной вопрос: мы говорили о неразделимой взаимосвязи «подражающего» творчества романиста и богатства его художественного мышления. Какое это имеет отношение к «жизненности» образов? Самое непосредственное! Создавая живую, или, точнее, живущую и переживающую фигуру своего героя, романист словно уподобляется самой жизни, творящей человека. И совершенно ясно, что для такого творческого подражания необходимо проникнуть в то, что можно

назвать «замыслом жизни», осознать, почему и как, по каким законам складывается тот или иной человек, то или иное событие — в противном случае художник создаст не дышащую жизнь, как бы самостоятельно действующую и переживающую личность, но безжизненную копию внешнего облика. Чтобы действительно «подражать» жизни, художник неизбежно должен быть мудрым, как сама жизнь, вобрать в себя ее внутреннюю осмысленность. Только овладев смыслом жизни или, говоря заостренно, проникнув в ее «замысел», в ее внутренние законы, по которым создаются все явления, художник способен подражать творящей деятельности жизни.

Но это, в свою очередь, означает, что произведение художника, сумевшего создать подлинно живущие, подобные реальным людям характеры, уже лишь только поэтому несет в себе богатый и глубокий жизненный смысл в его противоречивой и подвижной цельности. Художник как бы поднимает в свое произведение этот смысл, таинщийся и растворенный в глубинах жизни; образы выступают не только как подобия людей, но и как предметные воплощения этого смысла.

Ценность и даже необходимость этого специфического отражения мира — даже если рассматривать его только с точки зрения познавательной работы человека (а всякое искусство далеко не ограничивается собственно познавательной ценностью) — несомненна и непреходяща. Художественные образы обладают уникальным свойством «нэпсчерпаемости» и целостной полноты заключенного в них жизненного смысла.

Однако естественно встает вопрос — почему мы говорим об этом в связи с романом? Разве это не свойство искусства — в данном случае искусства слова — в целом? Да, конечно. Любой поэтический образ с необходимостью характеризуется этими особенностями. Но в романе они приобретают такую интенсивность, зрелость и определенность, что мы можем говорить о новом качестве, о новом состоянии искусства с данной точки зрения. Развернутое доказательство этого потребовало бы специального исследования. Но в нашем распоряжении есть целый ряд совершенно объективных явлений, подтверждающих, что роман осуществляет подлинный перелом в характере художественного мышления.

До становления романа для эпической поэзии типично изображение определенных *исторических* (а не собственно вымышленных, созданных заново художником) событий и лиц; с другой стороны, для образов вовсе не характерны *достоверность* и правдоподобие, буквальное «подражание» движущейся реальности человеческой жизни; действие совершается в идеализированном, «поэтическом» мире. Характернейшей чертой являются попытки в прямой форме обобщить смысл совершающегося или извлечь «мораль», события, и герои скорее «воспеваются», чем действительно изображаются, т. е. создаются перед нами в своем внутреннем саморазвитии.

Роман стремится — причем уже довольно рано это стремление вполне сознательно — достичь именно *саморазвития* художественной реальности. У многих романистов XIX в. и даже XVIII в. мы находим признания, выражающие активный отказ от прямолинейного формулирования своих идей в отдельных суждениях. Филдинг говорит, например, о «Томе Джонсе»: «...На произведение это можно смотреть как на некий великий созданный нами мир»²⁷. Позднее Толстой скажет, что для выражения сцеления мыслей, воплощенного в «Анне Карениной», ему пришлось бы написать еще раз тот же самый роман.

Следует отметить, что как бы самодвижущаяся, самостоятельная жизненность художественного мира в романе имеет определенную аналогию в предшествующей поэзии, а именно в древнем эпосе, который, правда, осваивает качественно иную стихию народной героики. Во всяком случае, только в гомеровских поэмах или исландских сагах мы находим столь же

²⁷ Генри Филдинг. Избр. произведения, т. 2. М., 1954, стр. 405.

«естественное», в себе и для себя свершающееся саморазвитие действия. Но, как настоятельно и многократно подчеркивал уже Гегель, мы должны последовательно проводить «различие между непосредственной поэзией», ее изначальным видом, который «непреднамеренно поэтичен по представлению и языку», и зрелым видом поэзии, который «знает о сфере, от которой он должен отмежеваться, чтобы стать на свободную почву искусства». Первоначальная поэзия еще вполне естественно и без сознательных усилий «удерживает... в нерасчлененном опосредствовании» «крайние элементы» — восприятие «непосредственной и вместе с тем случайной единичности» и рассудочное осознание «абстрактной всеобщности», сохраняя «надлежащую середину между обычным созерцанием и мышлением»²⁸.

То, что в древнем эпосе является естественной и даже, очевидно, неизбежной формой, — в романе выступает как результат вполне сознательного творческого устремления и изощренного литературного мастерства. Нередко создатель романа прямо и активно борется за то, чтобы его мысль нигде не выступала в отвлеченных суждениях, но всецело внедрилась в создаваемую художественную реальность, в ее живое движение и развитие. Подобные цели в их чистом виде вовсе не ставили перед собой, например, поэты средневековья или классицизма; едва ли характерно это и для поэзии Ренессанса — для Данте, Рабле, Эразма, Тассо, Ронсара, Камюэнса. Пожалуй, лишь Шекспир, который вообще вырвался невероятно далеко вперед в своем искусстве, опередил свою эпоху и в этом отношении.

Итак, можно сказать, что роман явился жанром, в котором искусство слова вступило в принципиально новый этап развития: оно в определенном смысле стало в большей степени *искусством*; в частности, в романе созрели, высвободились и резко выявились существенные качества собственно художественного мышления. Значение этого трудно переоценить. Поразительно богатый, глубокий и многогранный смысл романов Сервантеса, Дефо, Прево, Гете, Стендаля, Диккенса, Толстого, Мопассана, Достоевского, Горького, Томаса Манна, Шолохова и других оставляет ощущение подлинной неисчерпаемости. Сейчас уже совершенно невозможно представить себе сознание человека, лишенное этих неистощимых богатств.

Поэтому, в частности, несостоятельны современные концепции отрицания романа, призывы заменить «архаичный» роман «прямым» выражением эстетического сознания писателя. Роман — это слишком ценный способ художественного освоения нового мира, чтобы можно было отбросить его.

Не менее существенно и уникально и другое свойство романа, о котором уже говорилось выше, — *прозаичность* создаваемого в нем художественного мира и, соответственно, его формы, самой его повествовательной материи — образности и речи. Прозаическая природа романа была охарактеризована в последнее время в работах В. Д. Днепров²⁹. Роман Прево в этом отношении опять-таки выступает как свидетельство зрелости жанра, ибо здесь снимается комедийный, в известной степени «низкий» колорит плутовского романа и, с другой стороны, внедряется в обыденную повседневно-стихий «высоких» и даже трагедийных чувствований и событий. Повествование Прево как бы доказывает, что любые стороны человеческого бытия и сознания, любые ноты эстетической гаммы могут прощупываться в цельном образе «обычной повседневной жизни», постигаемой в ее «изменчивости и конечной преходимости», когда художник «с тонким чутьем» подслушивает и схватывает «мгновенные, всецело изменчивые черты бытия..., самые беглые штрихи» (Гегель).

Однако установлением этого свойства романа никак нельзя ограничиваться (как это делает В. Днепров). Гегель совершенно прав, когда утверж-

²⁸ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 170, 194.

²⁹ См., например, в кн.: В. Днепров. Проблемы реализма. Л., 1960.

дает, что на почве «прозы» искусство романа создает новую поэзию, и действующие характеры «сбрасывают с того, что они творят и осуществляют, прозаическую форму». Едва ли не решающая роль в «преодолении» прозаичности принадлежит как раз энергии «неограниченного», не удовлетворяющегося никакой заранее установленной целью движения и развития характеров. Так в совершенно «прозаическом» эпизоде романа Прево — сцене ареста Дегрие и Манон в чужом доме — все же внятно и осязаемо проступает то противоречивое, но обладающее подлинно эстетической ценностью «движение» любви героев, которое совершается во всем повествовании. Сквозь внешне комедийные детали этой сцены просвечивает и та живая, дерзкая стихия, которую воплощает в себе Манон, и душевное напряжение Дегрие, пронизанное и настоящим трагизмом. Прево изображает такие моменты, которые, казалось бы, могут быть лишь почвой иронии и комизма: «Мужчина в рубашке не может оказать сопротивления. У меня была отнята всякая возможность защиты». Но вторая фраза уже скрывает в себе возможность другого оттенка — трагической горечи бессилия. И следующая психологическая деталь: «Во мне все так закипело от стыда и боли, что я ему даже не ответил», — обнажает эту другую сторону.

Это новое искусство изображения жизни в ее незаметных переходах и во всей многогранности оттенков (важны здесь именно переходы и оттенки, ибо сопоставление «крайних» красок наиболее последовательно осуществила ренессансная поэзия) рождает, естественно, новое качество самой художественной речи. В романе речь повествователя словно очищена от какого-либо резко выраженного эстетического колорита. Речь Прево в этом смысле удивительно «нейтральна» в сравнении с предшествующей литературой. Это почти «деловая», ничем не прикрашенная речь точного рассказа. Но именно такая речь во многом создает специфическое «обаяние» романа и определяет лишь ему присущие художественные возможности.

В поэзии, которая всегда была либо героической, трагедийной, патетической, идиллической, элегической, либо сатирической, комедийной, саркастической, фарсовой, юмористической и т. п., либо, наконец, «соединяла крайности», — языковая материя произведения окрашена определенным, ясным и интенсивным цветом. Богатая система тропов и стилистических фигур воздвигает перед нами вполне определенный и самодовлеющий художественный мир. Это типично и для лирических стихотворной формы античных и средневековых повестей. Между тем в романе нагнетание эстетически определенных речевых элементов и построений сделало бы попросту невозможным изображение тех незаметных переходов и оттенков, того неуловимого движения и изменчивости, того зыбкого трепета жестов и красок, которые определяют специфическую поэзию искусства прозы.

Только уловив эту скрытую, тайную и ломкую «жизнь», роман может сбросить, преодолеть мелочную или грубую прозаическую форму. Но схватить бытие и сознание в их тонких, незаметных переходах и оттенках и в их зыбком, мгновенно изменяющемся протекании можно лишь с помощью точных, «объективных» и прозрачных образных средств. В романе очень ограниченную роль играют различные виды тропов — обычно они употребляются здесь не более или даже менее широко, чем в обычной разговорной речи. Сам стиль речи романа приближается к манере делового описания явлений и событий в мемуарах или хрониках. Тот факт, что подавляющее большинство романов XVII — начала XIX в. написано в виде автобиографического рассказа, дневника, мемуаров, переписки или диалога, имеет огромное значение. Обращение к этим «нехудожественным» формам ставится необходимой школой нового искусства прозы.

Все это с достаточной зрелостью — хотя и в значительной мере неосознанно — воплотилось в книге Прево. Совершенно «прозаическая», стремящаяся лишь к точной передаче фактов и переживаний образность, сухая,

словно «протокольная» речь рассказчика только и дают возможность воссоздать все тончайшие оттенки и движения совершающегося. И эта объективная точность, этот тщательный, почти научный анализ щедро вознаграждаются: повествование словно схватывает за крылья неуловимую «сиюю птицу» — внутренний живой трепет повседневного человеческого существования.

В. Р. Гриб хорошо сказал, что в романе Прево восхищает «органическое сочетание кристальной ясности образов и радужной их изменчивости, геометрической уравновешенности композиции и трепетной выбокости красок, рассудочности и мягкого лиризма...». Но трудно согласиться, что все эти черты составляют прежде всего «неповторимое своеобразие художественной манеры Прево»³⁰. Справедливо, что у Прево данные особенности выступают в весьма обнаженном и беспримесном виде. Но едва ли можно отрицать, что то же единство противоположных, казалось бы, черт так или иначе свойственно роману вообще. Оно ослабляется или даже отчасти нарушается лишь в специфической сфере романтического романа, сближающегося с поэмой, романа исторического (например, Гюго) или в столь же своеобразном ответвлении юмористического и сатирического романа. Но эти промежуточные, комплексные формы не должны заслонять от нас главного.

Дело в том, что уже в XVIII в. роман становится ведущей литературной формой и как бы подчиняет себе все эпическое творчество. Это не значит, что теперь невозможна эпопея прежнего, «поэтического» типа. Не только в эпоху романтизма начала XIX в., но и позднее, особенно в XX в., были созданы выдающиеся образцы «высокой» поэзии — поэмы Уитмена, Маяковского, Неруды и т. п. — и, с другой стороны, явно не представляющие собою романов в подлинном смысле слова сатиры Щедрина, Франса, Чапека. Однако вместе с тем развиваются и специфические формы «сатирического романа» (Свифт, Вольтер, Теккерей, Гашек, Ильф и Петров), «высокого», обычно исторического романа, как бы заступающего место возвышенной и обязательной «исторической» поэмы прошлого (Скотт, Гюго, Де Кюстер, Сенкевич), и, наконец, романа утопического. Собственно «романные» качества выступают в этих формах лишь как одна из тенденций.

Во всяком случае, необходимость уточняющих эпитетов при определении жанра таких произведений свидетельствует о границе, отделяющей их от романа в прямом и собственном смысле слова. Подробное обоснование этой точки зрения заняло бы слишком много места. Я позволю себе сослаться на две работы современных теоретиков, ставящих проблему отличия романа как такового от других монументальных литературных форм нового времени: статью Г. Н. Поспелова «К вопросу о поэтических жанрах»³¹ и книгу Арнольда Кэттла «Введение в английский роман»³².

Нужно видеть и выделять стержневые, сущностные свойства образной и непосредственно речевой формы романа. Ссылки на переходные, двойственные типы романа (сатирический, романтико-исторический, утопический, в которых рассмотренные выше особенности выступают в сложном переплетении с иными качествами), эти уточняющие поправки, призванные, казалось бы, уберечь от догматизма и нормативности, — на самом деле способны лишь затуманить, затемнить великое художественное открытие, совершенное в русле романа. Ведь роман — это прежде всего новый жанр, который врывается в сложившуюся за века жанровую систему и постепенно подчиняет ее себе. Вплоть до XIX в. теория жанров либо вообще игнорирует роман, либо рассматривает его изолированно, как некую специальную сферу, расположенную где-то на самой границе искусства; однако уже

³⁰ В. Р. Гриб. Указ. соч., стр. 284.

³¹ См. «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», 1948, вып. 5.

³² Arnold Kettle. An Introduction to the English Novel, v. I. L., 1951.

к середине XIX в. роман осознается эстетикой как определяющий все искусство слова жанр; он, в сущности, занимает место эпической поэмы. Это, между прочим, приводит к тому, что новаторские, собственные качества природы романа перестают ощущаться с той остротой, которая характерна, например, для рассуждений Филдинга или даже Гёгеля. Роман становится как бы представителем литературы вообще.

Но для понимания существа жанра необходимо уяснить как раз то новое, что он внес в искусство слова, т. е. именно то, благодаря чему он смог сыграть столь всеобщую роль в XVIII—XX вв.

Выше я пытался охарактеризовать своеобразие структуры и образности романа. Система этих свойств, сложившаяся в том же романе Превю, становится уже объективной данностью литературного развития. Способность уловить, запечатлеть повседневность в ее тончайших оттенках, в ее изменчивости и подвижности составляет неотъемлемое качество именно *формы*, органической системы взаимодействующих художественных средств, созданной Превю. Теперь уже любой писатель может работать в этой форме. Он воплощает, разумеется, каждый раз новые, неповторимые мысль и материал, но в то же время он вбирает, включает в свой роман и тот уже ранее добытый на пути освоения жизни «смысл», который несет в себе сама форма романа.

Одним из неотъемлемых признаков романа является его *литературное, печатное* бытие. Это уже самое «внешнее», как бы только техническое свойство романа; тем не менее оно необычайно существенно и тоже словно вбирает в себя всю необозримую содержательность жанра.

Возникновение романа есть, по сути дела, возникновение не только «прозы», но и *литературы* в собственном смысле слова. До этого развивается *поэзия*. Вначале она вообще не связана с письменностью. Не только древний фольклор, но и гомеровский эпос, средневековые «жесты», мистерии, «рыцарские романы», поэзия трубадуров и миннезингеров, фавль, шванки, фаветти и так далее существуют прежде всего для слушателей — как исполняемая голосом поэзия. Записанные тексты представляют собой прежде всего материал для исполнителей — как своего рода ноты. В значительной степени это верно и по отношению к ренессансной поэме. Только с распространением книгопечатания, изобретенного в XV в., постепенно изменяется положение. В XVI в. ренессансные «рыцарские романы» впервые выступают как произведения, обращенные к читателям. Лишь в этот момент начинается литература — т. е. «буквенное», а не «звучное» искусство.

Переход от «поэзии» к «литературе» — чрезвычайно богатая и сложная проблема; здесь невозможно даже просто охарактеризовать все ее стороны. Я беру из нее лишь то, что необходимо для теории романа. Ральф Фокс говорит в своей известной книге: «Роман... является созданием нашей собственной цивилизации, созданием, прежде всего, печатного станка»³³. Последнее выражение не вполне точно. Роман, пожалуй, не мог бы подняться до своей роли без печатного станка, но нельзя сказать, что роман создан открытием книгопечатания. Технические изобретения всегда выступают лишь как средство искусства; содержание дает развивающаяся человеческая действительность в ее целостности. И очень характерно, что роман как таковой — этот принципиально «печатный» жанр, для которого массовая книга становится неотъемлемой формой существования и развития, — складывается примерно на столетие позднее появления первых специально предназначенных для печати произведений — «рыцарских романов».

Рыцарские повести становятся массовой печатной книгой в 20—30-х годах XVI в. в Испании, где выступает первый «литературный делец» Фели-

³³ Ральф Фокс. Роман и народ. Л., 1939, стр. 36.

сьяно де Сильва. В течение XVI в. было издано очень большими по тому времени тиражами около 120 рыцарских книг, «libros de cavallerías», которые читала вся Испания³⁴. Это были едва ли не первые собственно *литературные* произведения, предназначенные именно для читателей. Однако высшие образцы ренессансного «рыцарского» эпоса представлены все же в поэмах Ариосто, Тассо, Спенсера, отчасти даже Камюэнса и Эрсильи — произведениях, сохранявших поэтический характер, рассчитанных еще на слушателя. Прозаическая и печатная, обращенная к читателю форма была, если так можно выразиться, «неадекватной» для героического рыцарского жанра, для этого «высокого» эпоса.

Имеет смысл сопоставить историю становления романа с историей киноискусства. Рождение последнего произошло лишь через 25—30 лет после изобретения кинотехники. Вначале новую технику пытаются использовать для «репродуцирования» театра, пантомимы, циркового искусства. Первые образцы киноискусства органически возникают в результате сложных метаморфоз, совершающихся на экране с мелодрамой (у Дэвида Гриффита) и клоунадой (у Чарли Чаплина). Но думается все же, что подлинное рождение кино произошло лишь в творчестве Эйзенштейна и его современников (т. е. в середине 20-х годов), когда новое искусство полностью преодолело свой «репродукционный» характер, стало осваивать мир совершенно самостоятельно.

Точно так же прозаические рыцарские книги были своего рода печатными «репродукциями» поэтического эпоса, которые в большей степени деформировали уже сложившийся вид словесного искусства, чем создавали нечто новое. Массовая печатная книга могла и даже с необходимостью должна была оформиться качественно новый жанр романа, установившийся лишь к XVIII в.

Соотношение романа и поэзии во многом аналогично соотношению киноискусства и театра. Роман уже не воспринимается непосредственно чувственно, как слышимая, произносимая живым голосом (часто даже в музыкальном сопровождении) поэзия — средневековые «жесты», поэма Данте, терцины которой распевают на улицах, передаваемые из уст в уста фавестил, фавльо, шванки, сцены «Романа о Лисе», баллады и романсы. Чувственно воспринимаются в романе только равнодушные печатные строки, в которых нет очевидного ритма, звуковых повторов, рифм и ассонансов. Но зато роман обращен к массам людей, живущих в любом уголке мира. (Так же и кино, теряя, в сравнении с театром, эффект непосредственного восприятия живых людей, объемной глубины пространства, очевидной реальности цвета и звука, обретает вместе с тем свою массовость и «множественность».)

Однако важнее для нас другое. Роман в силу самого своего прозаического (во всех разносторонних смыслах) существа отнюдь не деформируется, не ослабляется в облике печатной, обращенной к читателям книги. Для поэзии как таковой книга действительно есть своего рода «репродукция» (как кинофильм, зафиксировавший театральный спектакль). Произведение поэзии должно исполняться перед кругом слушателей. Оно в самом деле что-то (иногда очень многое) теряет при простом чтении книги; оно создано для живого звучащего бытия.

При беглом чтении «про себя» мы многое не улавливаем, не воспринимаем в поэзии; печатная «репродукция» поэтического произведения ослабляет или даже в чем-то искажает его. Это, так сказать, чтение нот, а не прослушивание музыки. В каком-то смысле можно сравнить подобное восприятие поэзии с восприятием произведения живописи в фотографической *репродукции*; последняя может быть очень хорошей, но она неспособна все же заменить само произведение.

³⁴ См. К. Н. Державин. Сервантес. Жизнь и творчество. М., 1958, стр. 173.

Так обстоит дело с поэзией. В то же время в романе все оказывается качественно иным. Он как бы аналогичен *гравюре*. Гравюра — это только один из многих оттисков со сделанной художником доски. Но гравюра — не репродукция, а произведение искусства как таковое. Ибо художник, делая гравюру, имел в виду именно оттиск. Технические средства, создающие оттиск, выступают как прямые, осмысленные и, более того, необходимые исполнители и «продолжатели» активной творческой воли художника.

В известном смысле все это относится к роману. Уже самые первые романисты создают свои романы именно как массовые печатные произведения. Это как бы включено в самый замысел. Даже если роман пишется, например, в формах сказа или диалога (не говоря о формах переписки, дневника, «записок» и т. п.), он все же рассчитан на чтение «глазами». Форма романа всецело и полностью воспринимается при чтении в печатной книге, «про себя». Книжное бытие романа не только не деформирует его, но, напротив, является наиболее адекватным и необходимым. И с этой точки зрения даже правильно будет сказать, что роман создается печатным станком; он действительно обретает свое полноценное существование в многотиражной книге, обращенной к массе читателей.

Мы говорили, что рыцарские книги являются первым по времени литературным фактом; они первыми проходят через испытание массовой прозаической печатной книги, через типографский станок. Но они явно не выдерживают испытания. Становясь печатной литературой, они гибнут. Они блекнут и деформируются, подобно возвышенному и яркому театральному зрелищу, отснятому на кинолентку. Между тем роман, напротив, находит в массовой печатной книге истинную жизнь. Это книга как раз выявляет и формирует новое искусство прозы. Сама «прозаичность» книги, которую читают за обеденным столом одинокие люди, оборачивается новой поэтичностью. Даже сквозь эту «прозу» просвечивает поэзия романа, которая только нарастает от сопротивления, сбрасывая в упорной борьбе внешестетические «оболочки».

Существование в виде массовой печатной книги — «конечная», самая внешняя «форма» романа. Но она так же вбирает, выражает в себе ту сложную, многостороннюю содержательность романа, о которой мы говорили. В «снятом» виде здесь как бы пребывают и свойства структуры романа — «текучесть», отсутствие рельефной, ясно обозримой, завершено-замкнутой архитектоники, и прозаичность образности и речи, постигаемая в обыденном перелистывании книги, и внутренний, не выявленный вышукло ритм повествования.

РОМАН КАК ВЕДУЩИЙ ЖАНР НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ВТОРАЯ ЭПОХА ИСТОРИИ РОМАНА

Итак, жанровая природа романа обретает свою зрелость ко второй трети XVIII в.; одним из самых ранних и ярких показателей этого является роман Прево. Естественно, что только в это время роман впервые выдвигается на первый план западноевропейской литературы, становится ее центральным и определяющим жанром. Эпоха Просвещения и сентиментализма проходит под знаком романа (и развивающейся в том же духе «средней», «мещанской» драмы³⁵).

Крупнейшие писатели 30—80-х годов XVIII в. создают разнообразные формы этого жанра, и романное наследство XVIII в. достаточно богато и сложно. После «Манон Леско» — романа, представляющего собой как бы

³⁵ Характерно, что Гегель называет роман «мещанской эпопеей», переключаясь с Дидро, назвавшим новую форму драмы «мещанской трагедией».

гармонический, равномерно развивший свои возможности образец, — наступает период своеобразной раздвоенности жанра, которую отчетливо выявил в своей книге Ралф Фокс.

С одной стороны, создаются романы, которые не дают глубокого и всестороннего освоения духовной жизни; все поглощает изображение цепи событий, часто напряженных и запутанных. Это направление, к которому отчасти принадлежит Филдинг, а особенно Смоллет, Ретиф-ля-Бретон, Лува де Куврэ, иногда рассматривают как продолжение плутовского романа. Однако это едва ли плодотворная точка зрения, ибо названные романы уже всецело пропитаны эстетическими идеями века Просвещения и само «плутовство» их героев имеет принципиально иной характер, чем в романах XVII в. Там плутовская жизнь была естественной и все определяющей формой бытия, запечатленной в самой структуре произведения. Здесь это уже осознанный «прием», способ повествования, дающий возможность вскрыть определенные тенденции общественной и личной жизни. Как верно заметил о себе в «Томе Джонсе» Филдинг, он держится в своих романах «метода тех писателей, которые занимаются изображением революционных переворотов»³⁶, т. е. отчетливых и резких событий, способных ярко осветить человеческие свойства.

Филдинг настаивает, что нужно «обходить молчанием обширные периоды времени, если в течение их не случилось ничего, достойного быть занесенным в нашу летопись... Например, кто из читателей не сообразит, что мистер Олберти, потеряв друга, испытывал сначала те чувства скорби, какие свойственны в таких случаях всем людям...? Опять-таки, какой читатель не догадается, что философия и религия со временем умерили, а потом и вовсе потушили эту скорбь?»³⁷ и т. д. Это рассуждение явно заострено против психологического романа — в первую очередь против романов непосредственного литературного противника Филдинга, Ричардсона, для которого основным объектом повествования являются как раз чувства, «свойственные всем людям» в тех или иных случаях. Филдинг убежден, что человек раскрывается с подлинной глубиной и всесторонностью в действии, причем действии значительном и напряженном, требующем от захваченных им людей активных реакций и поступков.

Разумеется, эта выражающая определенную практику теория романа имеет односторонний, ограниченный характер. Линия Смоллета и Куврэ в дальнейшем приводит к установлению особой ветви романа — романа приключенческого, собственно авантюрного, который, в сущности, находится на границе подлинного искусства и «развлекательной» литературы (стоит заметить, что нередко на подобного рода произведения необоснованно обрушивают презрение; между тем они являются законным и вполне достойным феноменом — не нужно только рассматривать их как собственно художественные явления). В приключенческих романах сплетение острых событий становится уже самоцелью или, точнее, высшей целью, ибо именно этим и только этим они интересны для читателя.

Конечно, все это несколько не бросает тень на сам по себе «событийный» роман XVIII в.; лучшие произведения Филдинга, Смоллета и других являются выдающимися образцами жанра, а их односторонняя «специализация» имеет свою ценность, ибо заостренное внимание к внешнему действию оттачивает искусство строить это действие, создавать целостный и внутренне связанный сюжетный узел. В этом отношении событийная линия явилась необходимой подготовкой классических повествований Стендаля, Диккенса, Бальзака, Теккерея.

В то же самое время, в 40—80-х годах XVIII в., развивается и противоположная линия жанра. В романах Ричардсона, Руссо, Стерна повество-

³⁶ Генри Ф и л д и н г. Избр. произведения, т. 2. М., 1954, стр. 47.

³⁷ Там же, стр. 79.

вание погружается в психологические глубины, теряет действительность, превращаясь в субъективную исповедь. Эта линия продолжается, по сути дела, и в типичных для эпохи романтизма «лирических романах», созданных в 1800—1810 гг., — «Рене» Шатобриана, «Дельфине» де Сталь, «Оберманне» Сенанкура, «Адольфе» Констана. Последний подчеркнул в предисловии к «Адольфу», что в его повествовании «всего два действующих лица, и ситуация остается неизменной». Естественно, что при неизменности «внешнего» состояния художественного мира роман превращается в нечто родственное лирической поэме в прозе. В этот же период создается своеобразное направление аллегорически-философского романа в Германии (Гельдерлин, Ф. Шлегель, Тик, Новалис, Ваккенродер).

Однако слово «роман» в определении жанра как первого, так и второго типа романтических повествований схватывает только лишь одну и едва ли самую существенную сторону дела. Роман уже выступил в XVIII в. как универсальная, определяющая развитие литературы *в целом* форма, и это сказывается во всех сферах искусства слова — даже, например, в поэмах Байрона о Чайльд-Гарольде и дон Жуане или в трагедии Гете «Фауст». Но воздействие структуры романа на архитектуру иных жанров еще не превращает их в роман. Автор «Людицы» Фридрих Шлегель весьма своеобразно рассуждает о природе романа — для него «роман» есть синоним романтической поэзии современного типа.

В своем известном «Письме о романе» он говорит, что «наша поэзия берет начало в романе... Я настаиваю на том, чтобы всякая поэзия была романтична, и в то же время презираю роман, если он выступает как особый жанр». Это очень точно передает эстетику романтического повествования с его пафосом «растворения» жанровых границ — пафосом, вдохновенным, в сущности, романом, но доведенным до изменяющего качество предела. «Романтическое, — пишет Шлегель, — является не столько отдельным жанром, сколько необходимым элементом всякой поэзии, который может в большей или меньшей степени господствовать или отступать на второе место, но никогда не должен отсутствовать совершенно.

Роман — это романтическая книга... Уже с давних времен роман служил материалом для чтения, и этим обусловлены формальные особенности в способе изложения...

Если мы отвлечемся от этого, то противоположность между драмой и романом окажется крайне незначительной... Вы утверждали, правда, что роман ближе всего стоит к повествовательному эпическому жанру. В качестве возражения я вам напомню о том, что песня может быть столь же романтична, как и рассказ. Более того, я мыслю себе роман не иначе, как сочетание повествования, песни и других форм».

И еще один важный момент: «...в хороших романах самое лучшее есть не что иное, как более или менее замаскированные личные признания автора, результат авторского опыта, quinta essentia авторской индивидуальности.

Все так называемые романы, к которым, конечно, совершенно неприемлемо мое понимание романтического, я расцениваю согласно степени авторского самосознания...

На мой взгляд исповедь Руссо — превосходнейший роман, Элоиза же — весьма посредственный»³⁸.

Естественно, что для Шлегеля романы Филдингa — «плохие книги». Роман ценен для него потому, что «никакая другая форма столь совершенно не могла бы выразить душу самого автора»; «превосходные романы представляют собою сводку, энциклопедию всей духовной жизни некоего гениального индивидуума»; «романы — это сократовские диалоги нашего

³⁸ «Литературная теория немецкого романтизма». Под ред. Н. Я. Берковского. Л., 1934, стр. 207—210.

времени. Эта свободная форма служит прибежищем для жизненной мудрости...»³⁹.

Итак, само слово «роман» в устах Шлегеля означает, пожалуй, только одно — «книгу для чтения». По своей же природе новый, созданный романтиками жанр, который имеет в виду Шлегель, является предвосхищением современной формы развернутого «эссе» — философски-психологического очерка, обладающего мозаичной структурой и с легкостью вбирающего в себя сцены, рассуждения, лирические монологи и т. д. Роман в собственном смысле только стимулирует развитие этого жанра, но вовсе не совпадает с ним.

Отрицая роман, «если он выступает как особый жанр», настаивая на том, что писатель прежде всего должен открыто воплотить свое «самосознание», Шлегель, по сути дела, провозглашает конец романа — этого, казалось бы, совсем еще молодого жанра. Нельзя не видеть, что Шлегель был прав по отношению к своему времени. На рубеже XVIII—XIX вв. в истории романа наступил своего рода перерыв, обусловленный конкретными обстоятельствами переживаемого Европой периода всеобщей ломки и неустойчивости. Искусство прорывается через предметно-чувственную ткань повседневной жизни непосредственно к внутренним узлам мировых конфликтов и катастроф; такого рода задачи не могут быть решены в русле «романной» художественности в собственном смысле. Лишь в находящейся до времени в стороне от сейсмического центра Германии Гете рассказывает полную прозаическую поэзию истории жизни Вильгельма Майстера⁴⁰.

Однако, верно указав тенденцию определенного и достаточно краткого периода, Шлегель оказался совершенно несостоятельным как пророк. Отмирание жанра не состоялось; дело шло именно о кратком перерыве в его развитии. К концу первой трети века разбушевавшееся море истории входит в берега и непосредственно сквозь его поверхность снова можно — или даже необходимо — разглядывать глубинные течения жизни. Классические романы Стендаля, Бальзака, Флобера, Диккенса, Теккерея выступают как ведущие и центральные явления в европейской литературе второй трети века.

Наступает поистине классическая эпоха западноевропейского романа. В это время складывается даже представление (высказанное, в частности, Белинским), что вся литература вообще «превратилась» в роман, заменивший все остальные жанры. Даже драма явно остается в тени, вырастая в мощную линию лишь с конца столетия в творчестве Ибсена, Шоу, Гауптмана.

В романах Стендаля, Бальзака, Диккенса, Флобера, Теккерея, Мопассана, Фонтане, Т. Харди преодолевается, снимается то «раздвоение» жанра, которое характерно для романа XVIII в. Изображение событий и вещей, создание широкой картины мира нераздельно слито в них с глубоким и тонким психологизмом.

Характернейшим признаком жанра считается (и объективно является) теперь синтетичность, слияние эпических, драматических и лирических тенденций. Это едва ли следует понимать буквально (как поступает в уже упоминавшейся работе В. Д. Днепров); роман не перестает быть в своей основе эпической формой. Суть дела в том, что роман вбирает в себя и широкое изображение многогранного предметного мира, и воссоздание напряженных событий, реализующихся в поведении, поступках людей или в диалоге, словесной схватке, и углубленное освоение душевной жизни. Но все эти стороны выступают в эпическом воплощении.

³⁹ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 173, 183.

⁴⁰ Кроме того, развивается своеобразная форма исторического романа (Вальтер Скотт, Виньи, позднее — Гюго), как бы синтезирующая открытия романа с наследием эпической поэмы.

Представление о романе XIX в. как о «смешанном», объединяющем свойства всех трех родов жанре схватывает только одну — и, возможно, не самую существенную — сторону дела. Ибо именно у Стендаля, Теккерея и особенно Флобера роман обретает подлинную *эпичность*, «объективированность» в воссоздании жизни.

Это рельефно отражается в самом характере жанровой формы. История романа до середины XIX в. естественно делится с этой точки зрения на три этапа.

Плутовской роман, развивающийся вплоть до начала XVIII в., воплощается обычно в форме рассказа — а нередко «сказа» — от первого лица. Для романа XVIII — начала XIX в. (просветительского, сентиментального, романтического) характерна открыто *диалогическая* форма — диалог в собственном смысле, переписка, дневник (т. е., в конечном счете, диалог с воображаемым собеседником). Наконец, для романа XIX в. типично «объективное» повествование от третьего лица.

Сам факт преобладания этих трех форм на определенных этапах истории романа говорит о том, что мы имеем дело не просто со случайной сменной «приемов», но с глубоко содержательными явлениями. В каждом из этих исторических типов романа форма повествования непосредственно воплощает глубокую сущность художественного смысла.

В плутовском романе рассказ от лица героя оказывается закономерным потому, что герой находится в совершенно чуждом ему, как бы заколдованном мире, который состоит из еще прочных, замкнутых в себе средневековых «ульев». Герой, как оса, мечется от одного улья к другому, пытаясь тем или иным способом ухватить нечто для себя. И тот факт, что все предстает через восприятие героя, дает возможность наиболее полно выразить эту чуждость героя и противостоящего ему мира. С другой стороны, именно рассказ от лица героя способен создать его индивидуальный образ. Поскольку в плутовском романе выступает только еще становящаяся личность, не имеющая активного *индивидуального* поведения, все исчерпывается цепью событий, ситуаций, в которых участвует герой; но изображение всего сквозь призму сознания самого героя неизбежно ведет к тому, что в романе создается более или менее конкретный образ личности.

Не менее существенна диалогическая (в разных ее вариантах) форма романа второй половины XVIII — начала XIX в. Она глубоко соответствует основной художественной цели этого романа, осваивающего уже сложившийся неповторимый душевный мир личности. Дело идет именно о целом *внутреннем мире*, который оказался таким же неисчерпаемым, как и внешний мир событий, вещей, поступков. И этот мир духа открывается, естественно, в непосредственном общении людей, в их психологическом взаимодействии, в диалоге.

Наконец, следующий этап истории романа осуществляет своего рода синтез, осваивая внешний и внутренний мир в их взаимосвязи.

Роман впервые обретает подлинно эпическую объективность и органичность: это уже не прерывистый, похожий на простую запись рассказ героя и не собрание писем или дневниковых фрагментов, но эпопея в прямом и полном смысле слова. Если автор и вмешивается непосредственно в действие, то его вмешательство воспринимается как отступления и комментарии. Действие же предстает как саморазвивающаяся жизнь, и голос автора не выступает на поверхность, хотя он и может жить в мире романа — в стихии юмора, иронии или, напротив, в элегическом и трагическом тоне. Поэтому, в частности, романы Бальзака, Теккерея, Флобера *ближе* к классическому эпосу, чем предшествующий роман. Драматизация и лиризм никак не нарушают эпической объективности и прочности стиля. Здесь оказываются необходимыми разные формы — и прямое описание мира вещей и событий, и элементы рассказа от первого лица, и диалоги.

И все это сливается в единое целое, благодаря прочной общей раме — объективированной форме повествования от третьего лица, которая явно преобладает в романах Стендала, Бальзака, Теккерея, Мопассана.

В высшей степени характерно, что лишь на этом, третьем этапе истории романа прочно устанавливается представление о нем как об эпохее нового времени, как о прямом наследнике классического эпоса (хотя отдельные теоретики высказывали эту мысль и ранее).

Филдинг осознает роман еще только как некую «боковую», особую форму — «комический эпос»; между тем для Бальзака роман уже предстает как величественное продолжение монументального эпоса античности и средневековья, как всеобъемлющая эпическая форма.

Творчество великих западноевропейских романистов XIX в. всесторонне исследовано в целом ряде монографий, созданных за последние годы нашими учеными⁴¹. В этих работах достаточно развернуто охарактеризована, в частности, жанровая природа классического романа, созданного Стендалем, Бальзаком, Диккенсом, Флобером и другими. С точки зрения самого развития жанра, данный этап (собственно говоря, вторая треть XIX в.) выступает как своего рода подведение итогов, вершина определенного исторического движения.

Мы говорили выше о трех этапах истории романа, которые охватывают время с XVI до середины XIX в. Но можно поставить вопрос и о значительно более объемном периоде, о целой эпохе, так сказать, первой эпохе романа, объединяющей эти три этапа в известную целостность. Границы этой эпохи могут обозначить, если воспользоваться брским сопоставлением, народная книга «Забавное чтение о Тиле Эйленшпигеле» (1519) и синтетическое повествование Шарля Де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле» (1867).

Дело в том, что эпические полотна Бальзака, Диккенса и того же Де Костера явились *вершиной* развития западноевропейского романа в отношении не только к предшествующим этапам этого развития, но и к последующему этапу. К концу XIX в. вновь происходит «распадение» жанра, которое ясно выразилось, например, в натуралистическом романе Золя и, с другой стороны, в психологическом импрессионизме романов Гюисманса, выступившем уже как предтеча литературы потока сознания.

В высшей степени характерно, что к концу XIX столетия роман уступает первенствующую роль драматургии, которая во второй трети века, напротив, не имела выдающегося значения. Крупнейшие западноевропейские писатели конца XIX в. — это не столько романисты, сколько драматурги: Ибсен, Метерлинк, Шоу, Пиранделло, Стриндберг, Гаушман и др.

Однако совершенно иную картину мы находим в русской литературе. Именно в то время когда на Западе происходит кризис и распад романа, в России — прежде всего в творчестве Толстого и Достоевского — формируется совершенно новый тип романа, открывающий, как представляется, следующую, вторую историческую эпоху в развитии жанра. Это связано, естественно, с настоящим переворотом в искусстве романа, с громадным шагом вперед в художественном развитии человечества.

Едва ли не главное художественное открытие Толстого и Достоевского — способность в повседневных, будничных и, с другой стороны, глубоко личных, даже интимных движениях и переживаниях человека отразить самый грандиозный, всеобщий, всемирный смысл. На материале творчества Толстого этот художественный принцип убедительно раскрыт в работе С. Г. Бочарова⁴².

⁴¹ Можно сослаться здесь на книги Ю. И. Данилина, А. Ф. Иващенко, И. М. Катарского, Д. Д. Обломиевского, Б. Г. Рензова, Т. И. Сильман, Я. В. Фрида и др.

⁴² В сб. статей «Социалистический реализм и классическое наследие». М., 1960, стр. 89—145.

Сам Толстой очень просто и вместе с тем точно раскрыл сущность своего метода: «Поэзия в старину, — писал он в 1898 г., — занималась только сильными мира: царями и т. п., потому что себя эти сильные мира представляли высшими и полнейшими представителями людей. Если же брать людей простых, то надо, чтобы они выражали чувства всеобщие»⁴³.

И действительно, «простые», обыкновенные люди в повседневной будничной жизни непосредственно воплощают у Толстого и Достоевского такую же всеобщую сущность человека, какую воплощали царь Одиссей или царь Эдип, сказочный король Гаргантюа или принц Гамлет, реально «представлявшие» всеобщность своего народа и века. Именно в этом направлении развивалось с самого начала искусство романа, но лишь теперь цель была достигнута в полной мере.

Можно сказать, что до Толстого и Достоевского герой романа был прежде всего героем романа; он не «покрывал» собой, не включал в себя героя поэмы, героя трагедии, лирического героя. Между тем герои Толстого и Достоевского, оставаясь «людьми», не будучи «представителями народов», вместе с тем вбирают в себя всю полноту определений человека и человечества.

И это достигается вовсе не «обобщением» в прямом и буквальном смысле слова. Толстой писал, что в героях Достоевского «не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою «душу»». И объяснял это так (исходя, безусловно, и из понимания собственного творчества): «Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее»⁴⁴, — т. е. чем глубже проникает художник в сокровенную жизнь человеческой личности, тем более всеобщее содержание он захватывает. Это внешне парадоксальное положение совершенно верно: психологические открытия Толстого (как, между прочим, хорошо показывает в упомянутой работе С. Г. Бочаров) нераздельно связаны с эпопейной, всечеловеческой широтой его творчества, взаимно определяют друг друга.

Томас Манн писал, что романы Толстого «вводят нас в искушение опрокинуть соотношение между романом и эпосом, утверждаемое школьной эстетикой, и не роман рассматривать, как продукт распада эпоса, а эпос — как примитивный прообраз романа»⁴⁵. И в самом деле, творчество Толстого и Достоевского опрокинуло идущее от Гегеля понятие о романе и самый прогноз упадка искусства. Искусство вдруг снова представало в полной силе и расцвете, в державной мощи.

Между тем западный роман к концу XIX в. переживал тяжелый кризис. И французский критик Вогюэ прозорливо писал в это время в своей книге «Русский роман»: «Я убежден, что воздействие великих русских писателей будет спасительным для нашего истощенного искусства»⁴⁶. В самом деле, русский роман вдохновил и даже непосредственно оплодотворил возрождение западноевропейского романа в XX в. Об этом со всей определенностью и благодарностью неоднократно говорили Томас Манн, Франс, Роллан, Гамсун, Голсуорси, Фолкнер, Мартен дю Гар, Хемингуэй и многие другие крупнейшие романисты века.

* * *

Естественно, что жанровое новаторство Толстого и Достоевского нуждается в конкретной характеристике. В соответствии с общей методологией данной работы мы обратимся к анализу отдельного произведения, способного «представлять» целый этап в истории жанра. Думается, что

⁴³ «Л. Н. Толстой о литературе». М., 1955, стр. 486.

⁴⁴ Там же, стр. 264.

⁴⁵ Томас Манн. Собр. соч., т. 10. М., 1961, стр. 279.

⁴⁶ E.-M. Vogué. Le roman russe. 4^{éd.} Paris, 1897, p. LIII.

удачным материалом в данном случае может послужить роман Достоевского «Преступление и наказание» (1866). Этот роман многие считали лучшим романом Достоевского. Эта оценка, безусловно, спорна. Но кажется бесспорным, что «Преступление и наказание» образует своего рода «центр» творчества Достоевского, что в нем как бы соединяются стихии «Бедных людей» и «Братьев Карамазовых». Кроме того, этот роман, если можно так выразиться, наиболее «типичен». Если целый ряд произведений Достоевского даже затруднительно просто назвать романами, то «Преступление и наказание» в этом смысле гораздо «податливее». Во многих отношениях Достоевский здесь традиционен и «классичен» (хотя, быть может, именно поэтому яснее выступает его новаторство). Поскольку наша цель — не анализ индивидуального своеобразия романа Достоевского, а характеристика нового этапа в развитии романа вообще, «Преступление и наказание» является весьма подходящим объектом анализа.

За те почти сто лет, которые протекли со времени опубликования «Преступления и наказания», не ослабевал жгучий интерес к роману, ставшему одним из самых знаменитых произведений мировой литературы. Только в России более пятидесяти критиков и исследователей дали свои толкования его смысла. Эти толкования поразительно разноречивы. Так, резко отличаются даже чисто внешние определения общей проблематики романа. Одни критики понимали его как роман прежде всего политический, «антиингилистический» (причем это качество романа оценивалось и положительно, и отрицательно); другие — как роман социальный, обнажающий общественно-экономические корни преступности, проституции, пьянства; третьи — как роман преимущественно психологический, исследующий духовный мир убийцы; четвертые — как философский (или философски-религиозный) роман, ставящий проблему преступления и человеческого деяния вообще, и т. д.

Впрочем, эти толкования имеют свою историческую последовательность. Непосредственно вслед за появлением романа он был истолкован как в первую очередь политической (статья Н. Страхова, заметки Г. Елисеева) и социально-бытовой (статьи Д. Писарева, Н. Ахпарумова), в конце века роман активно исследуют в аспекте психологии преступника (работы Вс. Случевского, Н. Зверева, П. Ковалевского, А. Кони); в начале XX в. «Преступление и наказание» становится объектом философски-религиозных размышлений (работы А. Волынского, Д. Мережковского, Л. Шестова).

Для советского литературоведения характерно стремление понять роман синтетически, видеть в нем сложное переплетение различных линий. Так рассматривается «Преступление и наказание», например, в последней по времени обширной работе Ф. И. Евнина⁴⁷. Здесь сделана попытка объединить все разнонаправленные толкования; но случайно автор сочувственно ссылается и на появившиеся еще до окончания публикации «Преступления и наказания» отклики Г. З. Елисеева, и на статью Д. И. Писарева, и на замечания А. Ф. Кони, а также специально говорит о философски-религиозных мотивах романа.

Такой подход к делу, по-видимому, оправдан. Как известно, сам Достоевский записал во время работы над «Преступлением и наказанием»: «Перерывать все вопросы в этом романе»⁴⁸. Однако анализ многосторонней проблематики романа далеко не исчерпывает задачи исследователя. Остается самое важное (и, без сомнения, самое трудное) — определение своеобразной художественной целостности произведения. В ряде работ — и в том числе в работе Ф. И. Евнина — различные стороны или «линии» романа

⁴⁷ См. Ф. И. Евнин. Роман «Преступление и наказание». В кн.: «Творчество Достоевского». М., Изд-во АН СССР, 1959.

⁴⁸ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы». М.—Л., ГИХЛ, 1931, стр. 60.

неправоммерно рассматриваются, так сказать, «во взвешенном состоянии», как самостоятельные тематические пласты, связанные с вполне определенными образами.

Так, например, нередко выделяют «социальную» (или «социально-бытовую») и, с другой стороны, «этико-философскую» линии «Преступления и наказания». Первая из них связывается прежде всего с образом Мармеладова и его семьи, с судьбой сестры Раскольникова; вторая — с образом самого Раскольникова, а также Сони и Свидригайлова. На самом деле эти стороны в романе Достоевского выделить невозможно. Образ Семена Захаровича Мармеладова — это, скажем, несколько не менее «этико-философский» образ, чем образ Раскольникова (об этом еще будет речь), а образ Раскольникова столь же «социален», как и образ Мармеладова. «Социальная» и «философская» проблематика не существуют в романе Достоевского в качестве отдельных пластов; более того, у Достоевского нет, в сущности, произведений, которые можно было бы без грубых натяжек распределить по данным рубрикам.

Не менее искусственно по отношению к Достоевскому выделение «специального» пласта «политической проблематики». Так, в «Преступлении и наказании» нередко видят особую линию «антинигилистического» характера, связанную, прежде всего, с образом Раскольникова. В ряде случаев «Преступление и наказание» вообще трактовалось как политический по ведущей своей направленности, «антинигилистический роман».

Это едва ли верно и, во всяком случае, очень спорно. Ведь Достоевский — быть может, без сознательного умысла, но, несомненно, с целенаправленной художественной волей — настойчиво и последовательно отмежевывает своего героя от кружков 60-х годов:

«Раскольников, быв в университете, почти не имел товарищей, ни к кому не ходил и у себя принимал тяжело. Впрочем, и от него скоро все отвернулось. Ни в общих сходках, ни в разговорах, ни в забавах, ни в чем он как-то не принимал участия»⁴⁹.

Характерен и отзыв Раскольникова о социалистических учениях, об идеях преобразования существующего строя:

«Если ждать, пока все станут умными, то слишком уж долго будет... Потом я еще узнал, что никогда этого и не будет, что не переменятся люди и не переделают их никому, и труда не стоит тратить!».

Да и вообще, если судить по *тексту* романа, весьма трудно понять Раскольникова как представителя нигилизма 60-х годов; он совершенно не походит на те человеческие типы, которые формировались в тогдашних кружках. Впрочем, в романе есть другие образы, в которых гораздо естественнее увидеть связь с «нигилизмом» в его действительном существе. Это, во-первых, Лебезятников, который в самом деле воспитывался в «нигилистическом» духе.

Однако сам Достоевский точнее образом определяет реальный прототип Лебезятникова, говоря о своем герое, что это «один из того бесчисленного и разноликого легionsа пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас же ополчить ее, чтобы мигом окарикатурить все...».

Иначе говоря, в лице Лебезятникова Достоевский изобразил реальную, созданную самой жизнью *карикатуру* на нигилистов; подобные образы можно найти и в «пронигилистических» романах того времени.

То же самое с большими основаниями можно сказать и об образе Лужина, ибо перед нами герой, который стремится с помощью «переосмысленных» идей 60-х годов оправдать свой практический эгоизм и хищничество.

⁴⁹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в десяти томах, т. 5. М., 1956—1957. Далее цитируется по этому изданию.

Но вернемся к образу Раскольникова. Только с очень субъективных и пристрастных позиций можно усмотреть «прототип» Раскольникова в нигилистических кружках. Так поступил в условиях напряженной политической атмосферы 1866 г. Г. З. Елисеев, который писал (кстати, после появления лишь первой части романа):

«Бывали ли когда-нибудь случаи, чтобы студент убивал кого-нибудь для грабежа? Если бы такой случай и был когда-нибудь, что может он доказывать относительно настроения вообще студенческих корпораций? (Здесь явный намек на передовые кружки.— В. К.). Из каких источников могу я удостовериться, что студенты убийство из-за грабежа почитают поправлением и направлением природы?». А раз это не так, то «роман на подобную тему будет самым тупым и позорным измышлением, сочинением самым жалким»⁵⁰.

Конечно, этого рода аргументы едва ли серьезны и напрасно, например, ссылается на Елисеева Ф. И. Евнин. Впрочем, он привлекает еще в свидетельстве самого Достоевского, утверждая, что об «антинигилистической тенденции» свидетельствует все содержание письма к Каткову от сентября 1865 г., в котором писатель предлагал свой роман реакционному «Русскому вестнику»⁵¹. Исследователь имеет в виду прежде всего ту фразу из письма Достоевского, излагающего общий замысел романа, в которой писатель говорит о своем намерении изобразить «необыкновенную шатость понятий», странные «недоконченные идеи» в молодом человеке⁵².

Стоит напомнить, что за два года до того, в сентябре 1863 г., Достоевский так излагал в письме к Н. Н. Страхову замысел «Игрока»: «Я беру натуру непосредственную, человека однакоже многообразного, но во всем недоконченного, изверившегося...»⁵³.

Уж не причислить ли на этом основании и изображение героя рулетки к «антинигилистической» тенденции?

Наконец, Ф. И. Евнин приводит еще одно доказательство: «Автор взял нигилизм в самом крайнем его развитии», — писал о романе Страхов. По свидетельству Страхова, которое нет оснований ставить под сомнение..., писатель полностью солидаризировался с подобной трактовкой»⁵⁴.

Опять-таки целесообразно сделать дополнительную ссылку — на того же Н. Н. Страхова. В том же 1883 г., к которому относится цитированная Ф. И. Евниным фраза, Страхов писал Л. Н. Толстому о самом Достоевском: «Лица, наиболее на него похожие, — это герой «Записок из подполья», Свидригайлов в «Преступлении и наказании» и Ставрогин в «Бесах»... В сущности, впрочем, все его романы составляют самооправдание...»⁵⁵.

Итак, тот же Страхов свидетельствует, что прототипом целого ряда «нигилистов» был сам Достоевский... Есть ли основания ставить это под сомнение?

Наконец, тот самый М. Н. Катков, которому Достоевский якобы писал об антинигилистическом пафосе «Преступления и наказания», увидел в романе нечто иное. Редакция «Русского вестника» попросту отказалась напечатать одну из глав без кардинальной переделки. «Я написал ее в вдохновении настоящим, — сообщал об этой главе Достоевский, — но... дело у них... в опасении за нравственность... Они видят... следы нигилизма»⁵⁶.

Нигилизм в антинигилистическом романе? Но недаром Страхов обвинял

⁵⁰ «Современник», 1866, № 2, стр. 277.

⁵¹ Ф. И. Евнин. Указ. соч., стр. 130.

⁵² Ср. то же у другого современного автора: «В своем письме... Достоевский подчеркивал «шатость понятий», которая будто бы свойственна молодежи, поддающейся «недоконченным идеям», которые носятся в воздухе. Он разумел идеи революционные, «нигилистические»» (М. Гус. Идеи и образы Достоевского. М., 1962, стр. 251).

⁵³ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., 1928, стр. 333.

⁵⁴ Ф. И. Евнин. Указ. соч., стр. 157.

⁵⁵ Цит. по изд.: Л. Н. Толстой. Переписка с Н. Страховым. СПб., 1914, стр. 147.

⁵⁶ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, стр. 444.

в нигилизме самого Достоевского. В конце жизни Достоевский записал: «Нигилизм явился у нас потому, что мы все нигилисты. Нас только испугала новая, оригинальная форма его проявления». И тут же — ответ тем, кто «дразнил» Достоевского верой в бога: «Этим олухам... и не силлось такой силы отрицания бога..., которое перешел я»⁵⁷. В 1873 г. Достоевский недвусмысленно заявил: «...*Нечаевым*, вероятно, я бы не мог сделаться никогда, но *нечаевцем*, не ручаюсь...»⁵⁸.

Как же все это понять? «Нигилист» Достоевский или «антинигилист»? Дело, очевидно, в том, что гениальный художник не укладывается в эти определения. Его мироощущение слишком противоречиво и сложно. Так же сложно и противоречиво и его отношение к созданным им монументальным образам — в том числе и к образу Раскольникова. В этом отношении Достоевского можно сравнить разве только с Шекспиром, ибо о Шекспире тоже крайне трудно сказать: как он сам относится к созданным им фигурам Отелло, Макбета, Кориолана, Лира, даже Гамлета.

Важно исходить из того, как понимал Достоевский современное ему состояние самой России — отсюда уже вытекает его понимание русских людей.

Достоевский неоднократно формулировал свое видение России. Он писал, что «нигде на Руси не только нет законченного, но даже нигде и не начато»⁵⁹ (именно «нигде», а не только в головах записных «нигилистов»), что в стране, «в нашем переходном и удивительном современном обществе»⁶⁰, господствует «чрезвычайное экономическое и нравственное потрясение», и потому в ней «все переходное, все шатающееся»⁶¹, и «странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности»; типичный деятель времени — «деятель неопределенный, не выяснившийся», но «он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого»⁶².

Очень характерно замечание писателя, сделанное вскоре после окончания «Преступления и наказания»:

«Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! Между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже... плавает»⁶³.

«Преступление и наказание» совершенно несовместимо с теми произведениями 60-х годов, которые законно носят имя «антинигилистических романов», — такими, как «Взбаламученное море» Писемского, «Марево» Ключниковой, «Некуда» Лескова и т. п.⁶⁴ Ибо роман Достоевского повествует о том, что «все русские пережили в последние десять лет в своем духовном развитии» — и не «разоблачает», но глубоко осваивает и осмысляет это развитие, это «чрезвычайное потрясение», которое переживала Россия от первых известий о реформе в 1856 г. до выстрела Каракозова, прозвучавшего в самый разгар работы Достоевского над романом, 4 апреля 1866 г.

Поэтому глубоко неверно утверждать, что подлинная цель Достоевского заключалась в «разоблачении и покарании» «недоконченности»

⁵⁷ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, стр. 368—370.

⁵⁸ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произведений, т. XI, стр. 135.

⁵⁹ Там же, т. VIII, стр. 474.

⁶⁰ Там же, т. XI, стр. 129.

⁶¹ Там же, стр. 98—99.

⁶² Там же, стр. 7.

⁶³ Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, стр. 150.

⁶⁴ Характерно, что Достоевский за два года до работы над «Преступлением и наказанием», в 1863 г., собирался написать статью о двух романах — «Что делать?» Чернышевского и «Взбаламученное море» Писемского. «Две противоречивые идеи и обом по носу», — сообщал он брату о замысле статьи (см. Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, стр. 341).

и «шатости» — даже если бы он и декларировал это. Ибо «удивительное», «фантастическое» развитие России не только ужасало, но и, без сомнения, восхищало Достоевского. Более того, сам он — и как человек, и как художник — был одним из ярчайших и полных выражений этого «фантастического» развития.

Величие Достоевского в том и состоит, что он вобрал в свое творчество многие существеннейшие стороны духовного развития современной ему (а потому отчасти и будущей) России. Одним из высших достижений в этом смысле явился и роман «Преступление и наказание».

«Недоконченность» и «шатость» воплотились в духовном облике и поведении не только Раскольникова, но и всех основных героев романа. Все они переживают непрерывное брожение, все они «пошатнувшиеся» — даже Разумихин, который явно выступает как антипод и прямой противник нигилизма и произносит страстные речи в духе почвенничества. Впрочем, стоит здесь вспомнить «недоконченную» и полную брожения фигуру самого основателя почвенничества — Аполлона Григорьева.

Единственный «законченный» герой в романе — это живое орудие правосудия, Порфирий Петрович, который сам точно определяет себя в двух разговорах с Раскольниковым: «Я, знаете..., законченный человек, законченный человек-с, в семья пошел...»; и в другом месте: «Кто я? Я поконченный человек... уж совершенно поконченный».

Другие ведущие герои романа — «недоконченные», «шаткие». Время пошатнуло их, сбilo с какого-либо твердого пути. Но они не только испытывают воздействие этого общего состояния; они пытаются действовать сами. И это действие в условиях переходного, шатающегося времени с неизбежностью оказывается нарушением извечных законов и форм жизни. Слово «преступление» явно относится не к одному Раскольникову: другие герои романа тоже *переступают* устойчивые границы бытия, тоже совершают «преступление».

И это касается не только Свидригайлова, который предстает как своего рода квинтэссенция «преступности», и не только Лужина, про которого мы узнаем, что он без колебаний убил бы мешающего его благосостоянию человека. В том или ином смысле это касается и других важнейших героев романа.

Многое было сказано о параллелизме основных образов «Преступления и наказания», о прямых сопоставлениях судьбы или сознания Раскольникова и Лужина, Свидригайлова, Мармеладова, Сони. Впрочем, эти сопоставления непосредственно, открыто, даже подчеркнуто произведены в самом романе.

Так, Раскольников прямо говорит о том, что из убеждений Лужина естественно вытекает его, раскольниковская «теория», Свидригайлов заявляет Раскольникову, что «между нами есть какая-то точка общая», «жертва» сестры Раскольникова приравнена «жертве» дочери Мармеладова, наконец, Раскольников говорит Соне: «Ты тоже *переступила*... смогла переступить... Ты загубила жизнь... *свою* (это все равно!)», а Соня как бы вторит ему после его признания в убийстве: «Что вы, что вы это над собой сделали!».

Эти сопоставления, как обычно указывается, призваны «оттенить» образ Раскольникова, бросить на него тот или иной свет. Но дело не только в этом. Не менее существенно, что все эти образы «переступающих» людей создают то общее состояние мира, в котором совершается главное преступление.

Убийству предшествует встреча с Мармеладовым и письмо матери Раскольникова. Мармеладов рассказывает именно о том, как он «переступил». Он рисует идиллическую картину своей недавней трезвой жизни, рассказывает о том, как его приняли «его превосходительство» и «даже прослезились, изволив все выслушать» и сказали: «Беру тебя еще раз на

личную свою ответственность»; как дома «на цыпочках ходят, детей унижают: «Семен Захарович на службе устал, отдыхает, — тш!»; как «кофеем меня перед службой поят, сливки кипятят!... Сколотились мне на обмундировку прылчичную...»; как жена «точно в гости собралась, приделалась...»; как «в продолжение всего того райского дня... я сам в мечтаниях летучих препровождал...».

Но, предолжает Мармеладов, «тут... черта моя наступила» (т. е. он не мог не *переступить* черту) и «я хитрым обманом, как тать в ночи, похитил у Катерины Ивановны от сундука ее ключ, вынул что осталось от принесенного жалованья... и всему конец...», а потом пошел и к Соне, которая «вынесла... последние, все что было...».

Вслед за этой встречей с Мармеладовым Раскольников получает письмо матери, где вновь со всей ясностью выступает мотив *преступаемости* человека, где родная мать благословляет дочь пожертвовать собой ради брата, ибо она «многое может перенести». Кроме того, из письма встает преступный образ Свидригайлова.

Тема «переступания» ширится и углубляется. Мармеладов, «переступивший» жену и Соню, Соня, «переступившая» себя, а затем мать Раскольникова, Дуня (как размышляет Раскольников, «Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным», а может быть, даже Дунечкин жребий «хуже, гаже, подлее, потому что... все-таки на излишек комфорта расчет, а там просто-запросто о голодной смерти дело идет!»), не знающий удержу Свидригайлов.

Наконец, после рассказа Мармеладова и письма матери Раскольников зримо сталкивается с двойником Сони — пьяной девочкой на бульваре, которую преследует человек, тут же окрещенный им Свидригайловым. Раскольников пытается помочь, но чаша уже переполнена, и он злобно восклицает: «Да пусть их переглодают друг друга живьем, — мне-то чего?»

В этом-то состоянии мира Раскольников действительно решается на свое преступление.

Это преступление должно было *разрешить* нечто очень важное и в личном сознании и судьбе самого Раскольникова, и в его отношении к миру и, наконец, в самом мире. Раскольников и другие на протяжении романа высказывают множество различных соображений о мотивах преступления и об его последствиях. Достаточно много говорят герои романа и о мотивах и последствиях других «преступлений» романа, совершаемых Мармеладовым, Соней, Свидригайловым и т. д. И нередко работы о «Преступлении и наказании» строятся как попытки своего рода систематизации этих высказываний, подведения некоего общего итога. Таким образом стремятся выяснить конечный смысл романа, сформулировать те *решения*, которые даны в романе жизненным проблемам. Так построены, например, работы Страхова, А. Вольнского, Л. Шестова.

Этот путь, как кажется, не мог и не может привести к подлинному пониманию романа. Систематизация и общий баланс высказываний героев создают лишь более или менее убедительную *видимость* решений. Ибо, строго говоря, Достоевский поставил в своем романе главным образом *неразрешимые* тогда жизненные проблемы. Это впервые с большой зоркостью увидел и ясно показал Д. И. Писарев.

Говоря о судьбе Сони Мармеладовой, критик развивает мысль об особых жизненных ситуациях, «положениях», к которым «оказываются неприменимыми правила и предписания общепринятой житейской нравственности. В таком положении точное соблюдение каждого из этих превосходных правил и предписаний приводит человека к какому-нибудь вопиющему абсурду... И не только сам человек, подавленный исключительным положением..., но даже и беспристрастный наблюдатель, вдумываясь в такое исключительное положение, останавливается в недоумении и начинает испытывать такое ощущение, как будто бы он попал в новый,

особенный, совершенно фантастический мир..., где наши обыкновенные понятия о добре и зле не могут иметь никакой обязательной силы»⁶⁵.

Это удивительно тонкая характеристика тех «положений», в которых находятся все главные герои «Преступления и наказания». Более того, это верное определение целостного «состояния мира» в этом романе, хотя Писарев имеет в виду только «положение» Сони. Но мы еще вернемся к этому странному ограничению собственной мысли критика. Послушаем дальнейший ход его рассуждения:

«Что вы скажете в самом деле о поступке Софьи Семеновны?... Какой голос эта девушка должна была принять за голос совести — тот ли, который ей говорил: «Сиди дома и терпи до конца, умирай с голоду вместе с отцом, с матерью, с братом и сестрами, но сохраняй до последней минуты свою нравственную чистоту», — или тот, который говорил: «Не жалей себя, не береги себя, отдай все, что у тебя есть, продай себя, опозорь и загрязни себя, но спаси, утешь, поддержи этих людей, накорми и обогрей их хоть на неделю во что бы то ни стало?»

«Я очень завидую тем из моих читателей, — продолжает Писарев, — которые могут и умеют решать сплеча, без оглядки и без колебаний, вопросы, подобные предыдущему. Я сам должен сознаться, что перед такими вопросами я становлюсь в тупик: противоположные воззрения и доказательства сталкиваются между собою; мысли путаются и мешаются в моей голове; я теряю способность ориентироваться и анализировать...» (стр. 181—182).

И далее Писарев утверждает, что если и можно указать какой-нибудь «выход», какой-либо «положительный результат» из размышлений о судьбе Сони, о ее выборе, он все равно будет слишком произвольным и пустым: «Нахожу ли я точку опоры и удастся ли мне заметить выход, — говорит Писарев, об этом я не скажу моим читателям ни одного слова». Ибо, если «бросать бисер перед свиньями нерасчетливо и неблагоприятно, то... так же неблагоприятно и нерасчетливо и, кроме того, даже очень невежливо предлагать предметы, годные только для свиней, как то: желуди и отруби, таким особам, перед которыми следует рассыпать чистый бисер. Поэтому, если бы даже я имел несчастье добраться путем моих размышлений до обильного запаса желудей и отрубей, то я бы тщательно скрыл от моих благовоспитанных читателей мое неприличное открытие» (стр. 182).

Иначе говоря, судьба Сони *неразрешима* путем отвлеченно рационалистического анализа. К величайшему сожалению, Писарев не смог подойти с такой же объективностью и пронизательностью к анализу судьбы главного героя романа. Вот основные узлы его рассуждения о Раскольнике:

«Большая часть преступлений против собственности устраивается в общих чертах по тому самому плану, по какому устроилось преступление Раскольникова. Самой обыкновенной причиной воровства, грабежа и разбоя является бедность; это известно всякому, кто сколько-нибудь знаком с уголовной статистикой... (Вот и статистика как аргумент! — В. К.). Преступление, описанное в романе Достоевского, выдвигается из ряда обыкновенных преступлений только потому, что героем его является не безграмотный горемыка..., а студент, способный анализировать... все движения собственной души, умеющий создавать для оправдания своих поступков целые замысловатые теории...» (стр. 166—167). «Всю свою теорию Раскольников построил исключительно для того, чтобы оправдать в собственных глазах мысль о быстрой и легкой наживе» (стр. 214). «Раскольников после совершения убийства держал себя совсем не как фанатик, увлекшийся ложной идеей..., а просто как мелкий, трусливый и слабонервный молчаливец, которому крупное злодеяние приходится не по силам и который, желая во что бы то ни стало схоронить концы, ежеминутно терлется от страха и

⁶⁵ «Ф. М. Достоевский в русской критике». М., 1956, стр. 181. Далее страницы указываются в тексте.

на каждом шагу выдает себя встречным и поперечным своей лихорадочной суетливостью» (стр. 216). В нем «совершается с изумительной и ужасающей быстротой такой внутренний процесс, который можно назвать увяданием ума и характера» (стр. 226).

Здесь всюду решаются «сплеча» такие же вопросы, какие сам Писарев отказывался решить, говоря о судьбе Сони Мармеладовой. Естественно, что это решение не может удовлетворить читателя, что оно не похоже на «чистый бисер»...

Достоевский писал об общем замысле судьбы Раскольникова: «Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце... Чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое... Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело. Впрочем, трудно мне разъяснить вполне свою мысль»⁶⁶.

Последняя фраза замечательна. Достоевский ведь уже указал на «неразрешимость» как основное свойство духовной судьбы Раскольникова — и все же он находит нужным подчеркнуть, что мысль его не разъяснена фразой об «искуплении» Раскольникова. И это совершенно верно. Ведь в самом конце, перед покаянием, Раскольников уверенно говорит: «Я сейчас иду предавать себя. Но я не знаю, для чего я иду предавать себя». И еще: «Хочу ли я этого сам? Это, говорят, для моего испытания нужно! К чему, к чему все эти бессмысленные испытания?... И точно, я до сих пор мало страдал!» Разве это «искупление»?

Еще в начале романа состояние Раскольникова изображается как назревание «ужасного, дикого и фантастического вопроса, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения». После письма матери ему стало «ясно, что теперь надо было... не страдать пассивно, одними рассуждениями о том, что вопросы неразрешимы, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее». Однако и действие Раскольникова, его преступление, ничего не решило...

Любопытно, что Писарев в одном месте своей статьи вдруг намекает именно на «неразрешимость» судьбы Раскольникова, истолковывая это, впрочем, только как некий странный «выверт»:

«В общем результате получилась... возмутительная бессмыслица. Убийство оказалось совершенно бессельным. На другой день после убийства Раскольников всеми силами своего существа желал воротиться назад к тому положению, которое накануне убийства казалось ему невыносимым... Было что-то похожее на работу Пенелопы» (стр. 217—218).

Критик говорит об этом «результате» иронически; между тем здесь-то и заключен самый нерв судьбы Раскольникова, ибо ведь его действие в самом деле не рассчитано на «результат» — в смысле «предметного», о вещественного результата. В этой связи можно бы вспомнить не только о Пенелопе, но и о Сизифе. Но, как формулирует Достоевский в записной книжке к роману, «без этого преступления он бы не обрел в себе таких вопросов, желаний, чувств, потребностей, стремлений и развития»⁶⁷.

«Неразрешимость» как едва ли не ведущую черту истории Раскольникова отметил в своих известных работах о Достоевском В. Ф. Переверзев (взяв, правда, только один аспект проблемы). Он писал, что жизнь является перед Раскольниковым как «трагическое столкновение своеволия и смирения», и герой «беспомощно бьется над решением этого социального противоречия, то принимая принцип своеволия, то благоговейно и даже страстно преклоняя колени перед покорностью и смиреннем»⁶⁸. Самое стремление

⁶⁶ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, стр. 419.

⁶⁷ «Из архива Ф. М. Достоевского», стр. 70.

⁶⁸ В. Переверзев. Ф. М. Достоевский. М.—Л., Госиздат, 1925, стр. 59.

к разрешению этого противоречия представляется ему «смешной и нелепой утопией». «Как грозный сфинкс... общество задает Раскольникову загадку... Раскольников не родился быть Эдипом, он не решил загадки сфинкса»⁶⁹. Образ Пенелопы (у Писарева), образ Эдипа — вот какими масштабами приходится мерить нищего студента Раскольникова...

Роман Достоевского, пишет В. Б. Шкловский, «основан не на решении, а на столкновении решений, на их самоопровержении»⁷⁰.

Наконец, о неразрешимости конфликтов и диалогов у Достоевского исключительно конкретно и развернуто говорится в книге М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (М., 1963). Правда, важно иметь в виду, что цель работы М. М. Бахтина — раскрыть индивидуальное своеобразие творчества Достоевского, показать «в Достоевском Достоевского». Между тем наша задача — понять роман Достоевского как характернейшее проявление целой эпохи в развитии жанра. С этой точки зрения анализируется и проблема «неразрешимости», которая, на мой взгляд, встает не только в связи с романом Достоевского, но и (конечно, совершенно по-иному) в связи с творчеством Толстого, а также крупнейших художников XX в. — Томаса Манна, Фолкнера, Шолохова (например, в судьбе Григория Мелехова), Музля.

Но вернемся к «Преступлению и наказанию». Первым, как мы видели, о неразрешимости «проблем» Достоевского говорит Писарев, но лишь в связи с образом Сони. Дав блестящую характеристику судьбы этой героини, Писарев вместе с тем положил начало очень одностороннему пониманию образа ее отца, чиновника-пьяницы Мармеладова:

«Ясное дело, что Мармеладов... — труп, следящий с невыразимо-мучительным вниманием за всеми фазами того ужасного процесса, которым уничтожается всякое сходство этого трупа с живым человеком, способным чувствовать, мыслить и действовать. Это мучительное внимание составляет последний остаток человеческого образа» (стр. 179).

Подобные определения этого героя мы найдем во многих работах о «Преступлении и наказании» — вплоть до уже цитированной работы Ф. И. Евнина. А ведь все это, в сущности, означает, что Мармеладов-де был бы «подлинным человеком», «чувствовал, мыслил и действовал», если бы он не переступил «черту», т. е. остался бы смиренным, так или иначе довольным своей участью, исправным титулярным советником, почтительно склоняющимся перед его превосходительством и усердно переписывающим бумаги...

В записях Достоевского к «Преступлению и наказанию» есть очень характерные рассуждения Мармеладова, не вошедшие в окончательный текст (возможно, по цензурным соображениям или в предвидении того, что роман печатается в катковском журнале):

«Знаю, знаю, что есть великие сердца, которые гибнут под тысячегудовым гнетом... Не те, не те, которые чины захватили и дома построили. Я не про тех говорю. Я про ангелов божьих говорю. И таков-то ангел божий дочь моя, которая мне сегодня 30 копеек дала...

Если 30 коп. и пошла на винишко, которое в вред и в пакость, то поступок ее в сердце и в страдание пошел. Я терзаюсь и плачу через него — стало быть, живу...

«Кто бы ни был живущий, хотя бы в г... по горло, но если только он и в самом деле живущий, то он страдает», — не то что те, «которые мало живут и которых душа подобна камню неорганическому»⁷¹.

Этой самооценки нет в романе. Но Мармеладов, каким он является в романе, должен быть оценен именно так. Это верная самооценка. Пере-

⁶⁹ В. Переверзев. Указ. соч., стр. 63.

⁷⁰ Виктор Шкловский. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957, стр. 220.

⁷¹ «Из архива Ф. М. Достоевского», стр. 83—85.

ступивший «черту» титулярный советник, презревший благодеяние и «личную» ответственность его превосходительства, — именно в этом состоянии «в самом деле живущий» человек, именно теперь он действительно и в полную силу «чувствует и мыслит». Конечно, его «преступление» — не «выход» и к тому же приносит жестокие муки его семье. Но это уже другая сторона дела; здесь обнажается все та же «неразрешимость» (которая, кстати сказать, и пробуждает в титулярном советнике страсть и мысль). Пусть речь Мармеладова — стон, крик, вопль; это все же вопль человека в подлинном смысле слова, а никак не «трупа». В частности, Мармеладов глубоко сознает самую «неразрешимость» своего положения и положения человека вообще.

Выше уже много говорилось об этой самой «неразрешимости». Необходимо освободить это слово от кавычек.

Собственно говоря, о том, что герои Достоевского и сам он (как высшая авторская воля, выступающая в романе) не находят и не дают окончательных «решений», писали многие критики (уже приводились высказывания Писарева, Переверзева, Шкловского). Эта точка зрения противостоит тем прямолинейным толкованиям «основной идеи», которых так много в литературе о Достоевском и которые продиктованы естественным стремлением дать ясное и конечное «решение». Так рождались концепции, согласно которым Раскольников — несчастный, раскаявшийся нигилист; отчаявшийся нищий студент, совершающий непосильное для него преступление; мыслитель, доверившийся рационалистической теории, вопреки всемогущей воле бессознательной души; человек будущего, стоящий «по ту сторону добра и зла», и т. п.

Понятие о «неразрешимости» судьбы Раскольникова (и действия романа в целом) как будто бы снимает эти узкие, абстрактные, догматические толкования. Но дело обстоит гораздо сложнее. Ибо если просто сказать, что Достоевский отказывается от решений, мы получим всего лишь еще одну столь же узкую, абстрактную и догматическую концепцию «Преступления и наказания». Ничего не решать — это не менее плоская позиция, чем самое одностороннее решение.

И если взглянуть внимательнее, «неразрешимость» проблематики романа, во-первых, имеет глубокие и существенные основания, без которых она непонятна и пуста, а во-вторых, Достоевский все же *решает* неразрешимые вопросы — только решает не умозрительно, но собственно художественно, в созданной им повздорской эстетической реальности романа.

Чтобы показать это, нужно обрисовать жанровую природу романа Достоевского, для того, в свою очередь, необходимо остановиться на генезисе жанра у великого художника.

* * *

В литературе о Достоевском очень мало исследован вопрос о его первых произведениях — не дошедших до нас исторических драмах. По свидетельству самого писателя и некоторых современников, он в течение пяти лет, с 1840 до 1844 г., упорно стремился работать в этом жанре. В начале 1841 г. он читает друзьям «отрывки из двух драматических опытов...: «Марии Стюарт» и «Бориса Годунова». Что касается первого сюжета, то Федор Михайлович... продолжал ревностно им заниматься и в 42 г.» Впрочем, в конце 1842 г., «Достоевский, отказавшись от продолжения своей «Марии Стюарт», усердно принялся за «Бориса Годунова»⁷². В начале 1844 г. Достоевский сообщает брату, что окончил драму «Жид Янкель»⁷³,

⁷² «Библиография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», стр. 41, 49.

⁷³ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, стр. 69.

а в сентябре того же года пишет о трудности постановки своей драмы (этой или другой — неизвестно), но говорит уверенно: «Драму поставлю непременно»⁷⁴.

Однако в том же самом письме он сообщает, что заканчивает «Бедных людей» (которые на самом деле были окончены лишь в мае следующего, 1845 г., т. е. через семь-восемь месяцев).

О характере этих ранних произведений Достоевского можно судить по тому, какие драмы выбирает он себе за образец. Это, прежде всего, драмы Шиллера и Гюго, а также воспринимаемая всецело сквозь призму романтической эстетики драматургия Шекспира, Корнеля, Расина и Пушкина.

Так, в 1840 г. Достоевский пишет брату о Корнеле: «Да знаешь ли, что он по гигантским характерам, духу романтизма, — почти Шекспир... Чего же требует романтизм, ежели выше идеи его не развиты в «Сиде»⁷⁵. Но на первом месте, безусловно, стоит Шиллер: «Я вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им»⁷⁶. Искусство для Достоевского — это «гигантские характеры» и вселенские конфликты, это герой, который, «ища беспредельного, необъятного, делается сумасшедшим именно тогда, когда он нашел это беспредельное и необъятное»⁷⁷.

Л. П. Гроссман, очевидно, совершенно прав, когда он говорит по поводу не дошедших до нас драм Достоевского «Борис Годунов» и «Мария Стюарт»:

«Царь Борис... был поражен и убит своей моральной несостоятельностью — свершенным преступлением. В... трагедии намечались темы будущего Достоевского — право сильной личности переступить через кровь во имя всеобщего блага, возможность строить счастье масс на страданиях замученного ребенка... В «Марии Стюарт»... борьба за трон велась двумя женщинами в беспощадном поединке... Соперничество двух героинь, охваченных неукротимой взаимной ненавистью, станет одной из излюбленных тем Достоевского-романиста, которую он будет решать в духе нравов своей эпохи. Но в 1842 году ему еще нужны для таких сюжетов перспективы отдаленных страстей и патетика романтической драмы»⁷⁸.

Как уже отмечалось, Достоевский непосредственно перешел от работы над романтической драмой к работе над романом о бедном Макаре Девушкине. Этот резкий переход, по сути дела, объяснен самим Достоевским в письме к брату от 24 марта 1845 г. (в сентябре 1844 г. Достоевский еще возлагал надежды на какую-то из своих драм, но полгода работы над «Бедными людьми» привели к глубокому изменению его взглядов). Достоевский говорит следующее:

«Писать драмы — ну, брат. ...Драма теперь ударилась в мелодраму. Шекспир бледнеет в сумраке и ...кажется богом, как явление духа на Брокене или Гарце. Впрочем, летом я может быть буду писать. 2, 3 года, и посмотрим, а теперь подождем!

Брат, в отношении Литературы я не тот, что был тому назад два года... Два года изучения много принесли и много увесли...».

И еще очень многозначительное рассуждение: «Старые школы исчезают. Новые мажут, а не пишут. Весь талант уходит в один широкий размах, в котором видна чудовищная недоделанная идея и сила мышц размаха, а дела крошечку... Декораторы они!»⁷⁹.

⁷⁴ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, стр. 73.

⁷⁵ Там же, стр. 59.

⁷⁶ Там же, стр. 57.

⁷⁷ Там же, стр. 58.

⁷⁸ Л. Гроссман. Достоевский, М., «Молодая гвардия», 1962, стр. 36.

⁷⁹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, стр. 75—76. Позиция Достоевского становится особенно ясной в свете его позднейших высказываний о романтической школе — например, о Гюго. Так, он писал, что у Гюго «сила поэтического порыва всегда... сильнее средств исполнения» (Письма, т. III, стр. 263), что в «Отверженных» «смешны бесконечная болтовня и местами риторика...», особенно смешны... республи-

Здесь, в сущности, набросана художественная программа Достоевского, обрисован его «идеал» искусства. Писатель вовсе не собирается отказываться от «широкого размаха», от «гигантских характеров», от «чудовищных идей», которые выдвинул ему так или иначе в творчестве Шекспира, Корнеля, Шиллера, Байрона, Гюго. Он даже все еще мечтает о работе над грандиозной исторической драмой («2, 3 года, и посмотрим...»). Но он чувствует необходимость того, что пока еще туманно называет «делом». И драмы в романтическом духе он больше уже никогда не будет писать; впрочем, нечто похожее, родственное выступит потом в его творчестве — хотя бы в «Легенде о Великом инквизиторе».

Что же такое «дело»? Это отчетливо выясняется в позднейших высказываниях Достоевского о методе творчества:

«Я вывел неотразимое заключение, что писатель — художественный, кроме поэмы, — должен знать до мельчайшей точности (исторической и текущей) изображаемую действительность»⁸⁰. «Я потеряю возможность даже писать, не имея под руками всегдашнего и необходимого материала для письма, — то есть русской действительности (дающей мысли) и русских людей. А сколько справок необходимо делать поминутно...»⁸¹.

Убеждение в том, что подлинно глубокие мысли «дает» только лишь сама «текущая», обыденная жизнь, заостренно выступает в десятках высказываний писателя:

«В каждом номере газет вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных... Кто же будет их замечать, их разьяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны*. Ну, что ж это будет, если глубина идеи наших художников не пересилит в изображениях их глубину идеи, например, Райского (Гончарова)? — Что такое Райский? Изображается, по-казанному..., что всё начинает человек, задается большим и не может кончить даже малого? Экая старина!... И все одно, да одно. Мы всю действительность пропустим этак мимо носу»⁸².

Такое утверждение — чтобы иметь глубокие идеи, надо внимательно читать газеты, — разьясняется в другом замечании Достоевского:

«Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий, на первый взгляд, факт действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: *на чей взгляд и кто в силах?* Ведь... чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте... Другого же наблюдателя те же самые явления до того иной раз озаботят, что (случается даже и нередко) — не в силах наконец их *обобщить и упростить, выгнать в прямую линию и на том успокоиться* (курсив мой. — В. К. Ср. рассуждения Писарева о Соне!), — он прибегает к другого рода упрощению: *просто-запросто* сажает себе пулю в лоб, чтоб погасить свой измученный ум вместе со всеми вопросами разом... Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его»⁸³.

Здесь все необычайно существенно. Во-первых, это как бы анализ процесса собственного творчества, начинающегося с пристального «прослеживания» фактов текущей жизни; так, рассказывая о замысле «Преступления и наказания», Достоевский обнажает истоки своего романа, самое его

канцы — вдутые и неверные фигуры» (там же, т. II, стр. 358). Это не мешало Достоевскому вместе с тем утверждать, что «мысль», лежащая в основе творчества Гюго, «есть основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия» (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произведений, т. XIII, стр. 526).

⁸⁰ Ф. М. Достоевский. Письма, т. III, стр. 206.

⁸¹ Там же, т. II, стр. 461.

⁸² Там же, стр. 169.

⁸³ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произведений, т. XI, стр. 423.

зарождение, говоря: «Есть... много следов в наших газетах о необыкновенной шатости понятий, подвигающих на ужасные дела»⁸⁴.

Во-вторых, писатель и здесь ставит проблему «неразрешимости» и глубоко объясняет ее: речь ведь идет не просто об отвлеченном размышлении, о развитии каких-то идей, но об анализе реального факта самой жизни, который «неисчерпаем», в котором никогда не добраться до «последних» конца и начала. Достоевский утверждает, что только на пути «прослеживания» фактов текущей жизни можно превзойти Шекспира...

Наконец, художник видит свою задачу в том, чтобы как можно глубже проникнуть в самые «концы и начала» фактов современной жизни.

Достоевский не только декларирует необходимость идти в творчестве непосредственно от фактов текущей жизни; он и объясняет, почему это необходимо.

«Прежний мир, прежний порядок... — пишет он, — отошел безвозвратно... Все переходное, все шатающееся...»⁸⁵ И Достоевский бросает упрек писателям-современникам, что они «обрабатывают» тип человека, который уже «проходит и исчезает, вырождается в другой... Всегда почти старое подают на стол за новое»⁸⁶. О сегодняшних газетных фактах Достоевский говорит: «Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимают ими; а между тем они действительность, потому что они факты. Кто же будет их замечать, их разъяснять...?»⁸⁷.

«И если в этом хаосе, — говорит писатель, — в котором давно уже... преобладает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских (снова Шекспир! — В. К.) размеров художника, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити?... Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и... разложения, и нового созидания?»⁸⁸

В освоении переходного, шатающегося мира не помогут, а лишь помешают сложившиеся идеи — пусть самые грандиозные, готовые решения — пусть самые глубокие и полные, традиционные представления о человеке — пусть самые синтетические, проникновенные и гуманные. И вот Достоевский фиксирует необычный, небывалый принцип творчества:

«Обо всем... всегда и непрерывно интересуюсь. В газетах ищу всегда чего-нибудь..., как потерянной иголки — соображаю и угадываю»⁸⁹. И признается, что за границей неспособен писать из-за невозможности «личного взгляда и личного наблюдения в самых обыденных вещах, если говорить о настоящей минуте, о текущей современности»⁹⁰.

Начав с мечты о романтической исторической драме с ее «гигантскими характерами» и «чудовищными идеями», Достоевский пришел к необходимости следить за газетами, за самыми обыденными фактами текущей жизни. И все-таки он не расстался с мечтой своей юности. Каким-то удивительным образом историческая драма в духе романтизма словно сохранилась в его романах. В этом отношении замечательно суждение одного из известных критиков Достоевского, Н. К. Михайловского, относящееся к 1872 г.:

«Отчего Достоевский не напишет романа из европейской жизни XIV—XVI столетия? Все эти бичующиеся, демономаны..., все эти... пиры во время чумы и пр., весь этот поразительный переплет эгоизма с чув-

⁸⁴ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, стр. 420.

⁸⁵ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произведений, т. XI, стр. 98—99.

⁸⁶ Там же, стр. 90.

⁸⁷ Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, стр. 170.

⁸⁸ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произведений, т. XII, стр. 36.

⁸⁹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, стр. 79.

⁹⁰ Там же, стр. 268.

ством греха и жаждой искупления — какая это была бы благодарная тема для Достоевского!»⁹¹

Это пожелание критика не так уж беспочвенно. Достоевский мог бы возразить на это лишь обвинением в слепоте, в неумении и нежелании видеть и понимать повседневные факты современной жизни, видеть, что нет ничего «фантастичнее и неожиданнее действительности», что «никогда романисту не представить таких невозможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами в виде самых обыкновенных вещей», что «никогда даже вовсе и не выдумать никакой фантазии»⁹².

Достоевский здесь несколько не преувеличивает. Он в самом деле приходил в своем творчестве непосредственно из «фантастических» фактов текущей жизни, открывая в них самих грандиозный и неведомый дотоле смысл. Доказательство тому — многие и многие страницы «Дневника писателя», на которых, разбирая какие-либо повседневные случаи, взятые из газетного репортажа, чье-то рассказа или просто наблюденья на улице, писатель на наших глазах вдруг обнажает в этих будничных происшествиях необъятное, общечеловеческое значение. Таково, например, судебное дело, описанное в октябрьской книге «Дневника» за 1876 г., — дело о крестьянке Корниловой, которая, после ссоры с мужем, выбросила из окна свою падчерицу, оставшуюся случайно невредимой, а после приговора помирилась с мужем, отцом девочки.

«Попробуйте описать это дело в повести, черту за чертой... — говорит Достоевский, — оно, может, вышло бы лучше всех наших поэм и романов... Впрочем... не в предмете дело, а в глазе: есть глаз — и предмет найдется... Что на иной глаз поэма, то на другой — куча...»⁹³

Огромное значение для анализа творчества Достоевского имеет одно его высказывание 1861 г. Он вспоминает здесь о том резком переломе, который произошел с ним в 1844 г., когда он перешел от попыток создать драму в духе Шиллера к работе над «Бедными людьми».

«Стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то *фантастические* титулярные советники... И замерещилась мне тогда *другая* история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце...»⁹⁴.

Несколько ранее Достоевский так характеризовал свой роман «Униженные и оскорбленные»: «Одна из тех мрачных и мучительных историй, которые так часто и неприметно, почти таинственно, сбываются под тяжелым петербургским небом, в темных, потаенных закоулках огромного города, среди взбалмошного кипения жизни»⁹⁵.

Говоря попросту, Достоевский ставил перед собой задачу изображать те повседневные истории, которые неприметно совершаются в темных углах и закоулках реального Петербурга и с реальными титулярными советниками, но открывать в этих историях поистине шекспировский размах и глубину, грандиозный, всечеловеческий смысл, сущностные противоречия бытия.

И вместе с тем было бы крайним упрощением полагать, что Достоевский как бы соединил в своем творчестве художественные принципы натуралистического повествования, «физиологического очерка» и, с другой стороны, «общечеловеческой» романтической драмы, символической

⁹¹ Н. К. Михайловский. Полн. собр. соч., т. I. СПб, 1909, стр. 261.

⁹² Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произведений, т. XI, стр. 234.

⁹³ Там же, стр. 419.

⁹⁴ Там же, т. XIII, стр. 158—159.

⁹⁵ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 3, 1956, стр. 186.

трагедии. Верно другое — то, что эти две столь несовместимые художественные стихии разливались рядом в то самое время, когда вступал в литературу Достоевский. Это особенно ясно видно, например, в истории французской литературы 20—50-х годов XIX в. Соединение этих двух стихий характерно, в особенности, для творчества Гюго.

Достоевский исключительно высоко ценил творчество Гюго и в то же время весьма критически отзывался о самом его *методе*.

Достоевский отмечал, с одной стороны, что Гюго «хотя и очень растянут иногда в изучении подробностей, но, однако, дал такие удивительные этюды, которые, не было бы его, так бы и остались совсем неизвестными миру». Речь идет в данном случае об «Отверженных». «Но любовь моя к *Misérables*; — подчеркивает Достоевский, — не мешает мне видеть их крупные недостатки... Как смешны бесконечная болтовня и... риторика, но особенно смешны... вздутые и неверные фигуры»⁹⁶.

И Достоевский замечает своей корреспондентке о Гюго: «Вижу, что вы еще очень молоды, коли ставите его в параллель с Гете и Шекспиром»⁹⁷.

У Гюго «изучение подробностей», «удивительные этюды» существуют как бы отдельно, рядом с той спешкой вселенских идей, с тем ходом общечеловеческой мысли, которую он унаследовал от трехвекового развития европейского искусства, начиная с эпохи Возрождения. Чтобы сравняться с Шекспиром, необходимо было всецело погрузиться в «текущую жизнь» и открыть в ней самой новые величайшие драмы, неведомый и потрясающий смысл.

На этот путь, по которому шагами гиганта пошел Достоевский, вступил впервые Гоголь. В 1861 г. Достоевский назвал Гоголя демоном, который «из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию»⁹⁸. И изображения Гоголя поэтому «почти дают ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли, с которыми, чувствуется это, справиться можно далеко не сейчас; мало того, еще справишься ли когда-нибудь?»⁹⁹.

Это, в сущности, точнейшая характеристика творчества самого Достоевского: приняв к самой текущей жизни, к «случаям», подобным истории с пропавшей у чиновника шинели, гений художника и смог поставить «глубочайшие вопросы» — вопросы будущего, вопросы, которых прежняя литература и не подозревала. И очень многозначительны слова Достоевского о Гоголе: «Это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не бывало в Европе»¹⁰⁰.

* * *

Теперь мы можем подойти к проблеме «неразрешимости» идей в романе Достоевского. Выше уже говорилось, что эта неразрешимость (или «нерешенность») обусловлена переходным характером эпохи: все устремлено в будущее. Достоевский жадно стремится ухватить тенденции грядущего развития, поставить лишь только назревающие вопросы. Пытаться решать их тогда было бы попросту легкомысленно.

Но дело не только в этом. Еще существеннее то, что в романе Достоевского ставятся, так сказать, *последние, конечные* вопросы человеческого бытия и сознания — вопросы, которые, собственно говоря, могут быть решены лишь в ходе человеческой истории в целом. Поэтому Достоевский не столько разрешает встающие в романе проблемы, сколько обнажает их неразрешимость — по крайней мере, в современном ему мире.

⁹⁶ Ф. М. Достоевский. Письма, т. III, стр. 206.

⁹⁷ Там же, стр. 264.

⁹⁸ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произведений, т. XIII, стр. 12.

⁹⁹ Там же, т. XI, стр. 250.

¹⁰⁰ Там же, т. XIII, стр. 12.

Невозможно, например, согласиться с тем, что в романе разрешена судьба Раскольникова, его «проблема» (хотя многие критики утверждали, что это так). Ведь в эпилоге говорится лишь следующее. Раскольников бросился к ногам Сони, и «она поняла..., что он любит, бесконечно любит ее, и что настала же, наконец, эта минута...». В их лицах «сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого... Он воскрес и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим... Вместо диалектики наступила жизнь и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое...

Но тут уж начинается новая история...»

Любовь Раскольникова, по-видимому, даст ему возможность жить дальше; в его сознании должно выработаться что-то совершенно другое; начнется его *новая* история. Но значит ли это, что прежняя проблема, что та история, которой посвящен роман, разрешена? И — если брать шире — разве разрешены, например, проблемы Мармеладова или Свидригайлова, которые так тесно сплетены с проблемой Раскольникова? Разве не встают они для других людей с той же остротой и невыносимостью? Раскольников, кажется, вышел из игры, но потрясавшие его вопросы по-прежнему грозны и неприступны.

В силу того, что в «Преступлении и наказании» воплотились самые основные, последние вопросы бытия, роман этот часто называют «философским». В конце концов, этот титул можно бы и присвоить роману, но, к сожалению, тогда требуется целая система оговорок и пояснений.

Во-первых, необходимо как-то отличить «философичность» романа Достоевского от философского — уже в самом буквальном смысле — содержания тех многочисленных произведений, которые представляют собою беллетристическое изложение каких-либо философских идей, сделанное в целях популярности, эмоционального эффекта, по цензурным соображениям и т. п. Ведь «философский» роман Достоевского ничего общего не имеет с такого рода философскими, в прямом значении слова, романами.

Во-вторых, философичность романа Достоевского слишком часто связывается непосредственно лишь с узкой и определенной сферой «Преступления и наказания» — с собственно философскими рассуждениями Раскольникова и отчасти Свидригайлова и Порфирия Петровича. Эта в общем незначительная часть текста неизбежно рассматривается тогда как нечто самое главное и содержательное, как средоточие смысла романа. Все остальное — то есть, по сути дела, сам роман — предстает как второстепенное, как своего рода фон, на котором протекает основное «философское» действие. Можно назвать десятки работ, в которых анализ романа полностью ограничивается комментированием философских суждений трех названных героев (это особенно характерно для работ конца XIX — начала XX в. — например, работ Мережковского, Льва Шестова, А. Вольнского, К. Львова). Такой подход к делу принципиально неверен и ведет, в сущности, к уничтожению романа.

Необходимо со всей недвусмысленностью утвердить, что философский характер суждений героев еще отнюдь не определяет философского характера *самого романа*. Герои могут спорить на философские темы в любом произведении, и это характеризует их самих (как и споры на другие темы, а точно так же поступки, жесты, манера говорить), а вовсе не содержание романа. Это особенно очевидно именно в «Преступлении и наказании». Ведь философские рассуждения Раскольникова отличают его от многих других героев только с той точки зрения, что он способен выразить свои «последние вопросы» в строгих формах мысли. Однако герои, не способные к философствованию в прямом смысле — Мармеладов, Соня, Катерина Ивановна, Дуня и другие, решают (и в речах своих, и в поступках) *те же самые или родственные* раскольниковским «последние вопросы».

Решает их даже тот зарайский маляр Миколка, который берет на себя преступление. Определенное его родство с Раскольниковым сознательно обнажено в рассказе Порфирия Петровича, который, в частности, говорит: «Сердце имеет; фантаст... Он из раскольников (курсив мой.— В. К.)... целых два года в деревне у некоего старца под духовным началом был... Рвение имел, по ночам богу молился, книги старые, «истинные» читал и зачитывался. Петербург на него сильно подействовал... И старца и все забыл... Я и подозреваю теперь, что Миколка хочет «страдание принять» или вроде того... Что, не допускаете, что ли, чтоб из такого народа выходили люди фантастические? Да сплошь».

Наконец, необходимо видеть, что Раскольников решает «последние вопросы» не только в своих философских монологах и спорах, но и своими поступками — и это, в сущности, неизмеримо важнее и глубже словесного философствования. Вспомним разговор студента и офицера, подслушанный Раскольниковым за полтора месяца до преступления. Студент излагает внешне блуждающую раскольниковскую теорию; офицер замечает ему:

«— Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты сам старуху или нет?»

— Разумеется, нет! Я для справедливости... Не во мне тут и дело...

— А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости!».

Здесь очень существенно это «не во мне тут и дело». У Раскольникова дело именно «в нем», в его личности, в его мыслящей личной воле, а не в том, что он философствует; философствовать могут и другие — для этого нужен только определенный уровень культуры. И, в конце концов, в рассказе Мармеладова, например, ставятся не менее общие и глубокие вопросы, чем в речах Раскольникова, — хотя и вне собственно философской формы. Вот, например, знаменитая фраза Мармеладова — «надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти». В работе Ф. И. Евнина, согласно которой «Мармеладов дошел до последней ступени человеческого падения», эта фраза толкуется в совершенно конкретном бытовом смысле: «Отчаянием человека-одиночки, ставшего отщепенцем, парнем, проникнута его жалоба»¹⁰¹.

На самом деле в этой фразе заключен гораздо более всеобщий, даже вселенский смысл. Речь идет не о человеке-отщепенце, не о нищих, пьяницах и т. п., но о человеке вообще. Это подтверждается хотя бы тем, что в «Записках из подполья» (написанных незадолго перед «Преступлением и наказанием») в самом что ни на есть философском рассуждении героя ставится аналогичный вопрос: «Работники, кончив работу, по крайней мере деньги получают, в кабачок пойдут, потом в часть попадут, — ну, вот и занятие на неделю. А человек куда пойдет?».

То есть получается, что Мармеладову как таковому, как спившемуся чиновнику как раз есть «куда пойти». Ему некуда пойти как человеку, поднявшемуся над бессмысленным существованием штифтика в бюрократической машине, а вовсе не как пьянице, якобы всецело дошедшему «до последней ступени человеческого падения».

И характерно, что фраза Мармеладова — «надо чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти» — вспоминается Раскольниковым, когда, получив письмо матери, он ясно видит: «Теперь надо было не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями, о том, что вопросы неразрешимы, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее. Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или...

«Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в испуге, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!»

¹⁰¹ Ф. И. Евнин. Указ. соч., стр. 142—143.

«Понимаете ли, понимаете ли, милостивый государь, что значит, когда уже некуда идти? — вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, — ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...».

Вот какой всеобщий смысл имеет фраза Мармеладова; в ней заключен вопрос о *выборе*, который должен сделать человек, вопрос, включающий в себя не только «пойти куда-нибудь», но и «решиться на что-нибудь» — или уж «послушно принять судьбу», стать «штифтиком»...

Здесь мы подходим к самому главному: в романе Достоевского *все* живут последними, конечными вопросами. И — что еще важнее и характернее — все живут в прямой соотнесенности с *целым миром*, с человечеством, и не только современным, но и прошлым и будущим. Конечно, и Раскольников, и Мармеладов не перестают поэтому жить в своих каморках и на узких улицах вокруг Сенной площади. Они действительно живут здесь, в этих повседневных случайностях и мелочах. Но все их поступки и переживания определяются, в конечном счете, стремлением утвердить и понять себя не в этом узком мирке, но в целом мире, в строе общечеловеческой жизни. И этот всеобщий план существует в романе не отдельно, не в виде какой-то дополнительной линии аллегорий, символов, общих идей. Нет, именно совершая свои всецело частные, ничтожные на мировых весах действия, герои чувствуют себя все же на всемирной арене, чувствуют и свою ответственность перед мировым строем, и ответственность этого строя перед ними самими. Они все время ведут себя так, как будто на них смотрит целое человечество, все люди, даже Вселенная.

Это отчетливо проступает и в цитированной фразе Мармеладова — хотя речь, казалось бы, идет о том, что вот, мол, не у кого попросить займы. Ведь, кстати сказать, после этой фразы Мармеладов рисует картину последнего вселенского суда над людьми и себя на этом суде, себя, который «тогда всё поймет».

Эта соотнесенность с целым миром настолько пронизывает, настолько переполняет роман, что все время как бы выплескивается наружу, прорывает ткань повествования и выступает открыто, обнаженно, даже прямолинейно. Вот несколько примеров (важные места выделены курсивом).

Еще не совершив убийства, Раскольников, размышляя о судьбе Мармеладовых, восклицает: «Коли действительно не подлец человек, *весь вообще, весь род*, то есть, *человеческий*, то значит, что остальное все — пред-рассудки..., и нет никаких преград, и так тому и следует быть». Или его же слова о Соне: «Сонечка, Сонечка Мармеладова, *вечная Сонечка, пока мир стоит*»; и другие, обращенные к самой Соне: «Я не тебе поклонился, я *всему страданию человеческого поклонился*». Чувство Раскольникова после преступления: «Он как будто ножницами отрезал себя сам от *всех и всего*»; «ни об чем больше, никогда и ни с кем нельзя ему теперь говорить»; и его попытки оправдать себя перед лицом всего мира: «Они сами миллионами людей изводят».

«— ...Ведь ты кровь пролил, — в отчаянии вскричала Дуня (здесь та же всеобщая постановка вопроса — *В. К.*).

— Которую *все* проливают, — подхватил он чуть не в исступлении, — которая льется и *всегда* лилась на свете, как дождь...»

Столь же всемирное ощущение себя и других присуще и Соне, которая говорит Раскольникову: «Нет тебя несчастнее *никого* теперь в *целом свете*»; или в другом месте: «поцелуй... *землю*, которую ты осквернил, а потом поклонись *всему свету*, на *все* четыре стороны, и скажи *всем*, вслух: «Я убил!»».

Сознание Сони даже имеет как бы более всеобщий характер, ибо, когда Раскольников говорит о том, что он не поклонится «им» — всем тем, которые сами убивают, она настаивает: «Как же, как же без *человека-то*

прожить!), понимая под «человеком» каждого и всех вообще, от которых отрезал себя, как ножницами, Раскольников.

Далее в такой же соотнесенности со всеми живет и Катерина Ивановна Мармеладова: «Она... яростно стала желать и требовать, чтобы все жили в мире и радости и не смели жить иначе». «Она справедливости ищет...», — говорит о Катерине Ивановне Соня. — Она так верит, что во всем справедливость должна быть, и требует». И вот она выходит с детьми на улицу именно в отчаянной попытке обратить внимание всех на несправедливость; она кричит: «Пусть видят все, весь Петербург...».

Однако эти прямые прорывы во всеобщность, рассеянные по всему роману, не составляют чего-либо основного, решающего. Сами по себе они значат не так уж много. Они только делают более определенным, уточняют, заостряют тот художественный смысл, который осуществляется во всей полноте романа и так или иначе постигается читателем при непосредственном и целостном восприятии «Преступления и наказания».

Ведь поражающий размах и накал страстей, крайняя напряженность каждого движения героев романа обусловлены именно тем, что все переживания, решения и действия героев совершаются перед лицом целого мира, хотя сами герои и не выходят за пределы тесных кварталов возле Сенной. Со своим отчаянием или с надеждой, со своей ненавистью или с любовью они неизменно обращены ко «всем», к «ним»; к целому мировому строю. И все то, что они видят и переживают, — люди, сцены, пейзажи, даже сны — предстает для них не только как частные явления, но и как лицо целого мира. И здесь даже несущественно, сознают они это или нет.

Глубоко закономерен тот сон, который Раскольников видит в самом конце романа уже в острожной больнице, — бредовый сон о будущем мира, о том, как некие духи вселяются в людей, и люди начинают верить в абсолютную непоколебимость «своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований». И инаковерующие «убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга... В городах целый день били в набат... Оставили самые обыкновенные ремесла...; остановилось земледелие».

Этот сон мучит Раскольникова. Выздоровев, он выходит на высокий берег реки: «С дальнего другого берега доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там 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».

Оба эти видения имеют, конечно, идейную связь с тем, что пережил Раскольников. «Теоретической» жизни противопоставлена жизнь «естественная», стихийная. Но гораздо важнее другое. Ведь здесь, в этих последних видениях Раскольникова как бы смыкается прошлое и будущее человечества, вся его необъятная жизнь, с которой *прямо соотносит себя*, которой все время *меряет* себя Раскольников.

Эпизод еще раз и особенно очевидно подчеркивает «всеобщность» практической и духовной судьбы Раскольникова.

В прямой соотнесенности совершенно «частных» героев с целым миром состоит одна из главных новаторских черт романа Достоевского, которая принципиально отделяет его от предшествующего романа. В этой связи интересно одно рассуждение В. Б. Шкловского о различии творчества Бальзака и Достоевского. Исследователь начинает с вопроса о воздействии Бальзака на Достоевского — точнее, на «Преступление и наказание»:

«Все литературные произведения, из которых мог бы взять Достоевский замысел произведения, неоднократно были слышаны. Подробный анализ источников можно найти в книгах Л. Гроссман...».

Л. Гроссман считал, что источником может быть роман Бальзака: это можно сейчас подтвердить тем, что в черновом наброске к речи о Пушкине сам Достоевский писал: «У Бальзака в одном романе, один молодой человек... обращается с вопросом к... своему товарищу, студенту...: послушай, представь себе, ты нищий, у тебя ни гроша, и вдруг где-то там, в Китае, есть дряхлый, больной мандарин, и тебе стоит только здесь, в Париже..., сказать про себя: умри мандарин, и за смерть мандарина тебе волшебник (пошлет) сейчас миллион».

Таким образом, происхождение от Бальзака той идеи, которая завладела Раскольниковым, ясно».

Но, продолжает Шкловский, смысл романа Достоевского в другом: «Студент у Бальзака хочет миллиона для личного торжества. Ему нужна карьера, а не проверка законов нравственности и самооценка себя. Ему нужно счастье личное и любой ценой...»

Студент же Достоевского «хочет денег не для себя: у него была другая цель, чем у французского студента. Дело шло о *праве* нарушать законы»¹⁰².

Это рассуждение намечает верный путь, но в нем немало одностороннего и противоречивого. Во-первых, сомнительно, что идея Раскольникова хоть в какой-то мере может быть связана с идеей бальзаковского студента (не говоря уже о «происхождении» первой от последней). Ведь сам же В. Б. Шкловский говорит, что Раскольникову нужно было не получить богатство, а переступить закон. Для этого нужно было, без сомнения, убить самому, а не сообщить интимное желание волшебнику, который перешлет искомое богатство.

В «Преступлении и наказании» в самом деле есть герой, который, быть может, ведет свое происхождение от бальзаковского. Но это не Раскольников, а Лужин. Лужину необычайно важно жениться на сестре Раскольникова; она во всем подходит ему, и, кроме того, он знал, что такой женщиной «можно весьма и весьма много выиграть. Обаяние прелестной, добродетельной и образованной женщины могло удивительно скрасить его дорогу, создать ореол... и вот, все рушилось!» И именно Раскольникова, «его, и его одного, он обвинял во всем».

И вот рождается бальзаковская мысль Лужина: «Уж, конечно, если бы можно было сейчас, одним только желанием, умертвить Раскольникова, то Петр Петрович немедленно произнес бы это желание». Ведь Дуня если и не миллион, то она — путь к миллиону. А Лужин «более всего на свете любил и ценил..., добытые трудом и всякими средствами, свои деньги: они равняли его со всем, что было выше его».

Эта последняя мысль впервые произнесена была Шекспиром, и ее продолжал разрабатывать Бальзак. Но она ничего общего не имеет с мыслью Раскольникова. Можно с разных точек зрения сопоставлять Раскольникова и Лужина, и это часто делалось. Но, кроме всего прочего, Раскольников в сравнении с Лужиным находится на совершенно иной ступени человеческого развития: ему необходимо *реально* сравняться со всем высшим, что есть в мире; мнимое превосходство — например, с помощью денег — для него совершенно неприемлемо. Это ему показалось бы некоей грушкой, которой могут тешить себя лишь взрослые дети...

Но вернемся к вопросу о «философском» содержании романа. Помимо тех оговорок, которые в связи с этим определением сделаны были выше, следует еще сказать, что, если даже самая проблематика романа и может быть названа «философской», *решается* она вовсе не философски, а художественно. Проблемы этого романа, как уже отмечалось, и не могут быть решены философским путем: в спорах и умозаключениях, ибо дело идет о *коренных основах* духовной жизни людей, порожденных определенными

¹⁰² Виктор Шкловский, *З* и против, стр. 178—180.

условиями реальной жизни общества. Как показали Маркс и Энгельс, «формы и продукты сознания могут быть уничтожены не духовной критикой..., а лишь практическим ниспровержением реальных общественных отношений»¹⁰³ — тех отношений, которые породили именно такую духовную жизнь.

Те противоречия, в которых задыхается сознание Раскольникова и других героев романа, нельзя устранить путем рассуждения. Как писал Маркс, противоречивость духовного мира может быть объяснена «только саморазорванностью и самопротиворечивостью... земной основы». И для снятия противоречия в сознании необходимо, чтобы эта основа была «практически революционизирована путем устранения этого противоречия»¹⁰⁴.

Философские споры, которые ведут герои Достоевского, не разрешают и не могут разрешить встающие перед ними жестокие противоречия. Эти противоречия могут быть разрешены лишь самой жизнью человечества.

Однако роман — это не философский трактат. В нем предстают не только противоречия сознания, но и реальная самопротиворечивость и саморазорванность «земной основы». Поэтому в целостном движении романа эти вопросы все же решаются. Правда, это решение не может выйти за пределы романа, непосредственно изменить жизнь; оно, это решение, совершается в рамках художественного мира романа Достоевского.

В самом конце романа Достоевский говорит о Раскольнике: «Он... не мог... долго и постоянно о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслью; да он ничего бы и не разрешил теперь сознательно... Вместо диалектики наступила жизнь...».

Это, пожалуй, не вполне верно, ибо Раскольников с самого начала решает свои проблемы не столько «диалектикой», сколько самой своей жизнью. Если бы это было не так, он был бы подобен тому студенту, который, разлив мысль об убийстве процентщицы, сказал: «Я для справедливости... Не во мне тут и дело...».

Это, конечно, нечто совершенно иное, чем, например, поиски справедливости Катерины Ивановны:

«Да куда я пойду! — вопила, рыдая и задыхаясь, бедная женщина. — Господи! — закричала вдруг она, засверкав глазами, — неужли ж нет справедливости! ...А вот увидим! Есть на свете суд и правда, есть, я слышу... Увидим, есть ли на свете правда?...»

Катерина Ивановна... с воплем и со слезами выбежала на улицу — с неопределенною целью где-то сейчас, немедленно и во что бы то ни стало найти справедливость» (курсив мой. — В. К.). Ибо ведь дело идет об *ее*, личной и в то же время о *всемирной*, всеобщей справедливости.

Вот эта непосредственная, «практическая» сомкнутость личного и всеобщего в поведении героев романа (именно в поведении, а не только в сознании) необычайно существенна.

Конечно, Катерина Ивановна не найдет «справедливости». Сама цель ее страстного движения — «неопределенна». Но эта прямая и практическая соотнесенность с целым миром, эта реальная, воплощающаяся в поступке (пусть и не достигающем цели) обращенность к всеобщему все же представляет собою «разрешение». Если бы этого не было, «линия» Катерины Ивановны, этой пострадавшей до предела женщины, на которую обрушивается непрекращающийся град несчастий и унижений, явилась бы только мрачным, безысходным изображением ужасов жизни, натуралистической картиной страданий.

Но эта забитая, доведенная до отчаяния женщина постоянно меряет свою жизнь целым миром. Ее муки и унижения от этого возрастают — и в то же время она поднимается на высшие высоты, доступные человеку. Ко-

¹⁰³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. т. 3, стр. 37.

¹⁰⁴ Там же, стр. 2.

нечно, ее человеческая сущность искажена, изуродована, придавлена ее жизненным положением, но нам в каждое мгновение внятна эта высокая и богатая сущность. Потому что, живя в соотнесенности с целым миром, героиня сознает себя и действительно является потенциально равноценной каждому человеку.

Это нельзя убедительно доказать силлогизмами; но это доказано в романе, ибо Катерина Ивановна создана, *живет* в нем именно такой, — живет в предметных и психологических образных деталях, в сложном движении художественной речи, в напряженном ритме повествования.

Все это относится, конечно, не только к образу Катерины Ивановны, но и к другим основным образам романа. М. М. Бахтин говорит в своей книге: «...герой Достоевского — человек идеи... Все ведущие герои Достоевского, как люди идеи, абсолютно бескорыстны... (им «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить»); идейность и бескорыстие как бы синонимы. В этом смысле абсолютно бескорыстен и Раскольников, убивший и ограбивший старуху процентщицу, и проститутка Соня, и соучастник убийства отца Иван; абсолютно бескорыстна и идея «подростка» — статья Ротшильдом»¹⁰⁵.

Это глубоко верно. И все же думается, что определяющую роль для «бескорыстия» героев Достоевского играет не только их «идейность», но и их постоянная соотнесенность с целым миром — тот факт, что они всегда чувствуют себя на арене всечеловеческой, всемирной жизни и соразмеряют свое поведение и сознание с этой жизнью. Это особенно ясно, например, при анализе образа Катерины Ивановны. У нее, очевидно, есть своя «идея», однако, в отличие от идей Раскольникова, Сони, Дуни и других, эта идея слишком неопределенна, расплывчата, не имеет формы. Для Катерины Ивановны гораздо более существенным оказывается именно ее обращенность — бессознательная, стихийная и вполне практическая — ко «всему свету».

А поскольку человек сознает свое единство с человечеством (и стремится практически осуществить его), поскольку он чувствует свою личную ответственность перед миром и ответственность мира перед ним — человек сохраняет свои высшие возможности, свою истинную сущность, свой прекрасный облик. Если это чувство единства с целым миром есть — значит разрешение всех противоречий возможно. Тут получается, таким образом, сложная диалектика: все еще впереди, человек еще может (и должен) обрести реальное единство с миром, еще ничто *не решено* до конца, «пути не заказаны»; «нерешенность» человека — здесь в этом слове существен тот оттенок смысла, который ясно выступает в выражении «порешить», т. е. убить, — его «незавершенность» (пользуясь термином Бахтина) предстает как разрешение жестоких противоречий или хотя бы как залог этого разрешения.

Именно поэтому роман Достоевского при подлинно глубоком и объективном эстетическом восприятии его вовсе не оставляет — несмотря на все ужасы и кошмары — гнетущего и безысходного впечатления. Напротив, при всем своем потрясающем трагизме, он возвышает и очищает души людей, рождая в них ощущение величия и непобедимости человека. Один современный писатель бросил как-то мысль о том, что в романах Достоевского чувствуешь себя «неуютно». Это совершенно верно. «Уют» в «Преступлении и наказании» лст. В нем властвует другая стихия. Роман — несмотря на то, что каморка Раскольникова похожа на ящик и на гроб — дает ощущение неспешности и простора жизни, хотя в этом просторе неистовствует обжигающий ветер трагедии.

¹⁰⁵ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 115—116.

В заключение необходимо остановиться, хотя бы кратко, на одной очень существенной проблеме — проблеме речевой формы в романе Достоевского. Выше говорилось о трех этапах в развитии речевой формы романа: рассказ от первого лица (в плутовском романе), открытая форма диалога (просветительский, сентименталистский, романтический роман), объективное повествование от третьего лица (реалистический роман второй трети XIX в.).

Эта периодизация, казалось бы, противоречит идее М. М. Бахтина о том, что речи романа вообще принципиально присуще «двуголосие» (или даже «многоголосие»), что в художественной прозе (в отличие от поэзии) непрерывно взаимодействуют, переплетаются, перебивают друг друга «голоса» автора, рассказчика, персонажей.

Однако в действительности все эти три формы вовсе не исключают двуголосия. В сказовой форме плутовского романа неизбежно взаимодействуют голоса автора и героя-рассказчика. В ином виде выступает взаимодействие голосов в открыто диалогической форме эпистолярного романа, романа-диалога, романа-дневника, романа-исповеди. Наконец, в синтетическом романе второй трети XIX в. само соединение повествования, диалога, исповедей героев и автора создает условия для взаимодействия голосов.

Но тем не менее все эти формы только готовят подлинную, окончательно созревшую речевую форму романа, в которой каждый отрезок речи внутренне диалогичен, в которой двуголосие становится фундаментом строения фразы. Эта подлинная, *специфическая* речевая форма романа действительно утвердилась в творчестве Достоевского и Толстого.

Конечно, можно найти элементы этой формы и в сказовом романе Франсиско Кеведо, и в психологических «мемуарах» Стерна, и в классических повествованиях Диккенса. Но лишь у Толстого и Достоевского форма внутреннего двуголосия, «скрытого диалога» становится определяющей, основной, исходной. У них вырабатывается в зрелом виде и характерная внешняя оболочка этой речевой стихии — так называемая «несобственно прямая речь» или по сути своей диалогичный «внутренний монолог».

Господство этой формы имеет глубочайшее *содержательное* значение; эта форма практически, предметно осуществляет основное художественное открытие, совершенное Достоевским и Толстым. Как показывает в своей книге М. М. Бахтин, слово героя у Достоевского «и открыто и скрыто полемично; притом оно полемизирует не только с другими людьми..., но и самим предметом своего мышления — с миром и его строем. И в слове о мире также звучат... как бы два голоса... Слово его о мире, как и слово о себе, глубоко диалогично. Мировому строю, даже механической необходимости природы, он бросает живой упрек, как если бы он говорил не о мире, а с миром»¹⁰⁶. Это совершенно ясно видно в цитированных выше отрывках из речей Раскольникова, Сони, Катерины Ивановны и др.

Вполне понятно, что принципиальное двуголосие речевой формы выступает здесь как необходимая художественная материя, *реальность* взаимопроникновения личного и всеобщего, человека и целого мира, Вселенной. В этой форме, созданной Достоевским, отдельный и совершенно «обыкновенный» человек в его повседневных переживаниях может выступить и выступает как прямой представитель целого человечества. В иной форме этого и нельзя было бы передать.

В XX в. эта форма стала достоянием мировой литературы. Так, в одном из крупнейших произведений современной западной литературы — романе

¹⁰⁶ М. М. Бахтин. Указ. соч., стр. 317.

Фолкнера «Особняк» — мы на первых же страницах обнаружим этот же способ повествования. Герой романа Минк Сноупс размышляет о мировом порядке (или, точнее, переживает его), и его внутренний монолог предстает как живое обращение к «ним», неведомым силам, управляющим миром, как диалог с «ними».

Конечно, это только одна из разновидностей формы повествования, созданной Толстым и Достоевским. Нам важно показать одно: как эта новая форма воплощает единство человека и мира, раскрывая всечеловеческое содержание в мельчайших поступках и душевных движениях любой человеческой личности.

Овладев новой формой, роман достиг той полной, подлинной зрелости, когда он вошел как равный в один ряд с эпикой и трагедией. Несмотря на все достижения романа до Толстого и Достоевского, никого из романистов XVIII—XIX вв. нельзя поставить на один уровень с величайшими представителями поэзии — Гомером и Шекспиром. Между тем Толстой и Достоевский выдерживают такое сравнение. Их романы столь значительны, в частности, потому, что они открывают новую эпоху не только в развитии одного жанра — романа, но и искусства слова вообще. Ибо вплоть до середины XIX в. продолжалась художественная эпоха, уходящая корнями в поэзию Ренессанса, в творчество Данте, Боккаччо, Рабле, Шекспира.

Толстой и Достоевский стали Гомером и Шекспиром художественной прозы, *литературы*. Поэтому их значение в истории романа невозможно переоценить.

ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО РОМАНА *

Открытия, совершенные в романе Достоевского и — в ином направлении — Толстого, стали необходимым достоянием романа вообще. Теперь уже нельзя было создать подлинно значительный, обладающий бесспорной художественной ценностью роман вне того русла, которое проложили гениальные русские писатели. В частности, во всех крупнейших западных романах XX в. — в романах Томаса Манна, Фолкнера, Гашена, Хемингуэя, Мартен дю Гара, Грэма Грина и других — герои действуют и сознают себя перед лицом целого мира.

Еще более очевидно и непосредственно это свойство выступает в крупнейших советских романах. Так, герои Горького, Шолохова, Леонова всегда обращены ко всему человечеству, нередко прямо говорят с ним, как это делают, например, Макар Нагульнов и Кондрат Майданников в «Поднятой целине». В сравнении с Достоевским и Толстым здесь есть, конечно, принципиально новое качество: герои Шолохова чувствуют неизмеримо более мощную и, главное, вполне реальную связь с целым миром, ибо они включены во всеобщую борьбу народов за коммунизм. И слова красноармейца из знаменитого стихотворения Михаила Светлова:

Я хату покинул,
Пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде
Крестьянам отдать,—

просто и в то же время точно выражают как сознание нового человека, так и дух нового искусства.

Однако новаторство романа социалистического реализма проявляется далеко не только в этом.

* Этот раздел написан совместно с Г. Д. Гачевым.

Роман социалистического реализма, художественная природа которого ярко выразилась в творчестве и крупнейших советских прозаиков, и замечательных зарубежных писателей — таких, как Барбюс, Зегерс, О'Кейси, Лакспесс, Нексе, Амаду и другие, составил новую эпоху в истории жанра, сыграл неопределимо важную роль для развития и самого существования романа.

Чтобы понять это, нужно представить себе хотя бы в самых общих чертах соотношение общества и человеческой личности в исторической ситуации XX в., а также общие судьбы современного романа. В XX в. осязаемо и резко выявилась та подлинная сущность капиталистической цивилизации, которую Маркс исследовал еще в середине XIX столетия. В 40-х годах XIX в. Маркс пророчески писал, что буржуазное общество «по своей видимости есть величайшая свобода, потому что оно кажется завершенной формой независимости индивидуума, который принимает необузданное, не связанное больше ни общими узами, ни человеком (как это было при родовом строе и феодализме. — В. К.), движение своих отчужденных жизненных элементов, как, например, собственности, промышленности, религии и т. д., за свою собственную свободу, между тем как оно, наоборот, представляет собою его завершенное рабство и полную противоположность человечности»¹⁰⁷. Действительно, буржуазные идеологи всегда утверждали (и, в сущности, до сих пор часто продолжают утверждать, не считаясь с бьющей в глаза правдой), что капиталистическая цивилизация, освободив человеческую личность от родовых, феодальных, церковных и т. п. связей, дает личности величайшую свободу, независимость, осуществляет раблезианский лозунг — «делай, что хочешь». Однако это в какой-то мере верно лишь для самого начального этапа развития буржуазного общества. Когда же это общество сложилось, исходное его состояние превратилось в полную свою противоположность. В XX в. это стало очевидным даже для некоторых буржуазных мыслителей. Но, пожалуй, наиболее ярко выразила эту подлинную природу капиталистической цивилизации литература.

Маркс еще в 40-х годах XIX в. показал, что при капитализме «производительные силы выступают как нечто совершенно независимое и оторванное от индивидов, как особый мир наряду с индивидами», вследствие чего индивиды, по сути дела, лишаются «всякого реального жизненного содержания»¹⁰⁸. К XX веку все сферы общественной жизни — экономика, политика, наука, искусство и т. д. — как бы совершенно отделились от людей, представ в качестве стихийных внечеловеческих сил, которые словно не имеют ничего общего с мыслями, чувствами, волей индивидов и навязывают им свои категорические условия и требования, обрушивая на них время от времени производственные кризисы, разорение, безработицу, войны, правительственные перевороты, опасные изобретения, одурманивающие философские системы и модные течения искусства. Энергия общества предстала перед людьми, если воспользоваться словами Маркса, «не как их собственная объединенная сила, а как некая чуждая, вне их стоящая власть, о происхождении и тенденциях развития которой они ничего не знают; они, следовательно, уже не могут господствовать над этой силой, — напротив, последняя проходит теперь ряд фаз и ступеней развития, не только не зависящих от воли и поведения людей, а наоборот, направляющих эту волю и это поведение»¹⁰⁹.

Это всеобщее, тотальное рабство человека в современном капиталистическом мире представляет собою ту исходную, основную ситуацию, которая определила характер литературы XX в. — и в том числе характер романа. Ни один настоящий художник-романист не мог не поставить в центр

¹⁰⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 129—130.

¹⁰⁸ Там же, т. 3, стр. 67.

¹⁰⁹ Там же, стр. 33.

внимания трагической проблемы обезчеловечивания общества. Более того, каждый из них стремился найти и художественно утвердить какой-либо «выход», какое-либо «спасение» для человека в этой ситуации.

Значительная часть романистов Запада искала это спасение в бегстве из общества, в так называемом «эскапизме», способном якобы дать человеку хотя бы внутреннюю свободу. Это бегство принимает разнообразные формы.

С одной стороны, сложилась школа «потока сознания», главой которой явился Марсель Пруст. В романах этой школы герой (и, конечно, сам художник) пытается уйти от бесчеловечных сил общества в сокровенный, будто бы не подвластный внешним воздействиям мир индивидуального сознания; при этом вся объективная реальность жизни, все общественные силы просто устраняются из поля зрения. Это «бегство» не только иллюзорно; не менее существенно и то, что полное отъединение от мира, от взаимодействия с его объективными реальностями неизбежно ведет к распаду личности героя, который постепенно превращается в безличный резервуар бессвязных мыслей и подсознательных импульсов. А этот распад человеческого образа с необходимостью означает и распад самого романа, выветривание и опустошение его жанровой сущности. Школа «нового романа» в сегодняшней Франции, школа, которая довела до предела тенденции, обнаружившиеся полвека назад в творчестве Пруста, создает произведения, лишь очень условно могущие быть названные романами. В частности, в них отсутствует эпическое начало; их можно, в крайнем случае, понять как непомерно разросшиеся лирические медитации и описания. Однако еще более похожи эти «романы» на психоаналитические исследования, на имеющие какую-то (видимо, весьма ограниченную) ценность материалы для работы психолога. Едва ли обретая научность, они в то же время утрачивают художественность.

Другую форму литературного «эскапизма», родственную, но все же не тождественную роману «потока сознания», представляет широко распространенный в последние десятилетия тип «романа-эссе», который погружает читателя в мир самодовлеющих, оторванных от какого-либо объективного действия интеллектуальных ценностей. Это характерно, например, для последних произведений Олдоса Хаксли, для ряда французских писателей, избравших форму романа как средство выражения философии экзистенциализма (Сартр, Камю, Бовуар), и т. п. Нельзя смешивать «романы-эссе» с тем, что часто называют «интеллектуальным романом»; ярчайшим примером последнего мог бы послужить «Доктор Фаустус» Томаса Манна. Подлинно реалистический интеллектуальный роман вовсе не исключает объективного действия — хотя это действие и может быть по своей форме действием «духовным», а не чисто практическим. Важно прежде всего то, что это духовное действие означает сопротивление и преодоление бесчеловечности мира, а не бегство из него. Между тем в эссеистских романах экзистенциалистского толка интеллект движется в отвлеченной, оторванной от объективного бытия сфере философских ситуаций, а сам герой такого романа-эссе представляет собою всего лишь носителя этих философем, прячущегося в их царстве от действительности жизни. Таким образом, роман-эссе глубоко родствен роману «потока сознания»; в нем тоже выступает имманентный, обособившийся от объективности, да и от живой личности, поток сознания — только уже не «будничного», «бытового» (и часто даже примитивного) сознания, а движение высокоинтеллектуальных тезисов и антиномий. Но последнее не может спасти этот роман от распада, от выветривания эпической природы и самой художественности. Перед читателем роман-эссе (например «Чума» А. Камю) предстает не то как философский трактат, не то как лирическое повествование; этот смешанный жанр вбирает в себя скорее слабые, чем сильные стороны своих «родителей». Важно, однако, понять, что само появление

такой формы глубоко закономерно; она непосредственно обусловлена тем пафосом эскапизма, который столь характерен для подавленного, капитулирующего перед бесчеловечным обществом искусства.

Помимо романов, отмеченных печатью «духовного» эскапизма, в XX в. широко распространены романы, в которых главенствует мотив буквального, «практического» бегства из общества. Это, во-первых, бегство в незатронутую цивилизацией жизнь глухих уголков, где человек еще словно не выделился из мира животных. Эта линия современного романа ярко выразилась уже в индийских вещах Киплинга (и «колониальном романе» вообще), в творчестве Гамсуна, в очень популярных у нас в 30-е годы повествованиях Жана Жионо.

Эстетизация патриархальной жизни в единстве с природой — старое, даже древнее течение в литературе, и, казалось бы, в указанном типе современного романа нет ничего нового. Но это далеко не так. Необходимо видеть глубокое, принципиальное различие между темой природной жизни в романе XX в. и этой же темой в предшествующем романе. В старых романах руссоистского толка патриархальное бытие противопоставлялось цивилизованному как определенный идеал подлинной человеческой жизни (в том числе и подлинной духовной, нравственной жизни). Иначе говоря, один тип общественных отношений противопоставлялся другому типу общественных же отношений. Между тем в романах Киплинга или Жионо общественному противопоставлено чисто природное, по сути дела животное бытие. И это природное бытие несколько не «идеализируется» (так, например, Киплинг прямо показывает, что в природе царят жестокий «закон джунглей»). Все дело в том, что общественность, цивилизация в целом, во всех своих сторонах оценивается как некий чуждый нарост, плесень на теле земли, как своего рода заболевание природной материи. Вся история цивилизации — это не более как шумный пабаш обезумевших и оторвавшихся от родной почвы Бандар-Логов.

Не приходится говорить об идеологических последствиях такой позиции (исключительно характерно, что те же Гамсун и Жионо в конце концов примкнули к фашизму). Нас интересует здесь, как отразилась эта позиция в судьбах романа. Почвой, на которой родился и развивался роман, всегда было соотношение личности и общества. И это своеобразное бегство из общества, естественно, подрывает самую основу жанра. Роман перестает быть эпопеей. И хотя, например, тот же Жионо красочно и осязаемо изображает жизнь глухих уголков французской деревни, его произведения остаются идиллическими картинками ограниченного мирка; связи с большим миром обрублены (см., например, его повествования «Да пребудет радость моя» и «Холм»). Роман распадается, тяготея к этнографическому очерку, пропитанному реакционной философией.

Наконец, еще одна форма художественного бегства — это как бы современный вариант «плутовского романа». Этот тип романа очень характерен как для столь широко распространенной после первой мировой войны «литературы потеряннного поколения» (Хемингуэй, Ремарк, Олдингтон, Селин), так и для новейшей, сложившейся после второй мировой войны литературы «сердитых» и «битников» (К. Эмис, Д. Брейн, А. Уэйв, Д. Саллинджер, Д. Керуак, Л. Мэстродарди). Это романы о людях, которые, даже оставаясь в пределах современной цивилизации, на ее площадях и дорогах, все же ведут жизнь бродяг, стремятся ускользнуть из цепких рук монополий, армии, полиции, идеологии, общественного мнения и тем самым обрести свободу среди всеобщего рабства.

В такого рода романах, в отличие от романов «потока сознания», романов-эссе и «колониальных» (и родственных им) романов, нередко есть не только пафос бегства от общества, эскапизм в его чистом виде, но и мотив сопротивления, борьбы. Однако поскольку борьба эта абсолютно бесплодна, она очень часто сменяется прямым бегством. Герой стремится

только ускользать от какого-либо столкновения с общественными силами, и вся жизнь его превращается поэтому в нескончаемое бесцельное движение. Мир проносится мимо героя, как цепь миражей, и, лишь слегка коснувшись очередной картины, герой уже стремится дальше. Это с исключительной ясностью видно в книге Джека Керуака «На дороге», которая предстает как совершенно бессвязная последовательность сцен; герой в этих сценах даже не действует, а только существует в каком-то полубредовом состоянии, в хаотическом мельтешении жизненных и психологических мелочей. Словом, и этот путь приводит, в конечном счете, к разрушению романа.

Итак, ряд основных, по сути дела, течений современного западного романа явно ведут к умиранию жанра — в частности, к его растворению в различного рода полухудожественных формах. Конечно, процесс этот протекает не прямолинейно, ему противостоят другие тенденции, но общая направленность его несомненна. Неужели же правы те критики и писатели, которые на протяжении последних десятилетий твердят о конце романа, о его неизбежной и близкой гибели? Одни говорят об этом с горечью, другие, напротив, с восторгом, ибо усматривают в преодолении романа путь к более высокому уровню искусства слова. Но и те и другие не умеют или не хотят видеть, что в современной литературе есть мощные и плодотворные направления, в русле которых продолжается подлинное развитие романа. Они не хотят видеть, например, что пресловутый кризис романа мало или почти совсем не отразился на творчестве целого ряда писателей, которые, без сомнения, являются крупнейшими представителями современной художественной прозы. Достаточно назвать здесь имена Томаса Манна, Шолохова, Хемингуэя, Мартен дю Гара, Лакснесса, Фолкнера, Моравиа, Грэхема Грина.

Но дело не только в этом. Нельзя рассматривать судьбу современного романа без понимания той обновляющей и живительной роли, которую сыграли в этой судьбе литература социалистического реализма и родственные ей художественные явления и тенденции.

Мы говорили о тех «выходах», которые утверждают различные течения романа XX в., течения, идущие в конечном счете, к распаду жанра. Это разные формы бегства из общества, попытки ускользнуть от владычества его стихийных бесчеловечных сил, это бегство в одиночку, бегство в индивидуальную психику, в отвлеченную философию, в биологическую жизнь вне цивилизации, в нескончаемое бесцельное бродяжничество.

Не нужно доказывать иллюзорность этих стремлений. Ведь, в сущности, все эти «выходы» являются скорее теоретическими, чем практическими. Общество, поработавшее личность, при этом не исчезает и не может никуда исчезнуть. И герой, полагающий, что он отказался от общества, на самом деле просто отказался замечать его.

Маркс, который первым раскрыл всеобщее рабство, царящее в буржуазном обществе, в то же время показал и действительно практический путь освобождения от этого рабства. Говоря о том, что общество во всех своих сторонах выступает «как нечто совершенно независимое и оторванное от индивидов, как особый мир наряду с индивидами», Маркс указывает, что это общество «не может быть подчинено индивидам никаким иным путем, как только тем, что оно будет подчинено всем им вместе... Только на этой ступени самостоятельности совпадает с материальной жизнью, что соответствует развитию индивидов в целостных индивидов и устранению всякой стихийности»¹¹⁰.

«Выход», следовательно, заключается в том, что люди, сплотившись во едино, вступают на путь самостоятельного, являющегося кровным делом каждой личности творческого созидания нового мира. Они возвращают

¹¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 67, 68.

себе экономическую, политическую, идеологическую самодеятельность, отторгнутую у них капитализмом, превратившим все общественные силы в надчеловеческие, отчужденные стихии, которые поработили людей. Тем самым люди присваивают себе всестороннее общественное содержание, становятся целостными людьми и в то же время обретают возможность активно преобразовывать мир в соответствии со своими устремлениями, действительно творить мир.

Пафос этого творения мира и составляет самую глубокую суть романа социалистического реализма. Горький в свое время кратко и предельно точно выразил эту суть, заметив, что социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество — т. е. как целенаправленную деятельность людей.

В тех типах романа XX в., о которых шла речь выше, общественное бытие предстает только как особый мир, оторванный от людей, развивающийся сам по себе и лишь диктующий людям свои условия. Никто не властен изменить этот мир; он может измениться только по своей «имманентной», чуждой и обычно враждебной людям воле. Между тем в романе социалистического реализма люди дерзко врубаются в этот мир, ломают его сопротивление и творят его в соответствии со своей волей. Общественная жизнь перестает быть чуждой людям реальностью, предметностью, она превращается в их непосредственное *деяние*. И это определяет художественную природу новаторского романа социалистического реализма.

Более чем полувекковое развитие литературы социалистического реализма явилось принципиально новой ступенью в истории романа. Эта новая эпоха романа продолжается и сегодня, на наших глазах складываются неведомые ранее жанровые свойства, и потому трудно подвести как-либо четкие итоги, дать завершающее определение. В частности, едва ли возможно выбрать произведение, которое выступило бы как «типичный» образец жанра на данном этапе развития, представляя за роман социалистического реализма в целом. «Жизнь Клима Самгина» и «Тихий Дон», «Разгром» и «Педагогическая поэма», «Соть» и «Поднятая целина», «Зависть» и «Как закалялась сталь» — это, при всем идейно-художественном единстве, удивительно многообразные произведения, каждое из которых выражает определенные грани нового этапа в истории жанра. Поэтому целесообразнее будет говорить о ряде существенных черт романа социалистического реализма, проявившихся в разных произведениях.

Но есть, пожалуй, одна исходная черта, которая имеет громадное значение для обновления жанра. Это огромная и совершенно особая роль художественного действия, которая определяет жанровую сущность и структуру романа социалистического реализма. Тот факт, что социалистический реализм изображает бытие людей прежде всего как деяние, как активное практическое творчество новых жизненных форм и отношений, оказывает решающее влияние и на общее строение романа и на его материю, на всю его художественную ткань, — если даже взять ее в ее мельчайших звеньях и элементах.

Жанровое новаторство обнаруживается с особой очевидностью при сопоставлении советского романа с русским романом предшествующей эпохи. В общем и целом можно сказать, что для романа, созданного Толстым и Достоевским, определяющим являлось освоение «диалектики души», если понимать эту категорию широко, как систему многообразных, но обладающих известным единством форм художественного отражения мира.

Между тем в романе социалистического реализма доминантой является, если можно так выразиться, «диалектика действия», «диалектика деяния». Это, конечно, вовсе не значит, что освоение духовной жизни людей отходит на второй план. Но именно практическое деяние становится своего рода главным эстетическим критерием, решающей *мерой* человека и вместе с тем основой художественной структуры романа.

Если у Толстого и Достоевского интенсивная духовная жизнь выступала как своего рода индикатор ценности личности, как свидетельство ее *жизненности* вообще, то в романе, порожденном революцией, эта сторона дела оказывается недостаточной, а подчас даже и *отрицательной* характеристикой человека. Это нельзя понимать упрощенно, прямолинейно. Необходимо видеть глубокое своеобразие эпохи и, значит, тех художественных обстоятельств, в которых выступают характеры, созданные в романе социалистического реализма.

Революционная эпоха, распатывая недавно еще устойчивые стены русского общества, сразу же — уже начиная с 1905 г. — открыла перед каждым человеком возможность решительного действия. Более того, она пробуждала в нем чувство необходимости действовать. И поэтому человек, не выходящий в это время за пределы духовной деятельности — пусть даже активной и глубокой, — был обречен на неизбежное опустошение и омертвление. Дело даже не в том, что пассивное созерцание жизни, когда все в ней движется и преобразуется, недостойно человека; напряженная «диалектика души», даже если она не переходит в деяние, сама по себе не является чем-то отрицательным. Дело в том, что в условиях революционного перелома невозможно сохранить цельность и глубину именно духовного мира, оставаясь в позиции наблюдателя. Не участвуя в бурно развивающихся событиях, человек постепенно перестает понимать их и чувствовать, сама его духовная жизнь распадается и костенеет.

Именно это с исключительным размахом раскрыто в эпопее Горького «Жизнь Клима Самгина». Вокруг центрального героя бурлит жизнь, люди страстно, самозабвенно действуют. Это относится вовсе не только к Кутузову и его соратникам; действием захвачены и Иноков, и Варавка, и Марина Зотова, и Дронов, и Макаров, и даже Томиллин или Лютов. Чувствует необходимость действия и Самгин. Но он упорно сопротивляется силам, втягивающим его в водоворот истории. Замечательно в этом смысле то противопоставление, которое открывает роман, — противопоставление Бориса Варавки, жадно, очертя голову бросающегося в жизнь, и осторожного оберегающего себя от любых движений Клима. Это противопоставление — как бы психодинамическая модель всей эпопеи. Оказавшись лицом к лицу с бурлящим миром действия, Клима избрал для себя «духовную жизнь», стремясь пропустить через свою душу весь этот мир и понять его. И оказывается, что этот путь — путь неотвратимого опустошения и омертвления души. «Диалектика души» Самгин не обретает; его сознание — это механическая совокупность идей и впечатлений, «система фраз». Подлинная «диалектика души» возможна теперь только в нераздельной связи с «диалектикой деяния».

Все эти моменты вовсе не являются чисто *содержательными* качествами горьковской эпопеи. Они определяют своеобразие самой жанровой структуры «Жизни Клима Самгина».

Так, например, по своей композиции эпопея Горького не менее «психологична», чем, скажем, «Преступление и наказание» или «Анна Каренина»; и здесь и там все совершающееся тут же отражается, переживается в сознании героев. Но если у Толстого и Достоевского эта душевная жизнь развертывается с большей или, по крайней мере, не меньшей — интенсивностью и напряженностью, чем события практической жизни, то сознание Клима Самгина медлительно, неохотно обволакивает и переваривает жизненные впечатления, хотя реальная жизнь, бушующая вокруг него, гораздо более активна, пестра, размашиста, чем та жизнь, которая окружает героев Толстого и Достоевского.

Все это, конечно, определяет глубокое своеобразие самого строения эпопеи Горького, ее сюжета, образности, ритма, создающих в своем единстве особенную жанровую форму, сливающую «историческую хроника» с «историей пустой души». Эта жанровая форма могла сложиться лишь в

данных конкретных условиях, и она характерна не только для «Жизни Клима Самгина», но и для ряда других произведений советской прозы.

Можно назвать здесь «Конец мелкого человека» Леонова и его же «Записи некоторых эпизодов, сделанные в городе Гогулеве Андреем Петровичем Ковякиным», «Наровчатскую хронику» Федина, «Мишеля Синягина» Зоценко, отчасти «Зависть» Олеси и т. п. Правда, по масштабу освоения мира эти произведения несомненно несовместимы с «Жизнью Клима Самгина»; это короткие романы, повести, а не эпопеи. Кроме того, многие из этих произведений отличает от горьковского повествования сказовая форма, имеющая очень существенное своеобразие (конечно, не чисто формальное, но и непосредственно содержательное). И тем не менее общность внутренней структуры — противопоставление бурно переламывающейся жизни и костенеющего сознания — сближает эти произведения в жанровом отношении.

Впрочем, гораздо более распространенным типом романа социалистического реализма является роман, в центре которого стоит образ как раз активно действующего, непрерывно творящего мир и самого себя человека. Так построены «Мать» и автобиографическая трилогия Горького, романы Фурманова, Фадеева, Гладкова, Островского, «Поднятая целина» Шолохова, повествования Малышкина, Крымова, Макаренко, Леонова, Катаева и других советских писателей.

Яркое и масштабное действие определяет при этом не только общее строение романа — оно внедряется в самую плоть повествования, просвечивает в каждой детали. И это опять-таки принципиально отличает роман социалистического реализма от русского романа XIX в.

Так, например, роман Николая Островского «Как закалялась сталь» — это, казалось бы, традиционная история детства, отрочества, юности, история становления личности, не раз выступавшая в классическом русском романе. Однако становление личности раскрывается здесь не просто как созревание, формирование духа. Каждый шаг Павла Корчагина — это *деяние*; более того, вся его судьба — это удары, которые наносит Павлу среда, и ответные, наносимые им самим удары. В этой непримиримой борьбе закаляется и выковывается человек — стойкий и упорный, как сталь.

С первых же страниц романа мы попадаем в художественный мир, где властвуют совершенно иные законы, чем в русском романе XIX в. Роман начинается сценой в школе. Поп Василий с пристрастием допрашивает учеников, требуя сказать, кто насыпал ему махорки в пасхальное тесто. Он велит мальчикам вывернуть карманы, но не находит следов табака и все же дерет уши одному — «черноглазому», глядящему «с затаенной ненавистью», — хотя у этого ученика вообще нет в штанах карманов, и ему не в чем было принести махорку. Рождается ощущение несправедливости, незаслуженного и потому особенно жестокого оскорбления, нанесенного детскому сердцу. Это тема, очень характерная для романа XIX в., глубоко раскрытая Достоевским и Толстым.

И вдруг все переворачивается. Ибо мы узнаем, что все-таки именно Павел испортил махоркой пышное сладкое тесто попа. Перед нами вовсе не беззащитное существо, которое несправедливо обижают, а оно сопротивляется своим обидчикам лишь *в сознании* — обличает их, надеется на будущее возмездие. Нет, перед нами борец, который отвечает ударом на удар. Проблема переносится из сферы духовных поисков справедливости «униженными и оскорбленными» в сферу, где идет реальная и непримиримая борьба человека за свое счастье, борьба, в которой человек идет прямым путем действия.

Если бы подобная сцена открывала роман XIX в., закономерна и даже «выгодна» была бы ситуация незаслуженного унижения, обиды. Несправедливо обиженный герой сразу вызывал бы сочувствие, а в его последую-

ацем переживании, размышлении раскрывалась бы его богатая и идеально побеждающая обидчика духовная сущность.

Островский — и, вероятно, даже не в силу сознательного стремления, а просто в силу верного отражения изменившегося состояния мира — сразу отказывается от такого построения образа. Ибо герой, страдающий и размышляющий в мире, где началось революционное действие, не имеет уже правоты, и его судьба не может подняться до подлинного трагизма. Ибо ограничение духовной деятельностью в таких обстоятельствах, которые открывают простор практическому деянию и даже требуют этого деяния, есть признак мелкости души. Подлинный герой должен теперь идти напролом, беря на себя всю меру ответственности.

Конечно, в начальном эпизоде романа Островского все это предстает еще только как предчувствие, предпосылка дальнейшей судьбы героя. И тем не менее здесь уже дана та исходная модель повествования, которая потом развернется во всю ширь на огромном поле революционного действия.

Важно увидеть в этом новаторском подходе к изображению действия необычайно существенный процесс *возрождения эпической природы романа*. Накануне становления романа социалистического реализма (а в западной литературе — и до сих пор) явно наметилась тенденция размывания или хотя бы затемнения эпической сущности романа. Наиболее ясно это выразилось в том направлении, которое можно более или менее верно назвать литературой потока сознания и которое характерно вовсе не только для западного романа; оно вполне самостоятельно выступило и в русской литературе первой четверти XX в. Достаточно назвать здесь повествования Андрея Белого, целый ряд прозаических произведений Федора Сологуба, Пастернака, Ремизова, Мандельштама, Андрея Соболя и т. д.

Происходила своего рода деэпизация прозы, которая иным теоретикам представлялась уже необратимым процессом. Однако само состояние мира, ярко выявившееся после революции, определило мощное возрождение эпического начала.

Черты древнего эпоса открыто — иногда подчеркнуто открыто — присутствуют в целом ряде повествований, созданных в первые годы революции, таких, как «Падение Даира» Малышкина, «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, «Партизанские повести» Иванова. Однако еще более существенно, пожалуй, что эти черты сохраняются как внутренняя, глубинная стихия и в позднейшем советском романе. Они живо ощутимы в романах А. Толстого, Фадеева, Леонова, Островского. Дело, конечно, во все не в самом факте близости романа социалистического реализма к эпосу, но в грандиозном возрождении эпической сущности жанра. Сохраняя все свои своеобразные черты, роман становится еще более многогранным и масштабным, вбирая в себя эпическую мощь, размах, действенность.

Очень наглядно новаторская природа романа социалистического реализма выразилась в своеобразнейших произведениях Фурманова, Островского, Макаренко — писателей, которые сами с поразительной силой и размахом участвовали в творчестве новой жизни, а затем воссоздали свою героическую судьбу и деяния в художественных повествованиях. Их художнический подвиг явился, таким образом, прямым продолжением их жизненного подвига; граница между искусством и жизнью предстала как подвижная и относительная. С небывалой очевидностью обнажилась активная, действительная сторона художественного творчества, ибо романы Фурманова, Островского, Макаренко менее всего могут быть истолкованы как итоги созерцания жизни: это в гораздо большей степени плоды деяния, практического изменения жизни.

Конечно, эти произведения в своем роде неповторимы и рядом с ними в литературе социалистического реализма создаются романы, более опосредованно связанные с жизнью. Однако творчество Фурманова, Остров-

ского, Макаренко представляет собой ту «точку отсчета», исходя из которой только и возможно до конца понять и оценить всю «систему» романа социалистического реализма.

В то время как на Западе развивалась «литература потерянного поколения», в которой отсутствие подлинной действительности вело к размытию формы романа, в литературе социалистического реализма жанр обрел новую цельность и энергию. Поэтому социалистический роман так или иначе оказывает плодотворное воздействие на судьбы романа вообще. Об этом верно и интересно писал еще в 30-е годы Ралф Фокс в книге «Роман и народ».

Возрождение эпического начала в советском романе обусловлено, конечно, не только резким повышением роли действия. Здесь есть и более глубокие и всеобщие принципы, определяемые самой общественной ситуацией эпохи революции. Борьба за новое общество в России предстает — и объективно, и в сознании людей — как своего рода начало истории, как сотворение мира из первозданной стихии, распахивание нетронутой целины. Поэтому перед нами подлинная *эпическая* эпоха становления народа и человека, что ясно выразилось и в фурмановском «Чапаеве», и в «Тихом Доне», и в «Железном потоке».

Название повествования Серафимовича очень точно обозначает основное содержание эпохи: соединение, синтез стихии и организации, народа и власти, «потока» и «железа». Если ранее народ и государство существовали отдельно, как несовместимые начала, теперь встает гигантская задача слияния их в единое целое. Это и выразилось в литературе в сопоставлении и соединении Чапаева (и «чапаевщины») и Клычкова, громадного «потока» людей — и Кожуха, отряда матросов — и женщины-комиссара и т. п. Причем носителями эстетического идеала в равной мере выступают и обладающий ясной идейной программой Клычков и народный герой, стихийно борющийся за лучший мир, — Чапаев. Но высшей эстетической мерой является их слияние, их единство, которое даст нового, истинно прекрасного человека.

Думается, что это слияние с особенной глубиной и правдивостью выступило в образе Давыдова из шолоховской «Поднятой целины».

Этот образ — одно из самых значительных достижений литературы социалистического реализма в поисках нового героя, в создании нового идеала человека. Кстати сказать, Шолохов ставит рядом с Давыдовым яркие фигуры Разметнова, Нагульнова, Майданникова, Шалого и других героев, не уступающих по своей человеческой сущности многим из лучших героев советской литературы, и в то же время изображает безусловное превосходство своего Давыдова. На протяжении романа — особенно во втором его томе — Давыдов формируется как подлинно народный и бескомпромиссно человеческий характер.

Казалось бы, речь идет только о содержании этого романа. Но, как уже неоднократно подчеркивалось в этой работе, жанровая структура есть «отвердевшее» содержание. Новое содержание, освоенное в романе Шолохова, сделало это произведение вехой в собственно жанровом развитии романа социалистического реализма.

В. Д. Сквозников

Лирика

Лирическая поэзия — одна из древнейших форм словесного художественного творчества. Со времен Аристотеля ее традиционно выделяют как один из трех родов литературы. На протяжении многовекового развития в различных общественно-исторических и национальных условиях лирика обнаруживала различные особенности. И потому явления лирической поэзии, разделенные веками, могут на первый взгляд представиться не имеющими ничего общего. Скажем, лирические идиллии Феокрита как-то больше «похожи» на современную им новоаттическую комедию, чем, например, на лирические стихотворения Гейне или Блока.

Однако остается некое устойчивое свойство, позволяющее видеть при всех изменениях единое качество определенного литературного рода. Поэтому и «Феокритовы нежные розы», и едкая горечь поэтических признаний Гейне, и тяжелые предчувствия Блока, и «красношелкий огонь» монологов Маяковского — все это лирика.

У Аристотеля тот способ «подражания» («уподобления», «воссоздания»), за которым потом закрепляется имя лирического, отличается от двух иных возможных способов тем, что при нем «подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица»¹. Аристотель, как видно, утверждает в лирике нерасторжимую связь художественного результата «подражания» с личностью самого поэта, причем связь не только по происхождению (что понимается во всех родах); в лирике поэт не устраняется из своего творения, ее форма требует постоянного присутствия поэта — и не в какой-нибудь маске, а «не изменяя своего лица».

В дальнейшем это понятие всячески конкретизировалось. Устоялось представление, по которому лирическая поэзия (выступающая большей частью в стихотворной форме) есть выражение мыслей и чувств поэта. При этом материалистическая эстетика, не ограничиваясь только подобной констатацией, стремится видеть в таком субъективном выражении мыслей и чувств также и опосредованное отражение объективного мира событий, человеческих отношений.

«В лирическом стихотворении, — формулирует Н. А. Добролюбов, — выражается непосредственное чувство, возбужденное в поэте известным явлением природы или жизни, и главное дело здесь не в самом чувствовании, не в пассивном восприятии, а во внутренней реакции тому впечатлению,

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, стр. 45.

которое получается извне»². Добролюбов далее особо подчеркивает момент выражения этой «внутренней реакции» именно в форме непосредственного личного «чувства».

Такой взгляд — надежный материалистический фундамент. На нем основаны те варианты определений лирического рода, которые представлены в современных теоретических исследованиях, а также учебных пособиях (Г. Н. Поспелова, Л. И. Тимофеева и др.).

Не перечисляя этих определений, можно сказать, что по существу спорить с ними не приходится. Задача заключается не в пересмотре установившихся определений лирики, а в дальнейшем развитии представлений о тех ее сторонах, которые составляют ее специфику.

Эта задача тем более неотложна, что теоретический интерес к проблеме лирического выражения в 30—40-е годы несколько потускнел, а растущий опыт советской поэзии предъявляет к литературной теории все более настоятельные требования.

Мы сначала рассмотрим те стороны, взаимосвязь которых образует систему особого, лирического отражения жизни в поэзии, с целью уяснить исходное, пока самое общее определение лирической поэзии, точнее — границы нашего предмета.

Каковы родовые особенности, отличающие лирическую поэзию?

Прежде всего, идя от поверхности, это явно выраженная эмоциональность, присутствие «чувства», определенной взволнованности. В быту лирику нередко и сводят к эмоциональности, сопровождающей духовную жизнь человека, к «чувству». А нередко и в литературном обиходе лиричность и эмоциональность, прочувзованность, воспринимаются как синонимы — говорят о «лиричности» настроения какого-либо произведения, даже о «лирическом характере» человека восторженного, всегда готового расчувствоваться.

Подобное сведение лиризма всецело к эмоциональности может быть терпимо, однако, лишь в бытовом обиходе, — оно мельчит и обедняет суть лиризма. Чувство играет первую по времени роль в формировании того, что мы называем лирикой. Это бесспорно. Но эмоциональность (чувство) является лишь предосновой собственно лирического выражения характера. Она выступает совершенно необходимым, но предварительным условием лирической поэзии.

Кстати говоря, понятие «чувства» в таком случае является слишком зыбким, а главное — вовсе не специфичным для лирики. Ведь в самом деле — почему надо предполагать, что в лирике, скажем, Брюсова его (этого «чувства») «больше», чем в эпических произведениях Чехова или Горького? Разве взволнованность горьковских рассказов из цикла «По Руси» менее ощущается, чем эмоциональность его ранних лирических стихов? Это очевидный абсурд.

Большая или меньшая степень того, что недостаточно определенно называется «чувством», еще вовсе не служит показателем того или иного литературного рода. Выше мы привели суждение Добролюбова, который неоднократно и настойчиво говорит о «чувстве» (и о «разнообразных чувствованиях»³), как об условии лирической поэзии. И вот именно Добролюбов наряду с этим со свойственной ему отчетливостью выдвигает понятие «мысли» как основы жизни всякого поэтического, в том числе и лирического произведения: «Чтобы иметь значение пред судом ума, поэтическое произведение необходимо должно заключать в себе *мысль*»⁴.

Какое-нибудь эмоциональное восклицание, инстинктивно выражающее внезапно родившийся восторг или печаль, какой-нибудь разрешившийся

² Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2. Л., 1935, стр. 569.

³ Там же, т. 1, 1934, стр. 122.

⁴ Там же, стр. 121.

в междометии поворот настроения еще не образует лирики именно вследствие своей «бесмысленности»⁵. Однако и наличие художественной мысли само по себе тоже, понятно, еще не образует специфики лирического рода.

Ее образует способ развития, оформления художественной мысли, ее составляет *образ переживания*. Это уже не просто «чувство» и не просто «мысль», даже не просто «чувство, просвеченное мыслью», — это более определенное и специфическое качество: это художественная мысль, данная в форме непосредственного переживания.

Такое обозначение претендует на известную точность, потому что здесь не отделаться игрой приблизительными словами. Мы видим в этом крайне общем и простом обозначении *единственную* родовую черту лирики, которая не изменяется на протяжении веков и, вероятно, тысячелетий. Вместе с тем, это именно *ограничительная* черта рода. Как ни заразительно действует на наши эмоции головлевская хроника Щедрина или конец Базарова у Тургенева — мы решительно относим соответствующие сцены к эпическому роду и скорее готовы считать лирикой (насколько хорошей — это уже другой вопрос) и бесцветную, немощно трескучую «Лиру» первого, и эпигонские стихи последнего, потому что «удостоверение» лирики — не знак отличия, а просто отличительный знак. Художественный гений Толстого, например, был почти совершенно чужд лиризму в строгом смысле слова, и пленительная ночь в Отрадном все-таки не лирика, — каким бы кощунством иному осторожному начетчику это ни показалось⁶.

Короче, основой лирической поэзии является *эмоционально напряженная* мысль, нашедшая себя в особом словесном образе — в образе непосредственного переживания, — а не всякая предрасположенность к волнениям.

Мы считаем образ переживания основной лирики в словесном искусстве, потому что это уже начало творчества в данном материале. Исходное самочувствие души может быть очень смутным, неотчетливым, — оно становится *лирическим переживанием*, лишь когда оно выражено. А выражение — это уже акт творчества, целенаправленное пересоздание «сырца» (если не бояться слова Маяковского).

Творческая природа выражения мысли и чувства становится особенно очевидной благодаря тому факту, что в искусстве выражение совсем не безразлично к материалу, в котором оно осуществляется.

В нашем искусствоведении не совсем покончено с наивно-механистическим взглядом (восходящим, быть может, к поверхностно понятому Гегелю), согласно которому, скажем, у композитора или скульптора сначала возникают какие-то мысли и чувства (которые легко и исчерпывающе можно передать словами), а потом все это он «воплощает» в звуках или в камне. При подобных взглядах не только все искусства подчиняются словесному, низводятся до уровня вторичных по отношению к нему, но — главное — самый образ выражения художественной мысли волюно или неволюно оказывается чем-то безразличным, необязательным, формальным. Самая конкретная художественная мысль произведений изобразительного искусства или музыки предстает тогда лишь как «одетая» в определенный материал исходная словесная мысль, а художественная мысль произведения поэзии — как наряженная в образы «голая» про-

⁵ В литературоведении существует, кстати, категория, которую немцы называют Gedankenlyrik (см. например: «Kleines literarisches Lexikon», herausgegeben von W. Kayser, Francke-Verlag, Bern, S. 51—52. Здесь же сделана попытка классифицировать различные варианты мотивов такой «мыслительной лирики»).

⁶ В связи с этим нам представляется совершенно лишним проводить различие между понятиями «лирика» (как род) и «лиризм» (как некая эмоциональная стихия в литературном произведении любого рода). Подобные разграничения — ненужная схоластика, стремление «обойтись посредством слова», говоря по-гоголевски. «Лиризм», как особое научное понятие, есть просто необязательный синоним эмоциональности, взволнованности, прочувзованности и т. п., только затуманивающий к тому же смысл точного термина «лирика».

заическая мысль. Поэтому-то такими легкими и вполне допустимыми представляются иногда всякого рода «переодевания» (пересказ картины, инсценировка или экранизация романа, переложения фортепьянной пьесы для трубы или баяна).

Сведёние всех форм бытия мысли, «идей» к прозаически-словесной форме основывается на убеждении, будто бы только слово в искусстве — самый верный гарант однозначности и строгой определенности, конкретности художественной мысли. А между тем художники утверждают нечто иное. Композитор Мендельсон, например, замечал, что для него мысли в музыкальном сочинении — «это не мысли, слишком неопределенные, чтобы их можно было облечь в слова, но мысли, слишком определенные». «Если вы спросите меня,— продолжал композитор,— что я думаю, что мысляю в таких случаях, я скажу: саму песню, такую, какова она есть»⁷.

В этом, как и в иных подобных свидетельствах, есть, конечно, доли преувеличения, нарочитой, чуть вызывающей абсолютизации. В конце концов, у того же Мендельсона есть и программная музыка; у него иногда и маленькие вещицы несут тематическое заглавие (вроде популярной «Весенней песни» или трех «Песен венецианского гондольера» в цикле «Песен без слов»). Здесь не только «сама песня» — мысль; в восприятии слушателя тематическое заглавие невольно задает «программу», а она непременно вызывает весь тот комплекс ассоциаций, который есть и у автора, и у слушателя (при всех различиях). Поэтому художественная мысль такого музыкального произведения и при создании, и при восприятии не «чисто» музыкальная, здесь образ более сложный, составленный из разнородных компонентов. Еще заметнее это в таком синтетическом искусстве, как оперное.

Итак, специфичность художественного мышления в каждом искусстве неотрывна от его материала. Для лирической поэзии, особенно для поэзии новейшего времени, исключительно важное значение приобретает конкретная «словесность» образа, при которой слово — и материал и содержательная форма.

Мы определили выше, что лирическое переживание, нашедшее свою форму, свой материал выражения, знаменует собою начало творчества. К изначальному душевному состоянию, к исходным мыслям и намерениям такое переживание относится как уже некий результат к породившему его процессу⁸. Применительно к лирической поэзии это прекрасно сформулировал Гете в своей автобиографии «Поэзия и правда»: «То, что меня радовало или мучило или вообще занимало, я стремился превращать в образ, в стихотворение, и тем сводить счеты с самим собой... Я старался отделаться от того, что меня мучило, песенкой, эпиграммой, каким-нибудь стишком...»⁹.

Здесь особенно важен этот момент избавления от беспокоившего, волновавшего, мучившего состояния, момент преодоления его путем снятия в «песенке», стихотворении и т. п., момент творческого пересоздания. Сохраняющее тепло и трепет живого душевного порыва переживание уже становится фактом искусства, чем-то искусно сделанным.

В лирическом образе, оформленном словом, именно сохраняется исходное «душевное движение», пафос, страсть, мысль. Не застывает в оцепенении, а передается от человека к человеку. Здесь наша позиция противостоит идее принципиальной «невыразимости» переживания. Так, В. В. Розанов, тоскливо ждущий «великого окончания литературы» (потому что она отравила и искажила жизнь «литературностью»), находит «ужасным»

⁷ Цит. по кн. «Современная книга по эстетике. Антология». М., 1957, стр. 296.

⁸ В дальнейшем мы под лирическим переживанием (или просто «переживанием») будем понимать именно этот результат, образное претворение процесса, а не исходное переживание поэта.

⁹ Гете. Собр. соч., т. IX. М., 1935, стр. 301 и 305.

то, «что всякое *переживание* переливается в играющее, живое слово: по этим все и кончается,— само *переживание* умерло, нет его. Температура (человека, тела) остыла от слова. Слово не возбуждает, о, нет! оно — расхолаживает и остаивливает»¹⁰.

Можно заметить, кстати, что тютчевский афоризм («мысль изреченная есть ложь»), столь популярный затем у декадентов, допускает, кроме внешнего, еще и понимание «изреченности» мысли как акта творчества, в котором исходное состояние духа преобразуется, становится искусством, и созданный вымысел выглядит «ложью» по отношению к исходному состоянию.

Искусная «деланность» «изреченной» лирической мысли тем глубже, понятно, спрятана, чем сильнее талант. Чтобы до нее добраться, необходимо известное насилие над образом, то анатомическое «разъятие музыки», над которым сокрушался пушкинский Сальери. Будучи свидетельством немощи художника, подобное «разъятие», однако, есть существо всякого научного анализа.

В отрывках из «Путешествия Онегина», в одном из «лирических отступлений» встречаем строки:

Там упительный Россини,
Европы баловень — Орфей...

Кажется: все так легко, непринужденно, т. е. так достойно самого духа того предмета, который пушкинским пером здесь бегло очерчивается,— и только. Но вот «при одном счастливом прочтении» в эти строки всматривается внимательный художник и мастер слова Ю. К. Олеша. И он открывает, что за непринужденностью скрыта вольная или невольная нарочитость искусства: «Я заметил, что слова «Орфей» и «Европы» зрительно чем-то похожи. Я пригляделся и обнаружил, что слово «Орфей» есть в довольно сильной степени обратное чтение слова «Европы». ...Таким образом, в строчку... как бы вставлено зеркало!»¹¹. В другой раз Ю. К. Олеша признается, что из всего Пушкина он больше всего любит строку: «И пусть у гробового входа...» Пять раз повторенное «о» чуть ли не создает иллюзию сошествия в склеп: «Да, да, тут — под сводами — эхо!»¹².

Можно возразить: это случайные совпадения. Вполне вероятно, что в том или ином случае это, действительно, только «случай». Но и в самом, казалось бы, непосредственном, идеально «простом» лирическом излиянии можно найти следы словесного искусства — того, что часто несколько вульгарно называют «мастерством».

Кто только ни обращался к пушкинскому восьмистишию «Я вас любил...» для подтверждения идеи о вечном очаровании «простоты». А так ли уж тут все просто? Да, никакой риторической «поэтичности» нет. Поэтическая условность переживания без остатка растворена в «бытовых» словах и оборотах, но словах такого высшего порядка, который можно вообразить только у людей, обладающих пушкинским абсолютным «слухом» к слову. Самая найденность средств выражения, труд, муки слова выступают на поверхность как видимая ненарочитость: «душа» так переполнена, так «стеснена» «лирическим волнением», что изливается поистине «свободным проявлением», в словах, словно бы пришедших вдруг: «Минута — и стихи свободно потекут».

Иллюзия известной внезапности, ненарочитости словесной формы (при том, что слова здесь наиболее нужные, чуть ли не единственно возможные), — это, пожалуй, самое сильное из средств эстетического воздействия,

¹⁰ В. Розанов. Опавшие листья. СПб., 1913, стр. 19—21.

¹¹ Ю. Олеша. Избр. сочинения. М., 1956, стр. 455.

¹² Там же.

снимающее все признаки «сделанности», манеры и пр. Но не надо очень пристально всматриваться, чтобы заметить притягивающее, прямо привораживающее воздействие трехкратного «я вас любил» (пять раз «любил», «любовь», «любимой» — всего в пределах двух катренов!) и роль прорывающегося сквозь мерную элегическую пассивность расчета обращенного к себе повелительного: «я не хочу». Здесь настоящее время, сегодняшняя подавленная боль — и это разом опрокидывает мнимое прошедшее («любил»), мнимое спокойствие подведенного итога, снимает самообман. И на первый взгляд как будто бы неуверенное «быть может... утасла не совсем» обнаруживает в конце («как дай вам бог...») силу великой души, без упреков и жалоб отступающей ради покоя другой души.

Только всматриваясь, начинаешь приближаться к смыслу «непостижного уму» творчества, а не просто капризу вдохновения. Исходный трепет, говоря словами Пушкина, ищущей «как во сне» души, поток волнующихся «в отваге» мыслей обретает свою определенность в лирическом выражении.

И тем самым любое лирическое выражение оказывается в орбите подчинения всем законам и условностям поэтического искусства. Все, что этим законам не соответствует, просто не переходит в зону искусства: поэтическое переживание оказывается не состоявшимся, хотя искренность исходного чувства может и не вызывать сомнений.

Это очень подчас нелегко — отличить произведение лирики, пусть даже и неяркое, от более эффектной в каком-либо отношении имитации. Мы знаем, что в этом отношении ошибались и очень провинительные критики¹³. Однако из трудности такого различения неверно было бы делать вывод, что твердых критериев отличия нет, что остается лишь принцип «нравится — не нравится», что произвол неизбежен. Критерий есть, он коренится в общей природе художественного отражения жизни, а непосредственным образом они связаны с особенностями объективации переживания в лирике, с особенностями воссоздания образа человека.

Лирическое переживание по самому своему происхождению всегда начало личное (или «личностное»), в этом смысле субъективное. Но по своему реальному бытованию в поэтическом произведении оно всегда объективировано в соответствии с законом художественного пересоздания. Только при этом аксиоматическом условии лирическое произведение отвечает главному требованию настоящего искусства — является особой формой воссоздания и познания действительности.

Но лирика именно особая форма. И ее особенность состоит, как уже заметили, в том, что действительность, преломленная в мыслях и чувствах личности, субъекта, *объективируется опять-таки в форме личного* (поэт «не изменяет своего лица», по Аристотелю). Ведь отраженная в сознании и чувствах поэта действительность может объективироваться и иначе, здесь сказывается различие трех родов поэзии.

И это как будто бы самоочевидное обстоятельство далеко не всегда принимается во внимание, когда лирике предъявляют требования непосредственного воссоздания явлений действительности, окружающих человека. Как реакция на всяческий субъективизм в лирическом выражении (или «самовыражении»), такие претензии имеют знатную родословную, и их нельзя просто третирировать как неграмотность.

Борьба с субъективизмом в поэзии еще и раньше предрасполагала к недооценке самостоятельной ценности собственно лирического переживания. Об этом, например, напоминает одно интересное суждение Гете,

¹³ Вспомним, например, с какой методической суровостью разобрал Добролюбов стихи Никитина, отказывая в значительности даже таким, ныне бесспорно признанным вещам, как «Полно, степь моя, спать беспробудно...» или «Утро на берегу озера». И вместе с тем великий критик явно переоценил, например, «истинную поэзию» Жадовской, пленившись ее «задушевностью».

записанное Эккерманом. Желая «исцелить» талантливого немецкого импровизатора Вольфа от «общей сегодняшней болезни» — субъективизма, Гете поставил перед ним в качестве испытания задачу — описать свое возвращение в Гамбург, но остался недоволен результатом, так как Вольф в своем тотчас же сочиненном стихотворении раскрывал «лишь чувства сына, возвращающегося к родителям, родственникам и друзьям», а не описывал «отменный, своеобразный город» Гамбург, открывающий «богатое поле для специальных описаний»¹⁴. Настроенный против субъективизма, Гете в данном случае не сумел выказать столь свойственной ему терпимости и широты взгляда. Ведь самая постановка задачи («ваше возвращение в Гамбург») законно допускала оба направления творчества: лирическое — с акцентом на «вашем возвращении» — и эпическое — с акцентом на описании Гамбурга. Разумеется, также она допускала и различные их сочетания. Не приняв, однако, во внимание, что Вольф избрал первый путь и сочинял лирическое стихотворение, его экзаменатор непременно хотел самоцельного описания «отменного города» Гамбурга.

Лирика получает свое качество не от того, что она опишет Гамбург, и не от того, как она его опишет с точки зрения «специальной». Лирика не перестанет быть таковой, если и вовсе не станет описывать Гамбурга, потому что ее назначение, как самостоятельного литературного рода, не в этом.

Объективация личного переживания в форме личного переживания — это не порочный круг. И обе стороны формулы (исходное, субъективное состояние личности и созданный образ искусства) здесь равновелики по значимости в понимании существа лирической формы воссоздания жизни.

Это положение является самым основным в теории лирики. Здесь стягивается узел самых важных и пока наименее просветленных вопросов лирико-поэтического творчества. Вопросы связи личного и общего, субъективного и объективированного, выражения характера поэта и отражения в нем объективного мира не допускают никакого упрощения. Всякая недооценка одной из сторон связи ведет к серьезным перекосам в представлении о лирике, даже к вульгаризации. Печатные следы так называемой «дискуссии о самовыражении» и материалы, с ней как-то связанные (статьи 1953 г. в «Литературной газете», в журналах «Звезда» и «На рубеже»), наглядно убеждают в том, насколько теоретически беззащитна всякая позиция, не учитывающая равную важность обеих сторон той сложной системы взаимосвязей, какую представляет собою лирическая форма.

В связи с такой постановкой вопроса необходимо кратко определить относительно традиционного понятия «лирический герой», так как это понятие стало предметом, вокруг которого за последние годы врачаются обычно споры о лирике. Оно возникло как напоминание о единстве личного и объективированного в лирическом произведении. Но с самого возникновения в критической практике и полемике оно было несколько односторонне направлено: стали пренебрегать неповторимо личным характером переживаний поэта. И потому введение «лирического героя» ни к каким серьезным завоеваниям не привело.

Возникновение этого понятия нередко связывают с одним высказыванием Чернышевского. В рецензии на стихотворения Растопчиной, объясняя несоответствие, которое часто наблюдается между известными обстоятельствами жизни поэта и тематическими деталями лирического произведения, разбирая примеры, Чернышевский заключает: «Из этого неоспоримо следует: 1) что «я» лирического стихотворения не всегда есть «я» автора, написавшего это стихотворение; 2) что в приписывании

¹⁴ J. P. Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (1823—1832). Aufbau-Verlag, Berlin, 1956, S. 222—223.

самому поэту поступков, положений и ощущений являющегося в лирическом стихотворении «я» надобно поступать с крайнею осмотрительностью и не иначе, как сообразив ощущения и постуки лирического «я» с положительными историко-литературными фактами»¹⁵.

Конечно, Чернышевский вводит здесь не совсем то, что теперь называется «лирическим героем»: ведь он говорит о необходимости различения двух «я» лишь в случаях несовпадения «поступков, положений и ощущений». Про случаи совпадения здесь речи нет. Но очень важно, что Чернышевский отмечает момент художественного отдаления, превращения исходной лирической взволнованности в лирику, в лирическое переживание, подчеркивает возникновение второго «я». И вместе с тем особенно поучительной для нас должна быть та бережность, с которой Чернышевский относится к правам самого субъекта лирического состояния, к правам никем другим не заменимого «я» поэта.

В наиболее серьезных исследованиях поэтому все чаще звучит высказанное или невысказанное недоумение: куда же пристроить понятие «лирического героя», чтобы он, по крайней мере, не мешал, если не помогал делу? И какова реальная необходимость его в литературоведении?

Сторонников «лирического героя» немало¹⁶. Но скажем сразу, что мы не разделяем больших надежд, на это понятие возлагаемых. В этом нас убеждает прежде всего опыт последних исследований, стремящихся найти убедительный его *raison d'être* как научно необходимого понятия.

В книге «Лирика Пушкина» Н. Л. Степанов уделяет этому вопросу немало страниц и приходит к выводу, что самое понятие надо ограничить только теми случаями, когда автор «умышленно создает определенный поэтический образ, отнюдь не совпадающий с его собственным жизненным обликом»¹⁷. Н. Л. Степанов хорошо показывает, как лирические высказывания Пушкина нерасторжимо связаны с его личностью и насколько не нужен в этих случаях искусственный посредник (с этим солидарен и Д. Д. Благой). Но оттесняемый в очень узкую область, «лирический герой» уносит с собою, оказывается, и объективирующую природу лирики: исследователь считает, что в лирике зачастую бывает простая фиксация интимного состояния, не объективированная (напр. «Для берегов отчизны дальней...», «Нет, я не дорожу...» и т. п.), чуждая всякого обобщения. Это — «образ самого автора». А объективация — это «лирический герой». А для еще большей степени объективации и даже «стилизации» ученый предлагает новое понятие: «лирический персонаж», который часто «вовсе не несет в себе каких-либо авторских черт (например, гусар в стихотворении Пушкина «Гусар» или вещей Олег в балладе «Песнь о вещем Олеге»)»¹⁸. Если в первом из названных стихотворений «лирический персонаж» — «видавший виды» гусар, то невольно хочется спросить: есть ли здесь «образ самого автора» или хотя бы «лирический герой», несущий «авторские черты»? Ведь не «хлопец» же!

«Гусар» или «Песнь о вещем Олеге» — баллады, т. е. традиционный эпический жанр, и отнесение их в серьезном исследовании к лирике является показателем реальной трудности¹⁹, возникающей из недостаточного выяснения того обстоятельства, что в искусстве вообще не может

¹⁵ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., 1947, стр. 457.

¹⁶ Из последних работ укажем книгу А. Михайлова «Поэт и лирический герой» (Архангельск, 1960), специально посвященную этому вопросу. «В лирическом герое — душа лирической поэзии, ее пафос», — пишет сразу же автор (стр. 3).

¹⁷ Н. Л. Степанов. Лирика Пушкина. М., 1959, стр. 107.

¹⁸ Н. Л. Степанов. Указ. соч., стр. 109.

¹⁹ Между прочим, и в упомянутой книге А. Михайлова, как раз защищающей «лирического героя» как всеобщую для лирики категорию, тоже утверждается, что лирический герой «может быть «двойником» поэта», а «может быть и объективирован» (стр. 4).

быть простого переноса, «пересаживания» из жизни, без объективации, пересоздания и т. п. В целом уже преодоленные, подобные заблуждения застоялись главным образом в «ущельях» теоретического литературоведения, в наименее просветленных его областях, вроде лирического выражения, которое представляется еще нередко некоей общей кровлей, объединяющей самые невероятные сожительства (и «чисто личные признания», и «объективные переживания и думы», лишь созвучные поэту, и т. д.).

И «лирический герой» — надо прямо признаться — все-таки не выводит из этого тумана. Его самого еще надо толковать (что иногда и делается, как мы видели на одном примере), его самого надо прояснять и выводить на верный путь — какой уж он вожатый! Не сочувствуя неистовству ни в его защите, ни в его ниспровержении, считая это понятие ненужным схоластическим балластом, мы просто попробуем обойтись без него.

Лирическое переживание, как мы уже сказали — факт творчества, непременно результат объективации, результат индивидуально-творческого пересоздания явлений жизни (в данном случае собственного переживания), как и в других родах — в соответствии со спецификой данного рода. Поэтому, например, такое определение лирики: «Лирика — способ, метод познания мира в индивидуальном его восприятии поэтом»²⁰ оказывается недостаточным. Всякое подлинно поэтическое произведение есть «познание мира в индивидуальном его восприятии», а не вне такого «восприятия». Сказать, что в лирике «восприятие» «индивидуально» — этого мало. Но как в конечном результате найти эту «объективацию», когда говорится зачастую лишь о самом интимном, неповторимо личном?

Не последней причиной многих недоумений является то, что чрезвычайно трудно отвлечься от неопределимого словом обаяния личности великого поэта. Нам так дорого все, что связано, например, с именем Пушкина, с малейшими черточками его характера, его домашней жизни от «мучительного счастья» любви к Natalie до пушкинских суеверий, наконец. Для нас звучат музыкой даже имена разных адресатов его посланий, не говоря уже об именах самых близких его друзей!.. И поэтому (также и поэтому) нам трудно выйти из круга представлений о некоем, условно говоря, «чистом», непосредственном самовосздании, коль скоро речь идет о лирике Пушкина или Блока, например. Мы, как и авторы только что цитированных (и многих нецитированных) работ, не представляем себе, что это кто-то, а не Пушкин, Блок, Маяковский так переживал, любил и гневался и т. д. Но все дело в том, что никакого «а не» быть не может.

Да, нам очень дорого, как думал и чувствовал живой, «сам» Александр Сергеевич Пушкин. Но нам, например, хотя и интересно, но гораздо менее дорого, как чувствовал и любил живой, «сам» Афанасий Афанасьевич Шеншин-Фет. Вместе с тем, только мысли и чувства «самого» А. А. Фета привели к созданию его замечательной лирики. Больше того — они не только привели к созданию, они в ней остались. Претворились — но остались.

Мы знаем из разных источников (в том числе из воспоминаний поэта, отчасти и из его стихов), что Фет как личность был не очень привлекателен. Надо думать, что и чувствовал он не по-пушкински, куда скупее, мельче. И эти свойства — скупость, подчас мелковатость и т. п. достаточно явно запечатлены в лирике Фета. Но ведь эта лирика хороша, и не только «по форме», как иногда упрощенно полагают.

Трудно нам представить, что общего было между человеком, о котором его восторженный биограф пишет, что он, всегда деловой и одушевленный ясными практическими целями, «не любил беспельных прогулок,

²⁰ Н. Л. Степанов. Указ. соч., стр. 134.

не любил оставаться один или молча погружаться в книгу» и т. п.²¹, — и переживанием в стихотворении «Какая грусть!..» или «Весна и ночь покрыли дол», или в чем-либо подобном. Значит, было что-то в душе поэта, что, пройдя через «усилитель» лирической типизации, дало тот тон подобным стихотворениям, который не может восприниматься нами без сочувствия.

Лирика хороша оттого, что из нее к нам выходит уже не А. А. Фет — владделец Воробьевки и мировой судья, отставной штаб-ротмистр или камергер, а то «поэтическое», красивое, человечески-значительное, что было в духовном облике личности автора. Грубо говоря — это и Фет и не Фет. Это проявленная, доведенная искусством до известного абсолюта возможность духовного раскрытия данной личности.

Поэтому — уже поэтому — образ переживания никак не может выдвигаться неким «посредником» «между объективным миром и автором», «ограничивающим» «сферу авторского восприятия мира»²². Объективированное в образе переживание — не некая заданная маска, глазами которой художник-лирик смотрит на мир и отсюда воспринимает его несвободно, «ограниченно», искаженно, с выпадением многих цветов, как через цветной фильтр. Оно, это переживание, не задано, оно само возникает лишь в процессе и результате такого свободного (в рамках данного миропонимания) и заранее никакими искусственными цветными стеклами не ограниченного «восприятия» богатства жизни, которое в лирике нового времени, говоря словами Гейне, в свою очередь проистекает из «страстного стремления» духа «к слиянию с миром явлений, to mingle with nature»²³.

Говоря о свободе восприятия поэтом явлений жизни, мы лишь отмечаем принципиальную возможность свободного восприятия и непричастность придуманного «лирического героя» к всяческой могущей возникнуть несвободе. Конечно, в каждом отдельном случае широта и свобода восприятия жизни облегчается или затрудняется, проявляется или ограничивается и общим мировоззрением поэта, и отдельными его взглядами на отдельные явления жизни. И здесь, понятно, никакой разницы между лирикой и иными родами литературы нет. «Лирический герой» здесь ни при чем. Он так же не заслоняет свет лирическому поэту, как, скажем, герой эпический не мешает видеть мир поэту эпическому.

Образу лирического переживания свойственна тенденция к разрастанию в более сложные единства. Ведь смысл и масштабы такого переживания могут быть очень разными. Как замечал Гегель, оно может состоять «в нежном дыхании души» (in dem zarten Hauche des Gemüts), оно может отражать и «самое беглое настроение момента» (die flüchtigste Stimmung des Augenblicks)²⁴, и глубочайшее убеждение всей жизни. Поэтому понятие лирического переживания, само по себе достаточно богатое и сложное, легко приложимое к какому-нибудь одному, качественно единому состоянию, в особенности если оно мимолетно или встречается однократно, становится уже труднее применимым, когда это переживание не только неоднородно и противоречиво²⁵, но и непостоянно, текуче, многопланово. То есть можно говорить об единстве, где связано несколько переживаний. Разумеются различные случаи сочетания интимно-камерных чувств и настроений с общественными, гражданско-патриотическими и т. д. Таким

²¹ «А. А. Фет». Биографический очерк Н. Н. Страхова в кн.: Полное собрание стихотворений А. А. Фета, т. I. СПб., 1912, стр. 9.

²² Н. Л. Степанов. Указ. соч., стр. 121.

²³ Генрих Гейне. Собр. соч. в десяти томах, т. 9. Л., 1959, стр. 161.

²⁴ G. W. F. Hegel. Ästhetik. Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, S. 1001—1002.

²⁵ Простая, недифференцированная противоречивость именно в силу известной абстрактности, обобщенной целостности переживания еще может покрываться одним образом этого переживания. Вспомним, например, самую знаменитую из лирических миниатюр Катюлла «Odi et amo».

сложным, скажем, выступает переживание в лирических поэмах Маяковского «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Человек», «Про это».

Тем более недостаточным оказывается понятие образа одного переживания, когда речь идет, в сущности, о цепи переживаний, развернутой во времени, о переменах развивающегося состояния души, о системе, определенном строе таких переживаний, об их единстве. И персонализированным выразителем единства сменяющихся переживаний, гарантом их связи, единства позиции, вне которых распадается представление о едином человеческом характере, сколь бы противоречивым он иногда ни был, в лирике выступает уже непосредственно личность поэта.

Это тоже принципиально важный момент. Ведь и в эпическом произведении (п в драме) относительно «простые» образы сцепляются в более сложные, самое это сцепление движет художественную мысль, развивает сюжет. Но при этом происходит как бы все большее *отдаление* создания от личности самого создателя, остается все меньше возможности для проявления его «руководства», простой прихоти, наконец. Это, условно говоря, отдаление протекает сообразно тому, что все больше усиливаются моменты известной инерции жизнеподобно созданного и растущего образа, законы, как принято говорить, «самодвижения», «саморазвития» характера и т. д. Не стоит приводить примеров — признаний великих писателей, они у всех наготове в памяти.

А вот в лирике такого прогрессирующего отдаления образа принципиально не может быть. Нить, которую лирический образ, лирическая мысль привязаны к своему источнику — воле поэта — может оказаться очень длинной; она позволит этой мысли отлетать в самые далекие дали, в почти безвоздушное пространство разных отвлеченностей, — но она всегда натянута и всегда в мгновение ока может возвратить, стянуть мысль к своему источнику и корню. Лирическая мысль, как бы далеко она ни залетела в процессе объективации, обобщения, какие бы опосредствованные звенья она при этом ни прошла, постоянно *непосредственно* замыкается в какой-нибудь точке личного переживания, интимного опыта поэта. И так, отличие от других родов — именно в этом перманентном сведении отчужденного в образе переживания к «самому Александру Сергеевичу» или «самому Афанасию Афанасьевичу», причем зачастую не вообще к «самому» в целом, а конкретно к какой-то грани, черточке человеческого облика, может быть, иначе не выявленной или выявленной недостаточно.

Нам пришлось говорить об этой чрезвычайно важной стороне почти сплошь метафорами, за неимением лучших средств. Может быть, все это станет убедительнее и яснее на хорошем примере. Обратимся к Пушкину, применительно к которому представление об объективации переживания терпит иногда, как мы видели, временные поражения.

Многообразие пушкинских переживаний, их в этом смысле «энциклопедичность» — факт общеизвестный. Причина здесь, понятно, и в богатстве и интенсивности душевной жизни Пушкина самой по себе (как, например, известное однообразие мотивов, одноликость музы Фета можно объяснить куда большей духовной «умеренностью»), и в особенной широте характера, в его способности живо и творчески реагировать на самые разнообразнейшие сигналы жизни, погружаться в многоголосый «жизни шум». Именно широта диапазона восприятия явлений жизни при живой подвижности мировоззрения в первую очередь определяют разнообразие лирических мотивов Пушкина, и отсюда — многоцветность лирического отражения современности.

Действительно, Пушкин — не только величайший поэт-лирик в русской литературе, но, может быть, наиболее чудесный выразитель лучшего типа русского национального характера своей эпохи, характера, наиболее чуждого кастовой изоляции и духовной ограниченности.

Когда Пушкин лирически воссоздавал свою жизнь, объективация переживания состояла для него в значительной мере в том, коротко говоря, что бесконечно богатый и многогранный его характер художественно «отчуждал» себя в разных образах лирического переживания на различных возможных, мы бы сказали (не претендуя на введение нового термина) лирических «позициях». При этом воссозданный в образе характерной строй переживания, несущий в сердцевине частицу пушкинской души, какую-то грань, иногда лишь тенденцию его характера, не ограничивался только сохранением этого личного, а сообщал ему дальнейшее логическое развитие «по возможности или необходимости» (Аристотель) в соответствии с переживаниями современности. Такая грань или тенденция характера превращалась здесь в ведущую черту, определяющую лирический мотив, являлась основой идейного лейтмотива произведения.

Подобное понимание взаимосвязи лирического образа с характером самого поэта (когда перед нами настоящий поэт и настоящий характер) помогает, думается, приблизиться к истинному пониманию особо запутанных случаев.

Немало хлопот и затруднений и в старое время, и в наши дни доставляет сложность позиции Пушкина в отношении проблемы: поэт и читатель, искусство и «публика», поэт и народ, наконец, — во всяком случае, ее лирическое решение. Проблема эта еще столетие назад перелилась за рамки узко академического внимания к эстетическим воззрениям Пушкина. Она стала, как известно, предметом ожесточенных споров, стала знаменем, перехватываемым друг у друга противоположными идейно-эстетическими лагерями. Сторонники «чистого» искусства сделали своим лозунгом одни из лирических высказываний поэта — и эти высказывания подвергались критике со стороны наиболее передовых деятелей искусства, в свою очередь опиравшихся на другие мысли, нередко как будто бы им прямо противоположные.

Авторитет Пушкина в делах искусства всегда был чрезвычайно высок (если не считать блестящих писаревских скандалов). Его безмолвная поддержка всегда очень ценилась. Но то обстоятельство, что его считали своим союзником во взгляде на искусство и Майков, и Маяковский (причем в обоих случаях это могло опираться на прямые аргументы — «высказывания») — ярко свидетельствует о каком-то недоразумении.

Если сравнить сонет «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной») и «Я памятник себе воздвиг...», то лирическая позиция автора в обоих случаях столь контрастна, словно выражены точки зрения разных людей. И замена в первом случае слова «народ» словом «толпа» мало что примиряет, и хронология (хотя оба манифеста разделены почти шестью годами) здесь ни при чем: глубокая народность Пушкина всегда несомненна. Да и вообще идея эволюции в данном случае не помогает разрешить противоречия: если последовательно выстроить в ряд лирические суждения поэта о своем общественном призвании, скажем, за последнее десятилетие, за 1826—1836 гг. («Пророк», «Аркон», «Поэт», «Друзьям», «Поэт и толпа», «Еще одной высокой, важной песни...», «Поэту», «Румяный критик мой...», «Герой», «Эхо», «Из Пиндемонта», «Я памятник себе воздвиг...»), то «эволюция» оказалась бы слишком неправдоподобной — зигзагообразной, причудливой. В чем же дело?

Слишком популярно высказывание Пушкина о том, что поэзия должна быть «глуповатой». Это в конечном счете — реакция на увлечение немецкой «метафизикой» и на рассудочность поэзии прошлого, главным образом классицизма. Но это было определенным сведением счетов также и с так называемой ученой поэзией, вернее с ее потомством.

Высокая ученая и политическая поэзия ломоносовского образца несла в себе здоровое начало исторически необходимого утилитаризма. Однако к 30-м годам XIX в. о пользе стекла давно перестали писать стихами,

прикладная наука и прикладная политика стали самостоятельной повседневной прозой — осталась философская и политическая поэзия, но поэзия! Она была, понятно, очень разной. После декабрьской катастрофы утилитаризм возродился в неузнаваемо испорченном виде, грубом и прямо реакционно-охранительном. Именно к тридцатым годам относится расцвет деятельности пресловутого журнального триумвирата, патристическая драматургия Кукольника, романы Лажечникова, Загоскина и бедняги Полевого. Утилитаризм и меркантильность, как стихия, уже отчетливо проступали известной нормой в литературном деле той эпохи.

Пушкина все это волновало давно. В этом смысле показательны, что в двух письмах, написанных почти одновременно и в непосредственной связи с одним и тем же поводом (взаимоотношениями с графом Воронцовым), содержатся мысли, близкие по предмету и несходные по смыслу. Сравним: в письме полуофициальном к воронцовскому руководящему чиновнику, человеку совершенно чужому, Пушкин не без горькой иронии, конечно, уверяет своего адресата (и косвенно его патрона), что поэзия — «просто мое ремесло, отрасль честной промышленности» и т. д.²⁶ В письме к близкому другу Вяземскому Пушкин выступает против меценатства, которое «обветшало вместе с Ломоносовым», и продолжает: «Нынешняя наша словесность есть и должна быть благородно-независима»²⁷. Но ведь поэзия — «ремесло» и, значит, как всякое ремесло, даже самое что ни на есть «честное», зависит от спроса, от сбыта, от рынка — какая уж тут «независимость»?

Мы понимаем, конечно, что приведенные мысли Пушкина не абсолютно противоречат друг другу в своем буквальном смысле, что они оттеняют разные стороны вопроса и т. д. Но показательны все же, что уже тогда Пушкин разделяет обе стороны, говорит о них почти одновременно — и *лишь рядом*, раздельно. Он ощущает противоречие — и чем дальше, тем острее и глубже, — но *судит* о нем и в только что приведенном случае, и много раз далее неслитно, не очень согласовывая стороны друг с другом. Пушкин (если брать его взгляд *в целом*) мыслит о положении поэта в обществе гораздо диалектичнее и конкретнее, полнее, чем высказывает это по разным отдельным поводам. Для нас сейчас эта односторонность суждений в каждом отдельном случае «удобна»: мы по ней можем точнее восстановить различные тенденции во взгляде Пушкина на интересующий нас вопрос.

В самом деле, и прямые суждения Пушкина о служебной роли поэзии как «ремесла», и решительное вместе с тем отрицание «вкусов» и «мнений» «публики» вообще, и тому подобное — все это, с разной силой, с разной интенсивностью окраски в разных условиях прорастающее на поверхности как афористичные суждения, в глубине, в сознании живут как лишь отдельные тенденции единого идейно-эмоционального отношения поэта к данному вопросу.

И когда какой-то момент состояния характера выливается в лирический стих — в нем та или иная тенденция, грань, вдруг обретает самостоятельность, растет, подчиняет исходное переживание своей логике. Тогда рождается неожиданный (с точки зрения плоского восприятия лирической мысли как прямой проекции «вагляда» автора, его мысли отвлеченной) пафос сонета «Поэту», нетерпимая позиция поэтического индивидуализма («Ты царь: живи один...»); гордой замкнутости; или безоглядная самоотдача за други свои в «Пророке»; или «по-некрасовски» скорбная интонация в «Румянном критике...», где надменная «чистая» муза сонета печально и сочувственно смотрит сквозь деревенское окно на задворки жизни, обойденные поэзией. Или, наконец, спокойное величие пережива-

²⁶ Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 93.

²⁷ Там же, стр. 96.

ния в «Памятнике», где свиваются воедино многие отдельные нити, где обобщен и претворен даже не только собственный опыт. Здесь мотив — «ты сам свой высший суд», который главенствовал в стихотворении «Поэту», не только утрачивает свою исключительность, но еще и очень заметно трансформируется. Здесь он утрачивает крайний, абсолютный вид, он оправдывает себя в отношении только «суда глупца», не стоящего серьезного спора.

Моменты или полосы преобладания той или иной тенденции в мировоззрении обычно совпадают с точками их преобладания в творчестве. Например, в том же 1824 г., к которому относятся мысли цитированных двух писем, Пушкин создает «Разговор книгопродавца с поэтом» с той же проблематикой, а сонет «Поэту» написан в один год со статьей «О народной драме...». Такая прямая перекличка, такая связь причин и следствий становится особенно непреложной при обращении к стихотворениям, написанным в форме диалогов — «Разговор книгопродавца с поэтом» и «Герой». Здесь объективация закреплена даже внешне.

Старая форма эта (ср. ломоносовский «Разговор с Анакреоном») в поэзии классицизма как нельзя лучше соответствовала разобранной форме противоречия, спору двух метафизически противостоящих начал. Пушкин, хоть и очень редко, но использует этот прием, когда ему надо возможно непосредственнее (насколько это может допустить закон лирического, вообще художественного воссоздания) передать свою логическую мысль, свои вопросы, в первом случае (в «Разговоре») — о свободе, бескорыстии, непродажности вдохновения и т. д.

Пушкин, как и в статьях, в письмах²⁸, так и здесь всю сложность своих размышлений расщепляет надвое, разводит на непримиримые позиции, персонифицирует в двух противостоящих условных фигурах. Именно двух: книгопродавец — не просто антагонист поэта, абсолютно чуждый самому Пушкину. Он говорит немало верного — верного прежде всего с точки зрения Пушкина. Он персонифицирует в себе, сторону насмешливого скептицизма, трезвость суровой «прозы жизни», необходимости (это известный итог эволюции демонической темы в романтической лирике Пушкина).

Итак, редкий случай, когда субъекта лирического высказывания можно наблюдать во плоти! Внутренний (и до выражения, может быть, не очень отчетливый) спор вынесен на две четкие враждебные позиции, буквально позиции, с полем боя — кругом охваченных проблем, с «ничьей землей» между вражескими редутами — рукописью, собственно формальным поводом борьбы.

Таково и стихотворение «Герой», условная архаичность строения которого подчеркнута эпиграфом, пилатовским вопросом: «Что есть истина?».

Не станем разбирать содержания этой вещи, которое значительно теоретичнее и плодотворнее именно в плане художественного отражения, чем только любимая эстетам формула:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.

И здесь важно подчеркнуть, что когда поэт счел необходимым закрепить не одну тенденцию, и не близкие, а прямо противоположные, он для большей их четкости делит целое пополам — подобно тому как выражает эти тенденции порознь в публицистических высказываниях. И сторонники «чистого» искусства, восторженно цепляющиеся за строки о «возвышающем обмане», вырывают по сути только один полемический

²⁸ Ср. хотя бы первый стих «Разговора», слова книгопродавца: «Стишки для вас одна забава...» с заверением из письма к Казначееву: «...не думайте, чтоб я смотрел на стихотворство с детским тщеславием рифмача...» и т. д. (Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 93).

элемент из всей конкретности художественной мысли в «Герое» — и в этом им помогает особая условность формы стихотворения, взятая ими вне необходимой связи с особенностями лирической формы.

Получается примерно такая схема: сложное и единое содержание сознания, время от времени дающее о себе знать то с той, то с другой стороны в критико-публицистических высказываниях иногда крайне односторонних, находит себя в относительно целом (например, стихотворение о памятнике) или по частям, по отдельным сторонам (например, «Пророк», «Поэту») и в лирике. Причем иногда это поэтическое «нахождение себя» осуществляется в форме, внешне как бы переходной от собственно публицистики к поэзии, к лирике, но на самом деле являющейся по своему качеству художественной. Мнимая переходность (или гибридность) формы вводит в соблазн: кажется естественным, правомерным выделить то или иное звено и выдать его за самостоятельную мысль. Раз, мол, Пушкин поделил свои сложные сомнения между Поэтом и Другом, — почему бы и нам не пойти дальше, не выделить в рассуждениях Поэта (тоже, кстати, не одноплановых!) один момент?

При этом упускается из внимания то обстоятельство, что персонафикация пушкинской мысли в двух образах как бы разных характеров есть условность и она нами воспринимается именно как условность, мы благодаря ей и в ней находим эту мысль в ее единстве, потому что в нашем восприятии Поэт и Друг живут *только один относительно другого*, а не порознь. В этом специфика восприятия вообще художественного произведения, при котором (восприятии) каждый элемент осознается непременно относительно всех других. А вычитанное отдельно суждение о «тме низких истин» и «возвышающем обмане» отбрасывает нас назад от богатой конкретности цельного художественного содержания к более начальной стадии рассудочного и чрезмерно обостренного обозначения противоположных друг другу тенденций.

Для отличения лирической позиции, закрепленной в образе, от исходной авторской позиции поэзия Пушкина представляет, как уже было сказано, особенно большие трудности. С течением времени самая личность поэта стала восприниматься столь «объективированно», мы так часто говорим о «пушкинском» оптимизме, о «пушкинской» широтеприятия жизни, о «пушкинском» типе народности и т. д., как о чем-то настолько вполне типологически определенном, что подчас может показаться излишней, нелепой какая-то еще объективация переживаний «самого А. С. Пушкина», как мы видели на примере одного исследования.

Действительно, трудно хоть на минуту отрешиться от неповторимо личного опыта Пушкина, от судьбы его личных привязанностей и т. д., воспринимая, например, «Когда в объятия мои...» или «Пора, мой друг, пора!..» Подлинная задача состоит в том, чтобы увидеть общее, типическое не за пушкинским личным переживанием, а в нем. Так, например, с другой стороны, — что, казалось бы, «пушкинского» (опять-таки в том же типологическом, терминологическом смысле слова, о котором говорилось выше) в элегии «Дар напрасный...»? Как мог жизнелюбец Пушкин считать жизнь «напрасным» даром? Как мог Пушкин всерьез (а поэт здесь не шутит) сказать о себе:

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум...

Как будто бы, очень удобный предлог, чтобы поддержать теорию «лирического героя» как известной нарочитой стилизации. Но над стихотворением стоит точная дата: «26 мая 1828» — случай не частый у Пушкина. Поэт счел необходимым точно обозначить момент такого исключительного настроения, такой исключительной душевной депрессии. Он закрепляет зачем-то для памяти дату. Это день его рождения. Именно

в этот день элегические мотивы последнего десятилетия жизни поэта провалились в таком беспросветном признании, были художественно «доведены» до абсолютной всеохватности.

Завершая первую часть этой главы, в которой мы старались наметить контуры связи личного и общего в лирическом образе, подчеркнем особую условность этого образа, чаще всего²⁹ не вызывающего с необходимостью представления об определенном человеческом облике. Художественная объективация переживания может доходить до прямого безразличия к определенности облика, пола, наконец. Если в эпическом произведении или, в особенности, в драме (даже и вне сценического воплощения) при появлении героя возникает иллюзия реальной, «живой» человеческой личности, с более или менее неповторимыми индивидуальными приметам (при том чаще всего и внешними), то в «герое» лирического произведения, как правило, этого нет³⁰.

Особенно это заметно в лирических народных песнях и стихотворениях маленьких бесхитростных поэтов, которых менее всего можно заподозрить в кокетничаньи разными масками, в изощренности форм выражения. Так, в стихотворении Ивана Сурикова «Я ли в поле да не травушка была...», вдохновившем Чайковского на создание одного из проникновеннейших шедевров русской музыкальной лирики, поэт как будто бы выступает «от лица» хорошей русской крестьянской девушки, разделившей горькую «долюшку женскую» («С немилым да седым обвенчали...»).

Здесь образ этой девушки как будто бы тем более напрашивается считаться «лирическим героем», что композиция стихотворения выдержана в традициях фольклорного параллелизма (судьба «травушки» — судьба «калинушки» — доля женская). В фольклоре в таком случае первая (или первые) из параллельных линий развернутого сравнения обычно представляют собою именно опосредованное указание на переживание, которое непосредственно выражено и обозначено во второй («Уж как пал туман...», «То не ветер ветку клонит...» и т. д.).

Таковы многие прямые стилизации под народные песни, вроде русских песен Дельвига, или Кольцова, или Исаковского. Этот прием сознательно используется и в поэзии, вовсе не претендующей на фольклорную форму. Например, одно из лучших блоковских стихотворений в первоначальном варианте звучало так:

Как из сумрачной гавани,
От родимой земли
В кругосветное плаванье
Отошли корабли,
Так и вы мои —
Золотые года
В невозвратное —
Отошли навсегда.

Здесь то же: в развернутом уподоблении первый член уже задает известный эмоциональный тон, но полностью мотив развертывается после непосредственно выраженного переживания.

А в стихотворении Сурикова, вопреки ожиданию, переживание выражено опосредствованно не только в первых двух образах-членах, но в последнем: и «травушка», и «калинушка» и даже «девушка» («доченька» у «батюшки», «цветочек» у «родимой») — суть художественно впечатля-

²⁹ Это, понятво, не абсолютное «правило» литературного рода, но характеристическая черта.

³⁰ Если поэт хорошо известен, наша фантазия охотно связывает образ переживания с его чертами. Непосредственное восприятие здесь куда ближе к истине, чем иные умозрительные концепции, и заслуживает должного доверия.

ющие условности, а непосредственно облик характера не дан вовсе. Но дана лирическая позиция, позволяющая выводить из стихотворения в понятной форме общий, более отвлеченный смысл. Чайковский эту широкую «податливость» лирического образа верно почувствовал, «доводя» в музыке фортепьянного сопровождения суриковские образы, сообщая им более широкий контекст, освобождая их от опасности буквалистского понимания: ведь наглядность «травушки» и «калинушки», в «жгутики» связанной, и девушки, покорно свою долюшку принявшей, — все это очень предрасполагало к буквальности понимания.

Однако, казалось бы, спетое очень хорошо, даже просто прочитанное как надо женским голосом, это стихотворение может показаться совершенно не допускающим кого-то, кроме той, которая поет свою тоску. Здесь имеет место известное недоразумение. Переживание, лирический образ характера — это совсем не обязательно «он» или «она», сам по себе такой «герой» не принадлежит ни к мужскому, ни к женскому полу. Показательно, что романсы и песни на стихи, где изложение идет от лица мужчины, с успехом поют женщины, и чаще всего без всякой замены соответствующих слов, — и, как правило, нас такая подстановка не коробит, не кажется противоестественной, даже если прототипичность переживания сама напрашивается (например, пушкинское «Заклинание»).

Все подобные особенности проистекают из общей специфики лирического рода, устойчивой при всех эпохальных и национальных изменениях, которую мы пытались наметить. Конкретное же проявление этой специфики может быть более или менее уловлено лишь в историческом рассмотрении судьбы лирических жанров и внежанровых форм в связи с развитием содержания.

* * *

«Я» и мир — так обозначают иногда простейшую схему лирического отражения жизни³¹. Подразумевается, что все входит в сферу данного художественного единства посредством этого взаимодействия, этого двустороннего отношения. Ничего заведомо порочного, принципиально неверного в этой схеме, понятно, нет: данное отношение совсем не всегда мыслится как противопоставление, напротив, оба члена его нерасторжимы. «Я» нигде не свободно от воздействия мира, а мир обнаруживается в лирике только через отношение к нему «я». Но если здесь нет ничего принципиально неверного, то нет еще и специфически верного: субъективное творческое начало и объект, предмет его приложения, — это во всяком творчестве, в том числе и во всяком искусстве.

В лирике, как можно заключить из сказанного, все дело в содержании и границах лирического «я». В конечном счете различие между лирикой разных методов и направлений состоит в том, какие именно голоса живой действительности претворены и могут быть услышаны в переживаниях лирического «я», за какую частицу действительности вправе быть принято это «я».

Основные исторические вехи в развитии лирики подтверждают и оживляют это элементарное положение.

Если под лирической поэзией традиционно и почти автоматически разуметь то, что в разное время и по разным мотивам называлось этими словами, то ее история оказывается необозримой. Если же не отождествлять лирическую поэзию со всей стихотворной поэзией, то история лирики может предстать в более доступных измерениях.

Вследствие неравномерности развития литературы ее поток в разные эпохи оказывается различным по интенсивности, «густоте», скорости.

³¹ См., например: А. Л. Бем, К уяснению историко-литературных понятий. «Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук», т. XXIII, кн. I, Пг., 1919, стр. 236. Упоминаем эту старую работу как отражающую устоявшийся и в принципе верный взгляд.

Что же касается форм и жанров лишь одного из литературных родов, то не удивительно, если здесь не обнаружится сплошной и равномерно насыщенной линии.

Действительно, эта линия оказывается весьма прерывистой, она и начинается неким «луктиром» разных истоков. При этом трудно выделить закономерность чередования полос расцвета лирических форм и их упадка, развития и застоя. Можно заметить связь — конечно, не механическую, не абсолютную, — такого чередования с периодами роста самосознания общественного человека как личности в разные конкретные исторические эпохи. Лирический способ познания жизни, лирическая поэзия в своих поисках активизируются преимущественно в периоды национального и общественного подъема. В эпохи же, когда в силу определенных условий свободное развитие личности особенно сковано, подавлено, лирика, вновь расцветая, часто оказывается рафинированным, болезненным явлением агонизирующего человеческого духа, усталой, словно обескровленной, хотя по-своему и очень изощренной мысли.

Вот приближительная «контрольная» сетка. Истоки древнегреческой лирики теряются во мраке времен. Однако наиболее значительное из дошедшего до нас (Архилох, особенно Алкей, Сапфо и Анакреон) появляется на пороге так называемого аттического периода — времени наивысшего расцвета полисной демократии, а вместе с тем и всей греческой античной культуры. Самый же этот период ознаменовался прежде всего расцветом драмы, которому не сопутствовала лирика, хоть сколько-нибудь приближающаяся по значению к драме. Как один из ведущих родов лирика возрождается вновь лишь в III в. до н. э., в эпоху эллинизма, в виде так называемой «александрийской» поэзии (главным образом Асклепиад, Каллимах, Феокрит).

«Александрийская» лирика находит сочувственный отклик и хороших продолжателей-подражателей в Риме эпохи разложения республики (I в. до н. э.). К этому же времени относится творчество величайшего лирического поэта римской античности Катулла. «Век Августа» — время окончательного крушения патриархальных римских устоев, добрых старых нравов и идеалов, время укрепления новой, монархической придворной идеологии — порождает, с одной стороны, элегиков Тибула, Проперция и Овидия, а с другой — жизнерадостного апологета империи Горация.

Любовная лирика провансальских трубадуров возникла в XII—XIV вв., немецкий миннезанг приблизительно в это же время, т. е. во второй половине средневековья. По меткому замечанию историка, Роланд (разумеется, литературный герой, а не прототип) еще не думает, умирая, о любимой жене, оставленной в Ахене, а на духовное самочувствие Сида еще не влияет любовь к Химене³². Поэзия трубадуров, явившись «корнем европейской художественной лирики»³³, оказала прямое воздействие на формирование итальянского *dolce stil nuovo*. Зарю нового времени предвещает средневековая лирика Данте³⁴ и Гвидо Кавальканти, а сонеты Петрарки непосредственно открывают это новое время.

Высочайшими вершинами зрелого Ренессанса в литературе являются эпос и драма. Лирика же, как в известном смысле определяющий литературное лицо эпохи род, снова расцветает уже на закате Возрождения, прежде всего в поэзии «Плеяды», главным образом Ронсара. (Отчасти то же и в немецкой литературе — в лирике Опица или Флемминга, столь во

³² В. Ф. Лазурский. Курс истории западноевропейской литературы. Одесса, 1913, стр. 115.

³³ А. Смирнов, О некоторых новых теориях касательно происхождения провансальской лирики. «Зап. нефилологического общества при СПб. университете», вып. VI. СПб., 1912, стр. 85—86.

³⁴ Показательно, что в своей лирике Данте гораздо менее средневековый поэт, чем в «Божественной комедии».

многим непохожих поэтов). В позднейшую пору творчество, например, Попа, Томсона, Юнга в Англии или лириков «силезской школы» в Германии таким определяющим уже не было: лицо эпохи определяли классицистическая драма и эпическая поэзия Просвещения.

Штюрмерство Гете и Шиллера оказалось подстать Французской революции, возникло в преддверии романтизма, который открывает полосу нового расцвета лирики. Имена лириков-романтиков здесь называть излишне — да их и слишком много. Закрепление и зрелость торжествующих буржуазных отношений и соответствующей идеологии находят себя в лирике уже далеко не так активно. Здесь первенство переходит к роману, не знающему соперников, — этому «самому широкому, всеобъемлющему роду поэзии» (Белинский). А когда началась агония капитализма, вступившего в империалистическую стадию, когда накалились противоречия между интересами свободной личности и буржуазным обществом, когда кризис буржуазного сознания нашел себя в крайних формах индивидуализма и т. д., — тогда в литературе декаданса наблюдается распад большого эпического жанра и драмы, и лирика снова обретает первенство (Малларме, Верлен, Рембо и их предшественник Бодлер, русские и австро-немецкие символисты и т. д.).

Знаменательно, что на заре пролетарского художественного самосознания личности выступают не романисты, не драматурги, а группа поэтов-песенников, лириков по преимуществу. Таков Эжен Лотье. Величайший писатель нового мира Горький — эпический гений по самому своему существу — начинает, однако, тоже лирикой и лиро-эпическими, так называемыми «романтическими», героическими поэмами³⁵.

Мы наметили основные ориентиры в развитии лирической поэзии Запада (о Востоке — речь особо). Впрочем, уже здесь можно сказать, что, например, персидская, арабская и особенно японская лирика указанному «правилу» не только не противоречат, но дополнительно его подкрепляют.

Историческая сетка (как бы схематична она неизбежно ни была) открывает известную периодичность развития лирики, а не только закономерность чередования полос исключительного ее расцвета и относительного замирания в связи с основными колебаниями в развитии общественной жизни и сознания личности. Снятое как бы с поверхности исторического процесса, такое заключение еще очень предварительно, оно еще не просвечено всеми таящимися под поверхностью движущегося потока связями. Однако даже в таком чересчур общем виде периодичность в развитии лирических форм литературы является очень важной особенностью этого процесса.

Всматриваясь в существо развития лирической поэзии, мы необходимо приходим к еще одному промежуточному выводу: периодичность здесь настолько определена, что выступает уже в качестве известной цикличности. Мы говорим не об обязательно замкнутых, четко отграниченных циклах, — ясно, что не может быть полной повторяемости ни в целом, ни в отдельных составных. История не повторяется буквально. Мы говорим только о тенденции.

То, что можно условно назвать периодами повторяемости, относительно завершается обычно в точках известной идейно-эстетической депрессии, как нетрудно предположить уже на основании сказанного. В самой поэзии достаточно устойчивым, постоянным признаком этой точки выступает активизация различных формалистических тенденций, повышенно

³⁵ Быть может, нелишне напомнить, что индивидуальное развитие личности тоже как-то косвенно подкрепляет демонстрируемую закономерность: кто в юности не пишет лирических стихов? И так ли уже редко возвращение к лирике в старости? Вспомним хотя бы лирические миниатюры в прозе престарелого Тургенева с красноречивым заглавием «Senilia».

кропотливая работа над словом, ритмом, конструкцией, тенденция ко всякого рода украшательству. Симптомом подобного завершения очередного периода, возникающего каждый раз на основе нового метода, выступает также известная шаблонизация тематики, лирической образности (очень наглядно в восточной поэзии), утрата непосредственной свежести переживания и т. д.

Так было еще в доисторическую эпоху, если судить по дошедшему до нас материалу собственно лирических обрядовых и так называемых эротических песен. По заключению А. Н. Веселовского, к исходу первобытно-общинного родового сознания в этих песнях уже торжествует «формализм», «общее место», «стилистический Домострой» и т. д.³⁶ Так было и в «александрийской» поэзии, и у французских поэтов «Плеяды», у декадентов XIX—XX вв., уже начиная с парнасцев и кончая кубо-футуристами и современными модернистами.

Естественный вопрос: как же может быть такая относительная повторяемость, когда за прошедшие века и даже тысячелетия жизнь неузнаваемо менялась, когда возникла, расцвела и пала не одна общественно-историческая формация, а с ними так основательно изменился сам человек? Правильнее, однако, поставить этот вопрос несколько иначе: что же все-таки общего в умонастроениях и духовном самочувствии общественного человека на различных ступенях его развития, *какой* в самом деле общий момент повторяется — и *как* конкретные условия жизни в каждом данном ее состоянии этот момент видоизменяют? Какие в соответствии с этим *формы* находит лирическое выражение?

Таков в общем собственно теоретический вопрос, который не может быть подменен описанием, *изложением истории* нашего предмета, сколь бы полной и увлекательной эта история ни была.

Уже снятие предварительной «сетки» с истории лирической поэзии подводит к пункту, где коренится вопрос, и возвращает нас к исходным суждениям этого раздела. Лирика по самому своему существу, как об этом подробно говорилось выше, связана с отношением в каждый данный момент личности и общества, с общим уровнем самосознания личности. Эти отношения определяются в конечном счете состоянием и тенденциями движения жизни, более прямо (в новое время) — классовой борьбой и идеологическими ее отражениями. Однако интересующая нас связь имеет более общий характер, и намечающиеся периоды не всегда могут быть прикреплены к одной или двум определенным общественным формациям, к одному определенному типу идеологии.

Известным «исключением» здесь, как и во многих иных отношениях, является античность. Здесь связь характера художественной культуры с различными стадиями развития рабовладельческой формации почти прямая³⁷. Мы иногда рассматриваем ее как некий монолитный и вроде бы однотипный этап в развитии художественного творчества. Между тем античное искусство за время своего многовекового развития прошло очень заметный путь изменения до своеобразного «декаданса» включительно. Поэтому, а также и по причине великой исторической перестройки этнической и политико-экономической карты Европы в первые века новой эры, античность образует наиболее отчетливый и во многом в себе замкнутый цикл развития.

³⁶ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 272—273.

³⁷ Чтобы не запутаться, вспомним, что известное высказывание Маркса о возможности несоответствия между высотой художественного сознания и «незрелостью общественных отношений» трактует вопрос в более широком и общем плане: Маркс говорит об античном искусстве в целом относительно искусства нового времени и об античных общественных отношениях относительно отношений нового времени. Мы говорим о возможности относительного соответствия *внутри отдельных стадий* античной цивилизации.

В интересующем нас сейчас плане классическая древность на Западе представляет собою как бы предварительный «чертеж», исходную принципиальную модель, конструктивно повторенную затем неоднократно на последующих ступенях общественного развития. Эта же античная литература выдвигает развернутую систему лирических жанров, состав, а иногда и смысл которых был в дальнейшем перестроен до неузнаваемости, но «номенклатурно» лишь очень незначительно пополнен.

Древние этапы развития художественного сознания уже рассмотрены в первом томе «Теории литературы»³⁸. Не ставя себе невозможной задачи — дать хотя бы краткий систематический очерк исторического развития лирики за две тысячи лет (да это и не цель теории литературы), мы затронем лишь те узловые этапы и стороны, в которых коренятся важные особенности новейшей лирики.

Но прежде всего надо посчитаться с одной традиционной неточностью, возвращающей нас на минуту вспять, к стадии так называемого первобытного синкретизма, т. е. еще к доисторическому периоду человеческой культуры. Нечеткость разграничения понятий «поэзии» и «лирики» как одного из родов поэзии сказывается и в суждениях о возникновении лирики. Так, думается, требует поправки популярное положение, сформулированное А. Н. Веселовским. Исследователь устанавливает, что «выделению личного начала предшествует групповое, сословное», и заключает, что на стадии этого предшествования, когда «личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению», уже существует своеобразная лирика «коллективной психики»³⁹.

Конечно, выражение в песне «коллективной психики» можно назвать по-разному. Не в имени дело. Но раз мы условились называть определенные вещи определенными именами, то придется еще раз подчеркнуть, что о собственно лирическом переживании в древних песнях (и, следовательно, о лиричности самих этих песен) можно говорить лишь с момента, когда самосознание личности внутри общества достигает известного уровня, когда личность осознает свое право на индивидуальные переживания — так или иначе соотношенные с духовным самочувствием своего общественного коллектива, но все же индивидуальные, отличные в чем-то, самобытные.

Гегель связывает возникновение лирики с моментом, «когда индивидуальное «я» отделяется от субстанциальной целостности нации и ее состояний, образа мыслей, действий и судеб», когда «душа отчасти превращается... в сам по себе сущий мир субъективного созерцания, рефлексий и чувства», когда закрепляется «пробывание этого мира в себе, сосредоточенность на своей индивидуальной, внутренней жизни»⁴⁰.

Собственно лирика оформляется только тогда, когда «личность» уже становится «объектом самой себе», когда она уже «зовет к самонаблюдению», говоря словами А. Н. Веселовского. Все формы эмоциональной песенности, все культовые, обрядовые песни, гимны до такого «самонаблюдения» составляют, видимо, лишь предысторию лирической поэзии.

При всей важности этого этапа, он ясен только сравнительно немногим ученым специалистам. Однако все мы можем судить о нем лишь по позднейшим следам и записям, да по песенному творчеству некоторых народов Африки, Австралии, находящихся на аналогичных ранних стадиях общественного развития. Мы об этой предыстории судим по состоянию, где уже торжествует зачастую тематический, стилистический и иной формальный «домострой», где уже сказывается воздействие более позднего этапа «самонаблюдения» и пр.

³⁸ См. раздел «Развитие образного сознания в литературе».

³⁹ А. Н. Веселовский и др. Историческая поэтика, стр. 271—272.

⁴⁰ Гегель. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 232.

Итак, собственно развитие лирического рода поэзии начинается с такого состояния, когда уже сложились предпосылки эстетического самоутверждения личности: человек ощущает свою «особность». Богатство и красота мира, все многообразие жизненных отношений и связей персонажицируются в образе переживания, определенной мысли, т. е. чего-то неповторимо личного и потому непереводаемого как будто бы на язык общепризнанных слов, но, с другой стороны, эта мысль, этот индивидуальный момент «я» материализуется во всевозможных формах «не-я» — в образах предметов и явлений, в картинах, пространственных описаниях состояния и т. п.

Процесс един, и вряд ли здесь присутствует какая бы то ни было очередность элементов (сначала-де одно — «дематериализация» в индивидуальном переживании, а потом — воплощение в «материи» лирического произведения): мы уже говорили выше о лирическом переживании как о начале творчества именно в данном материале. Здесь то же единство и различие сторон, которое мы подразумеваем всякий раз, когда говорим о единстве и различии понятий содержания и формы — *потому что это и есть содержание и форма лирического произведения.*

Обращаясь к поставленному выше вопросу: как происходит видоизменение лирического родового качества, в каких формах (и не только жанрово-видовых) оно происходит и почему, мы здесь, как и в других случаях, рассматриваем его как движение содержания и формы лирического освоения мира. В этом смысле закономерность развития лирической поэзии состоит, пока очень общо говоря, в развитии лирического содержания, обусловленного самосознанием личности в обществе, — в развитии, происходящем в непрестанном преодолении застывающей и сопротивляющейся формы.

Именно здесь марксистская точка зрения на наш предмет отчетливо противостоит как всяческому формализму, так и дурной социологизации.

Мы говорим о всяческом формализме, а не только о какой-нибудь определенной, давно раскритикованной школе. В самом деле: вряд ли кто-нибудь у нас сейчас станет серьезно уверять, что развитие поэзии (в том числе и лирической) состоит по преимуществу, если не исключительно, в самопроизвольных трансформациях жанров, вызванных игрою «приемов», «так называемых средств выражения»⁴¹, что уяснение этого развития должно быть сведено к представлению о том, «как из новых слов или слов, получивших новое содержание, вырастает поэтическое целое, которое, в свою очередь, является непосредственным выражением динамики жизни»⁴², и т. п. Этот этап советской наукой пройден. И формализм, с другой стороны, вовсе не всегда выражается в углубленном исследовании формальной структуры произведения, как мы иногда обобщенно полагаем, основываясь на лучших трудах формальной школы.

В силу такого упрощенного понимания, мы, к сожалению, обычно не принимаем за формалистические те попытки, при которых ведущим в развитии лирической поэзии выдвигается понятие темы, ее изменения. При этом лирическая тема нередко отождествляется с содержанием по такому примерно шаблону: в стихотворении Гейне «Когда разлучаются двое...» («Wenn zwei voneinander scheiden...») рассказывается о разлуке и о горьких чувствах в связи с этим и т. п. А раз человек развивается, «содержание» (тема, то есть) обогащается, усложняется, дифференцируется и приводит-де в соответствие себе свою «форму» — жанр, композицию, синтаксический строй, до элементов языка и стиха включительно.

⁴¹ Б. М. Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927, стр. 25—26.

⁴² О. Вальцель. Сущность поэтического произведения. В сб. «Проблемы литературной формы». Л., 1928, стр. 8.

Подобное представление можно отметить в немалом числе работ, в особенности в учебных пособиях, где как-то ставится вопрос и о развитии лирики. Однако трудно обойти то обстоятельство, трудно отделаться оговорками в связи с тем фактом, что лирические темы и мотивы обнаруживают не только разительную устойчивость на протяжении тысячелетий, но и известную подчас окостенелость, тенденцию к застыванию в шаблоне.

Причем речь идет не просто об устоявшейся тематической схеме (счастливая или несчастная любовь, патриотическое одушевление, героический порыв, недовольство собой или неудовлетворенность жизнью и т. п.), «наполняемой», по терминологии приверженцев, с каждым новыми условиями новым «конкретным содержанием». Можно, конечно, подобрать примеры, где подобное живое «наполнение» омертвевшей схемы покажется убедительным. Тематические схемы, конечно, обновляются. Но не в этом суть, не в этом корень дела, не это обновление движет соки в растущем древе лирической поэзии: оно само производно. Важнее, что оно и не абсолютно. Вспомним хотя бы гейневское «юноша девушку любит» — эту «alte Geschichte», этакую энциклопедию элегических любовных тем мировой лирики. Она остается «immer neu» не только потому, что человек остается человеком во все времена, но и потому также, что лирическое состояние, определенным образом направленное, вдруг находит себя снова и снова в старых-престарых тематических штампах, сквозь которые привычно проникает наше сознание, восходя к самому содержанию, к самой поэтической мысли, которая-то уж, конечно, всегда претендует на конкретность и новизну.

Об этом очень интересно высказывается, например, младший современник Гейне, драматург Геббель, глубоко и напряженно размышлявший о природе художественной мысли: «Главная преграда для влияния истинной лирики заключается в том, что она, по-видимому, изображает всегда старое, обычное, давно известное. Кто мог бы возразить что-либо толковое тому рецензенту, который по поводу дивной песни Уланда «Die linden Lüfte sind erwacht» прочел нотацию следующего содержания: что оригинального в том, что все на свете меняется, что добро превращается в зло и зло в добро, и кто не знал этого раньше, чем прочел эту песню? И никто, кажется, не понимает, какая возвышенная радость пробуждается в душе, какое мужество в отношении всего будущего нарастает в человеке, когда он в ясном свете видит неразрывную гармонию, существующую между коренными чувствами его внутренней жизни и явлениями природы! Напротив, мысли... ну, мысли новы на полтора часа»⁴³.

Мы еще вспомним заключение этой мысли, говоря об особой эстетической ценности традиционных мотивов в лирике. Пока обратим внимание лишь на эту иногда озадачивающую повторяемость всем «давно известному». Положение, действительно, вроде бы парадоксальное: самый «интимный» (как принято думать) род — и самая тяжелая власть штампа!

Устойчивость тематического стереотипа особенно бросается в глаза в лирике восточных литератур. Можно найти много стихотворений современных советских поэтов Азербайджана, Узбекистана и других республик, которые берут самые древние темы, авторизованные старыми мастерами (Низами, Навои и др.), но которые при этом исследуют (или стремятся исследовать) совсем новое, сегодняшнее содержание, проводят в этой теме новую поэтическую мысль.

Словом, поиски ведущей «пружины» лирического развития в смене тем, в движении тематики неплодотворны по результатам.

⁴³ «Мысли об искусстве». Избранные места из дневника и переписки Фридриха Геббеля (перевод С. Л. Франка). «Русская мысль», 1913, № 12, стр. 87.

Квалифицируя тематический подход к эволюции лирической поэзии как формализм, мы должны отметить, что и формализм-то этот самого низшего сорта: виднейшие представители формалистического метода относятся к нему в общем пренебрежительно⁴⁴.

Это и понятно, так как при тематическом подходе объектом внимания и изучения оказываются в первую очередь даже не формальные отличия произведения, а некая мнимая величина, почти фикция. Что значит, например, изучать тему в пушкинском «Я вас любил...»? В этой теме просто нечего изучать. И потому обнаруживается большой соблазн соскальзывания в совсем иную плоскость: соблазн якобы «конкретного наполнения» немой схемы, цепляния за прототипичность (кого именно «вас», почему и как «любил» и т. д.).

Как можно видеть, здесь плоский формализм совсем уже готов сомкнуться со столь же плоско понятым социологизмом, стремящимся все специфически сложное в поэтическом мире художественного произведения, все повороты его мысли и образности непосредственно производить от конкретных явлений действительности.

Связи как будто бы очевидных понятий содержания и формы сложны и исторически изменчивы; собственно содержательные моменты с течением времени становятся формальными и даже наоборот.

Мы уже отметили, как в периоды, кризисные для того или иного типа самосознания, расцветает искусность лирико-поэтических форм, культивируется образная и композиционная изощренность и т. д. Но ведь каждый раз такой расцвет формального мастерства, если всмотреться, является *ответом* (пусть нередко очень запоздалым) на настойчивый запрос, *обязательно заявленный где-то в начале данного периода*, когда новое самосознание личности стремилось стать лирическим содержанием, оформиться в образ, оттого открыто пренебрегало былой формой, как тесным старьем. Так, «скорпионоязычный»⁴⁵ Архилох, насколько можно судить, меньше всего был озабочен выработкой формы для своих необузданных ямбов; свободно обращался с ней и средневековый французский Архилох — Франсуа Вийон; и так хорошо известна более нам близкая экстенсивная в разных отношениях поэзия, вся словно во все стороны устремленный поток, словно безысходный вопрос, — поэзия романтизма...

И то, что, скажем, лирическая баллада Вийона в рамках становящегося национального языка, становящейся жанровой и стиховой культуры лишь пыталась решить, оказывалось нормой спустя каких-нибудь сто лет. Ставшая, определившаяся, культура формы уже была бы готова принять бывшее животрепещущее лирическое содержание, она бы, возможно, так подошла ему, — но этого содержания в новых условиях уже не было; буйные устремления бродяги-поэта уже уступили место изысканному и во многом нарочито-холодному гедонизму «Плеяды». И развитие формы, как в колебаниях маятника, словно бы «проскочив» точку равновесия, пошло за пределы меры по пути всяческих ухищрений, — подобно тому, как в этом смысле было раньше у александрийцев и позже у модернистов, когда в гипертрофированной форме уже не узнать наконец-то осуществленных требований прежнего содержания.

¹ Итак, движение жизни, общественная борьба и развитие в этой борьбе

⁴⁴ Например, О. Вальцель, приведя одно из лирических стихотворений Гете, пишет: «Стихотворение Гете бросает яркий свет на взаимоотношения между содержанием и обликом художественного произведения. Содержимое и облик обуславливают ценность произведения искусства. Лишь в виде вторичного и второстепенного элемента присоединяется к ним тема...» (Указ. соч., стр. 2) и т. д. Обращаем внимание и на очевидно не приемлемое для нас полное уравнение «содержимого» и формы — и на пренебрежение к тематическому подходу.

⁴⁵ Так называл его Евстафий, архиепископ в Фессалонике, автор многотомного комментария к гомеровским поэмам.

человеческого сознания выдвигают потребность в определенном поэтическом содержании. Эта потребность реализуется только через подчинение внутренним специфическим законам данного искусства, данного метода (об этом уже говорили) и данного рода.

И вот в лирике такой наиболее общей внутренней закономерностью выступает *постоянное превращение содержания в форму*: то, что поначалу выступает собственно выразительным моментом, т. е. материальным выражением именно *данного* конкретного содержания, затем служит лишь средством воплощения, лишь собственно формой выражения для проникающего ее нового художественного содержания. А это последнее, в свою очередь, достигнув известной завершенности и, условно говоря, застылости, относительной неподвижности, само является уже раз и навсегда завоеванной, однажды открытой формой для дальнейшего преобразования новым поэтическим содержанием.

Было бы непростительным упрощением ограничиться широко бытующим и не очень точным представлением, что некое новое содержание, существующее *до* формы, ищет и находит себе *затем* подходящую новую форму или в разной мере радикально перестраивает старую. Для суждения об историческом развитии лирики — этого еще совсем не достаточно.

Чтобы конкретнее показать взаимоотношения содержания и формы в лирике и подойти к закону ее движения, обратимся к истокам этого процесса, т. е. к условиям складывания жанровых канонов в лирике нового времени. Тогда для нас яснее и приемлемее выступит закономерность их исторической судьбы. И прежде всего присмотримся к лирике, относительно наименее подвижной по форме.

В то время когда с распадением античной цивилизации исчерпывает себя и античная литература, когда средневековые еще не в состоянии найти себя эстетически, на Ближнем Востоке расцветает арабская и персидская поэзия, причем преимущественно лирика — классический вариант так называемой «восточной» поэзии. Задержимся на первой.

Здесь уже в доисламскую пору (до начала VII в.) интенсивно идет процесс формализации содержания. Как бы ни называть это явление, о существовании его очень много пишут востоковеды-арабисты. Иногда при этом создается внешне противоречивая картина: самые разные поэты, как по трафарету, пишут вроде бы совершенно одно и то же, даже одними и теми же цепочками образов, сравнениями, рифмами и т. д., а произведения живут века и почитаются высокохудожественными.

Так, в систематическом исследовании современного ученого Ханна аль-Фахури настойчиво подчеркивается крайняя примитивность содержания у доисламских арабских поэтов, его узость и косность. «...Поэт и не старается затрагивать идей глубоких и сложных. Образ его мыслей так же примитивен, как и его жизнь. Эта примитивность является одной из основных причин застоя доисламской поэзии. ...Изолированность и индивидуализм доисламских поэтов весьма ограничивали их воображение. Оно не шло дальше образного сравнения, а образы всегда были у бедуина под рукой; он черпал их из наиболее ярких своих впечатлений и строил сравнения на основании бесспорного внешнего сходства образа с объектом сравнения. Мысли в стихах выражались цепью очень похожих один на другой образов. ...Чувства доисламских поэтов также были весьма примитивны, и поэтому в их стихах мы не находим ни описаний душевных переживаний, ни глубокого самоанализа, ни объяснения причин внутреннего состояния поэта... Очень редки стихотворения, по которым можно судить о личности самого поэта и в которых описываются волнующие его чувства...» и т. п.⁴⁶

⁴⁶ Ханна аль-Фахури. История арабской литературы, т. 1. М., 1959, стр. 55 и 56.

Мы нарочно делаем выплску, потому что всю книгу как раз пронизывает пафос не только утверждения, но даже восторженного восхваления древних поэтов и их стихов. Казалось бы, можно ли говорить об истинном богатстве поэзии в таком случае? А исследователь справедливо находит это богатство и не в формальных ухищрениях в первую очередь, а в специфической новизне идеалов разных поэтов⁴⁷.

О противоречии между монотонностью, бедностью, внешней одноликостью и своеобразной оригинальностью мастеров доисламской арабской лирики говорят и другие ученые специалисты⁴⁸.

В чем же источник противоречия самих подобных суждений? В том, что содержание и форма лирического произведения на протяжении большого исторического пути берутся, как правило, в виде неких неизменных качеств. И прежде всего, в традиционном отождествлении содержания с тематикой непосредственного изображения, в неучете того, что в поступательном развитии поэзии прежние лирические содержание становится тематикой, описательным моментом по отношению к новому содержанию, и поэтому последнее к нему не сводится.

Так, автор первой из наиболее прославленных классических касид (так называемых муаллак), величайший поэт арабского Востока Имруль-Кайс, начинает ее («Постойте! Поплачем...») горьким размышлением у развалин покинутого стойбища, а затем следуют описания долины, волка, лошади, ручья и т. д. Известная самоцельность подобных описаний, еще большая, по-видимому, у не дошедших до нас предшественников Имруль-Кайса, сохраняется и здесь. Вследствие разобщенного образа жизни арабов-бедуинов в ту эпоху каждый из древних поэтов как бы заново смотрел на привычные предметы — на песок пустыни, на звезды, на красоту коня, наблюдал повадки верблюда и т. д. — и заново принимался все это описывать, сначала вовсе не считаясь с сделанным до него (просто не зная этого часто), а с развитием межплеменных и иных общественных связей сознательно заимствуя достижения других поэтов, включаясь в традицию.

Поначалу такие самоценные описания (то, что в совокупности составляет тематику изображения) были поэтическим содержанием: уже само по себе искусство наглядных описаний и метких сравнений разных предметов на той стадии знания, когда человек только начал знакомиться со свойствами вещей и явлений, — самое это мастерство наблюдения и изображения и было содержательным «во имя» для того или иного поэта. Художественная мысль, как самый акт накопления и демонстрации непрерывных познавательных успехов человеческого сознания, здесь была тождественна непосредственному описанию.

У Имруль-Кайса содержание еще во многом сводится к этим описаниям. Но он сам — фигура переходная от доисторической эпохи к собственно исторической.

А вот дальше такое сведение уже просто становится невыносимым. Следующая по времени муаллака, написанная Тарафой ибн аль-Абдом, начинается описанием следов покинутой стоянки, описанием антилопы и, главное, новшеством: описанием верблюдицы (свыше 30 стихов — на 104 стиха, или «бейта», всей поэмы). В следующей муаллаке — Абида ибн аль-Абраса, по мнению ученых, бесспорно ему принадлежащее начало — описание развалин жилища, покинутого возлюбленной, описание верблюдицы, которую поэт сравнивает то с диким ослом, то с быком, и описание коня, сравниваемого с орлом. В следующей муаллаке — аль-Хариса ибн Хиллиза поэт сначала описывает следы покинутой стоянки и дает описа-

⁴⁷ Другое дело, насколько автору с его методологических позиций удастся проникнуть в специфику этого содержания, но мы ведь не рецензируем его книгу.

⁴⁸ См., например, Х. А. Р. Ги б. Арабская литература. Классический период. М., 1960, стр. 21.

ние верблюдицы, сравнивая ее со страусом, а уж затем выступает прямо в защиту своего племени, ради чего и написана касыда. Поэт Абу Умама Зияд ибн Муавиа аз-Зубьяни (прозванный ан-Набига, т. е. «гениальный») начинает свою муаллаку описанием развалин покинутой стоянки, описанием верблюдицы и дикого быка. Один из популярнейших древних арабских поэтов Антара начинает свою муаллаку тем же традиционным описанием развалин и верблюдицы, разнообразя его тематически тем, что между этими двумя описаниями он помещает третье — описание своей возлюбленной...

Однообразие, на первый взгляд (в пересказе) прямо удручающее. Неужели новизна художественного открытия, а отсюда и долговечность подобных произведений в том, что в одном случае верблюдица сравнивается с диким ослом, а в другом — со страусом? Конечно, нет. Описание пресловутой верблюдицы постепенно (буквально по ступеням) перестает быть содержанием и самоцелью, становясь средством для решения иных познавательных задач, раскрывая возросшее чувство личности и пр. И если у Тарифы это описание занимает около трети поэмы, то аль-Харис васкоро, всего в 14 стихах, отдает дань покинутому стойбищу и верблюдице-страусу — и прямо переходит к идейной полемике с враждебным племенем, к которой верблюдица не имеет ровно никакого отношения.

На последнюю сторону дела следует обратить особое внимание. Мы говорили, обозначая общую закономерность развития лирической поэзии, что формализация содержания означает превращение его в средство передачи нового содержания, прорастающего изнутри. Но у аль-Хариса (как в громадном числе других произведений восточных лириков) новое содержание прорастает вроде бы *рядом*, помимо застывшего старого: стоянка и верблюдица сами по себе, а идеологическая перепалка с соседом — сама по себе. Видимо, специфической особенностью развития именно восточной разновидности лирики является превращение художественного содержания не только в форму передачи, а в орнамент, не связанный непосредственно с задачей воплощения нового содержания (касыда расщепляется на отдельные описания, на живописные картинки).

А искусство орнамента, как известно, играет очень большую роль у народов Востока, и не только в живописи и архитектуре. В более широком плане подобный образный орнамент, цепь сравнительных изображений призваны самим своим духом создать колорит лирического высказывания, нередко без посредства сравнительно-изобразительного момента. Так, Тарафа вслед за описанием традиционных предметов очень подробно передает свои раздумья о жизни и детали отношений с двоюродным братом; ан-Набига, будучи придворным поэтом, вслед за описанием непосредственно изливает чувство восторга перед очередным правителем. А ставшие традиционными, уже каноническими, почти общеобязательными⁴⁹ описательные части и элементы именно «украшают» содержание.

Но в чем же все-таки обнаруживается это содержание? Описание верблюдицы, стоянки, возлюбленной и тому подобные тематические моменты после первых же поэтов становилось традиционным, формальным. Ученый Бутрус аль-Бустани с похвалой говорит о поэте Зухейре, что в его стихах нет «скрытого смысла», что в них он сказал «лишь то, что известно всем»⁵⁰; а если бы тот же Зухейр или какой-либо другой арабский поэт «стремился» в этом смысле «прокладывать новые пути и

⁴⁹ Любопытно, например, что некоторые критики, по свидетельству Ханна аль-Фахури, отрицают подлинность одной из частей муаллаки Абида ибн аль-Абраса только на том основании, что «она стоит между описанием следов покинутого жилища и описанием верблюдицы, а такое ее местоположение необычно для произведений доисламских поэтов» (Ханна аль-Фахури. Указ. соч., стр. 93). Вот какова, наконец, власть канона!

⁵⁰ Ханна аль-Фахури. Указ. соч., стр. 131.

пленять слушателей оригинальностью и полетом мысли», — «он попросту не был бы понят современниками»⁵¹. Исследователь, только что нами процитированный, утверждает, что целью поэта «было, развивая ту или иную тему по четко обозначенной канве, украсить ее всеми доступными средствами искусства, превзойти своих предшественников и соперников красотой, выразительностью, сжатостью фразы» и т. д.⁵²

На наш современный взгляд (в то время, как даже ближайшим потомкам поэтов было трудно выделить их индивидуальное своеобразие⁵³), все подобные стремления «украсить», «превзойти» и т. п., да еще по готовой традиционной «канве», воспринимаются как чисто формальные поиски. Но для поэта-бедуина это и было содержанием, и оно *непосредственно и полностью находило себя в жанре*.

Жанров лирической поэзии у арабов было очень много (перечни их можно найти в специальных книгах, например, в работах акад. А. Е. Крымского⁵⁴). На собственно тематическое подразделение лирической поэзии (лирическая песня — «газаль», самовосхваление — «фахр», элегия — «риса» и пр.) наслаивался индивидуальный опыт рифмовки, сразу же самым фактом своего возникновения становящийся традиционным, получающий нарицательное имя. Так, Аш-Шанфара вводит размер (собственно рифму) «тавиль», используемую затем в муаллаке Имру ль-Кайса; этот последний пишет касыды и в других размерах, получающих затем особые названия и т. д. Здесь, на самом раннем этапе, нет еще каких-то жанровых форм и правил, мыслимых вне данной содержательной цели и существующих отдельно от данного лирического произведения.

Можно заметить, что понятие жанра еще очень содержательно — как и составляющие орнамент образы-«украшения». Здесь каждый жанр предстает как новая ступень в развитии содержания; история этого развития выступает растущей «суммой» формальных приобретений — формальных с нашей современной точки зрения, жанрово-содержательных с исторической точки зрения⁵⁵.

Пример восточной лирики, быть может, очевиднее, чем другие, подводит нас к ведущей внутренней пружине, которой движется лирический род поэзии, которая определяет судьбу лирических жанров.

В средневековой лирике Европы происходили в принципе те же процессы. Поэтической культуре средневековья приходилось, как известно, во многом начинать сначала. Несмотря на то, что она развивалась в областях бывшей Римской империи, где сказывались достижения латинской письменности и античного сознания (влияние системы Аристотеля на христианскую философию, духовная и «ученая» латинская поэзия и т. д.), самосознание личности — необходимое условие лирической поэзии — было первоначально не намного выше, чем у бедуина. Примитивная лирическая мысль средневекового певца, т. е. волнующее его содержание, находила себя в различных соответствующих конструкциях. Эти конструкции постепенно становились традиционными жанрами, а некогда непосредственно данное в них содержание с течением времени становилось *лишь*

⁵¹ Х. Л. Г и б б. Укаа. соч., стр. 21.

⁵² Там же.

⁵³ Все стихи (бейты) одного лирического произведения имели одну рифму.

⁵⁴ История арабов и арабской литературы, ч. 1—3. М., 1911—1913; Арабская литература в очерках и образцах. М., 1911 (литогр.).

⁵⁵ Вообще проблема взаимопереходов содержания и формы в восточной поэзии очень сложна. Только учитывая замкнутость таких взаимопереходов, можно понять существо известной застойности восточной лирики сравнительно с лирической поэзией европейских народов, понять существо того факта, что новый ее расцвет на старых путях вряд ли достигим в будущем. Но это уже другой вопрос. Сейчас мы привлекли материал этой поэзии в качестве, быть может, наиболее яркого примера ранней стабилизации жанров как непосредственно выраженного, «застывающего» лирического содержания.

структурной моделью жанра (вроде бы бессодержательной, если взять ее саму по себе).

Таков один из древнейших жанров — пастурель. Некоторые ученые полагают, что пастурель не собственно средневековый жанр, что она через посредство латинских эклог раннего средневековья восходит еще к традициям Феокритовых бухолик, но большинство специалистов, признавая широкое и многообразное влияние элементов античной культуры и на христианскую, и на куртуазную поэзию, все же считает пастурель оригинальным народным жанром во Франции и Провансе. Ее изначальное содержание — очень простые и прямолинейные любовные молибы певца (позднее — рыцаря), адресованные прелестной пастушке. Отсюда складывается устойчивая формула пастурели: обычное описание места встречи и условный абрис наружности красотки, а затем более или менее пространственный диалог «атакующего» поэта и обороняющейся девицы.

Поначалу самое выражение чувств (и даже не чувства, а прямого неукротимого вождления, требующего немедленного ответа) было само по себе поэтически содержательным⁵⁶. Мы поступили бы не лучшим образом, если бы стали «под» излияниями самого раннего певца пастурели искать какое-то еще глубинное, особое, так сказать, «идеальное» содержание: проснувшееся самосознание личности пока ограничивалось в лирике этим. Но в дальнейшем старая схема пастурели проникалась новым приливающим содержанием. Оно не перестраивало схему, являющуюся теперь *хранителем единства* жанра, а облюбовывало себе один из ее моментов, развивая его преимущественно. Таким моментом в пастурели оказывается любовный диалог.

Сначала второй голос существовал лишь для оттенения первого, для большей связности частей любовного излияния: вопросы и комментарии пастушки были, что называется, «наводящими» на те стороны темы, о которых поэт намеревался говорить. Теперь же (ближе к исходу средневековья) самоценным становится именно диалог — состязание равных начал. Содержательной целью пастурели в последний период ее существования становится самое искусство состязания в находчивости и остроте вопросов и ответов. Диалоги в такой пастурели (например, провансальских трубадуров Маркабрюна, Гаваудана или Рикьера) напоминают даже чем-то шахматную партию — чередование более или менее остроумных ходов: галантной настойчивости атаки и учтивой твердости отпора. Подобное соперничество, словесный поединок становятся все более самоцелью лирических поэтов, а самые тематические и жанровые (когда-то содержательные) приметы пастурели все более условно-формальными. По наблюдению исследователя, «пастушка Маркабрюна защищается с ловкостью самого находчивого и испытанного в диспутах клерика», а пастушка Гаваудана даже щеголяет знакомством с похождениями царя Соломона⁵⁷.

Некогда содержательный жанр все более превращается в конструктивный прием (не будем бояться этого хорошего слова только потому, что оно скомпрометировано формалистами), в общем довольно уже безразличный и к литературному роду. Так, трубадур Сервери (XIII в.) создает, в сущности, эпическую новеллу путем соединения двух пастурелей⁵⁸, а Рикьер, его современник, связывает цепь из шести пастурелей, образуя жанровое целое, которое в позднейшую эпоху можно было бы назвать

⁵⁶ Здесь еще тождество содержания, темы и жанра: например, если пастушка пасла не овец, как в типичной пастурели, а коров, то стихотворение относилось уже к другому жанру — «vaqueiga» (см.: К. А. Иванов. Трубадуры, труверы и миннезингеры. Изд. 2. Пг., 1915, стр. 47).

⁵⁷ В. Шишмарев. Лирика и лирики позднего Средневековья. Париж, 1911, стр. 47.

⁵⁸ M. Kleinert. Vier bisher ungedruckte Pastorellen des Troubadours Serveri vom Gorona. Halle, 1890.

пасторальным романом⁵⁹: здесь есть отчетливое эпическое сюжетное движение. О прежнем лирическом жанре напоминает только схема — шесть развернутых диалогов. Любопытно, что и самая пастушка к последней пастурели — последней «главе» романа — давно перестала быть невинной пастушкой, превратившись в почтенную, убеленную сединами мать семейства и содержательницу трактира.

Переставая быть живой формой развития поэтической мысли (на этапе, когда для этой мысли были уже тесными старые конструкции), пастурель перестает существовать как жанр. Она могла возродиться позднее в облике придворной эклоги, могла быть узаконена в системе лирических жанров классицизма (о ней благосклонно говорит Буало), но это было, в сущности, уже посмертной канонизацией.

Не менее показательна и судьба средневековой альбы — одного из популярных жанров куртуазной рыцарской лирики. Первоначальная содержательность ее жанровой модели особенно очевидна. И, конечно, чем более содержательна такая модель, тем менее она в целом долговечна как структурный образец. Уже к исходу средневековья «чистые» формы смешиваются, становясь безразличными к новому содержанию. В уже упомянутом цикле пастурелей Рикьера певец путается в своих признаниях, адресуя их то пастушке, то своей владетельной даме — настолько условным и отвлеченным стал жанр. А прославленный Бертран де Борн в одной из кансон (т. е. в жанре, где непременно воспевалась какая-нибудь реальная знатная дама, чьим вассалом себя считал поэт) создает образ «составной» дамы, сочетающей в себе по частям все совершенства различных известных ему женщин — по тому же способу, каким позднее гоголевская Агафья Тихоновна будет грезить об идеальном женихе. Понятно, что после этого не могло быть и речи о содержательности жанра кансоны, например.

Мы не собираемся давать историю лирических жанров, хотя бы некоторых, хотя бы в самом сжатом виде. Это не наша цель. Мы хотим лишь понять связь содержания, формы и жанра в лирической поэзии и самый факт их исторической изменчивости.

Уже в приведенных примерах видна эта связь. Но главная сложность состоит все же вовсе не в том, чтобы ее заметить. Сложность заключается в понимании исторических взаимопереходов и — тем самым — *относительности* наших понятий содержания и формы. С точки зрения опыта последних десятилетий нам особенно трудно бывает согласиться с тем, что *самое творчество форм* (особенно сложных форм, требующих и большой изобретательности, и высокого душевного подъема) *может быть — т. е. исторически бывало — самоценным содержанием лирического произведения.*

Вспомним провансальскую секстину — не отдельную строфу, а шести-строфное построение, с очень нарочитой системой рифмовки, с постепенным и строго выдержанным «сползанием» первого рифмующегося слова первой строфы (а еще лучше — всего первого стиха) на шестое место в шестой строфе и т. д. Если стать на точку зрения плоских представлений о связи содержания и формы в поэзии (всякая-де форма, ныне архаическая, когда-то придавалась некоему содержанию, в нее себя наиболее полно облакающему), то поневоле зайдешь в тупик: невозможно вообразить себе какое-то такое «идейное содержание», для последующего «воплощения» которого больше всего подходила бы именно эта вычурная форма, а не какая-либо иная, пусть столь же вычурная, насквозь искусственная.

В самом деле — какое *до формы* существующее (или могущее быть отдельно представленным) переживание совершенно находило себя именно в

⁵⁹ J. Anglade. Le troubadour Guiraut Riquier. Etude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale. Bordeaux — Paris, 1905. Прозаический перевод этих пастурелей дан в названной выше книге В. Шишмарева (стр. 49—56).

секстине и нигде больше? Достаточно задать этот вопрос, чтобы почувствовать несостоятельность подобных предположений.

Выход напрашивается здесь сам собою. Да, и секстина была когда-то содержательной, т. е. результатом «отвердения», кристаллизации содержания, но не какого-то существующего до воплощения. В определенную пору своего развития человек художественно выражал себя (и тем самым утверждал себя) не как-нибудь опосредованно при помощи секстины, но непосредственно секстиной, самым фактом сотворения ажурной словесной вязы, прихотливо вьющейся рифмы и т. д. Искусное проведение заданной темы по всем правилам установившейся схемы (после первых же случаев ставшей традиционной) — это и было содержательной целью, это и было проявлением художественной мысли поэта⁶⁰. И такую мысль, как и всякую иную художественную мысль, или идею, невозможно полноценно передать на ином «языке», вне материала и условностей данного рода.

Это, как видно, важный методологический вопрос взаимоотношения формы и содержания. Ясность его постановки сильно влияет на верность наших представлений о развитии лирической поэзии.

Первоначально секстина⁶¹ была содержательной формой, т. е. была жанром, — и до тех пор, пока самое искусство проведения темы, вышивания узора по канве, о котором мы только что говорили, оставалось в известном смысле самоценным. Но когда, например, к ней обращается Брюсов («Я безнадежность воспевал когда-то...» в книге «Семь цветов радуги»), то несмотря на все внешнее подчинение условностям и нормам, добровольно на себя взятым, несмотря на нарочитую стилизацию темы, содержательная цель явно не соответствует рамкам секстины. Она сминается, деформируется этими неумолимо жесткими рамками. В XIX в. подлинно поэтическая мысль, как бы она ни стремилась подчас отдохнуть в пределах самого крайнего примитива, уже не может выкристаллизироваться в секстину, совет или иную подобную форму.

Кому, например, сейчас придет в голову искать содержательные особенности возникшего в Сицилии жанра сонета, обращаясь к сонетам Бехера? Здесь только отстоявшаяся структура строфы, метра и рифмовки. Конечно, какая-нибудь современная поэтическая мысль, данная в сонете, в своей конкретности существует только в этой форме, а не где-то вне ее. Но современный сонет — уже именно элемент формы, мыслимой также и отдельно от какого-либо содержания. Поэтому на вопрос: жанр ли сонет или нет? — невозможен однозначный ответ, годный на все случаи. Да — в лирике средневековых сицилийских певцов, у Данте, Петрарки, отчасти и у Ронсара, Камюэнса, Шекспира. Нет — в сонетах Малларме, или искуснейшего мастера XIX в. Эредиа, или того же Бехера.

Очень любопытно, что русские символисты, среди которых были и первоклассные филологи и знатоки поэзии, настойчиво воскрешают сонет, остро чувствуя его неповторимую прелесть. И что всего примечательнее — стремясь быть мастерами подлинного сонета, они в силу этого своего острого чувства, вооруженного специальным знанием, *стилизуют* прежде всего именно художественное содержание! Они понимают, что одной оболочкой тут не обойтись.

Так, канон предполагает специфический ход лирической мысли в сонете: ее восходящую ветвь в двух катренах (завязку в первом, развитие во втором), вершину в первом терцете — и круто нисходящую ветвь во втором терцете, с особенно выразительным, эстетически «ударным» образом в последнем, четырнадцатом стихе. Поэт Сергей Соловьев соблюдает канон

⁶⁰ Знаменитые секстины Петрарки в этом смысле не являются исключением. Петрарка любил экспериментировать с секстиной; он даже создал опыт двенадцатистрофной секстины с двенадцатигодовой перестановкой конечных рифмуемых слов (СССХХII номер в его «Канцониере»).

⁶¹ Мы все время здесь говорим не об отдельной строфе, а о шестистрофной форме.

очень тщательно в своем сонете «Венера и Анхиз». Но он совершает любопытную подмену (которая, кстати, стала нормой еще в «Трофеях» Эредиа⁶²): вместо данного в прямом выражении хода лирического рассуждения здесь только *внешнее* изображение антологического сюжета, последовательное описание, в котором, однако, тоже есть и восхождение (в данном случае то, что в определенной терминологии называется *Vorlust*), и кульминация достижения, и заключительный образ торжествующего обладания.

Охотник задержал нетерпеливый бег,
Внезапно позабыв о луке и олене.
Суля усталому пленительный ночлег,
Богиня ждет его на ложе томной лени.

Под поцелуями горят ее колени,
Как роза, нежные и белые, как снег,
Струится с пояса источник вожделений,
Лобзаний золотых и потаенных нег.

Свивая с круглых плеч пурпуровую ризу,
Киприда падает в объятия Анхизу,
Ее обвившему, как цепкая лоза.

И плача от любви, с безумными мольбами,
Он жмет ее уста горящими губами,
Ее дыхание пьет и смотрит ей в глаза⁶³.

Это отчаянная попытка отвоевать для жизни прошлое, вернуть предмету поэтического арсенала, ставшему изящным украшением (и действительно украшающему, если им не злоупотреблять), былую силу неотразимого поэтического оружия. Попытка очень квалифицированная (стилизация содержания), если рассматривать ее внутри литературного ряда, но бесперспективная, если выйти за его пределы: стилизованное содержание не нужно новой жизни, оно *неактуально* в серьезном смысле этого слова.

И если отвлечься от известного обаяния подобных стихов, то окажется, что собственно поэтическая мысль здесь неглубока, что даже самое искреннее стремление воскресить старый жанр именно как жанр, наиболее подходящий этому содержанию, оказывается непродуктивным. А поэтическая мысль, наиболее адекватная современности, не может быть уложена в сонет как жанровую форму. Не случайно поэты социалистического реализма к ней почти не прикасаются.

Яркое исключение — И. Бехер. И очень интересно, что именно привлекает его к сонету и как поэта, и как теоретика.

Прежде всего, Бехер уже вовсе не видит в сонете один из жанров, стоящий в ряду, в системе других. Бехер считает сонет «основной формой поэзии». Это мнение (конечно, субъективное, но тем оно любопытнее) поэт пылко отстаивает в специальном трактате «Философия сонета, или малое учение о сонете». Бехер находит особую прелесть сонета в культуре «ограничения», добровольно принимаемого поэтом: «Никакая иная форма не требует даже приблизительно такой поэтической дисциплины, такой конденсированности стиха, как эта»⁶⁴.

Переживания современника от «переизбытка впечатлений» больше тяготеют к утрате «чувства меры», — поэт искусственно сковывает их сонетом. Об этом как нельзя лучше сказано в одном из сонетов Бехера:

Когда поэзии грозит разгром,
И образы над пропастью повисли,
И гдето бьешься над порожняком
Летающих строф, пренебрегая мыслью,

⁶² См., например, его «Soir de bataille».

⁶³ Сергей Соловьев. Цветник царевны. М., 1913.

⁶⁴ Johannes R. Becher. Das poetische Prinzip. Berlin, 1957, S. 405—406.

Когда в переизбытке впечатлений
Теряет остроту усталый взгляд,
И в судорогах смерти и рождений
Меняет мир привычный свой уклад,
Когда не знает форма чувства меры
И выпирает, затрепав по швам,
Когда поэзия сошла на нет,
Тогда со строгою своей манерой,
Как символ стойкости являясь нам,
Выходит из забвения сонет ⁶⁵.

Мы затрудняемся наметить точку, когда, например, творчество в секстине превращалось в творчество посредством секстины. Невозможно определить такую точку и для других некогда жанровых лирических форм. Восходя и приходя в упадок в разное время, эти жанры лишь постепенно становились равнодушными к конкретному содержанию (и равнодушными разве что к тематике) условностями. Но ведь и сама тематика, как мы видели и еще увидим, становилась все более равнодушной к содержанию.

Таким образом, как мы старались показать, лирические жанры, переставая быть содержательными, утрачивали тем самым качество живой формы, тождественной содержанию, поэтической мысли, все более становясь лишь неким заранее заданным условием для ее оформления.

Такой заранее положенный, традиционный элемент формы может оказаться очень живучим, и тогда он по инерции будет считаться жанром. В пособиях по поэтике прошлых лет обычно удивляет пестрота наименований, отсутствие сколько-нибудь удовлетворительной системы. Это не случайно. Систему нельзя создать по произволу и задним числом, потому что те лирические «жанры», которые нередко выстраиваются в один ряд, суть продукты разных эпох и обстоятельств, с разным, если можно так сказать, «коэффициентом современности», с разной способностью воплощать новое лирическое содержание. Отсюда в этом ряду нередко перемешано живое и мертвое, остатки жанров античной поры — и средневековые формы, избранные кусочки жанровой системы классицизма — и нововведения последних столетий. Как бы ни оговаривать «продуктивность» одних из них и «непродуктивность» других, всякая попытка вывести (или составить) систему лирических жанров, годную для современности, разлезается по швам. Поэтому последние по времени систематические курсы теории литературы справедливо отказываются от такой искусственной систематизации ⁶⁶.

И в самом деле — необходима ли такая система? Выдвигает ли такую потребность реальное литературное развитие, скажем, последнего столетия? Выступают ли жанры закономерными содержательными формами развития лирической поэзии в новейшее время, начиная, скажем, с эпохи романтизма? Обнаруживает ли это развитие тенденцию к консервации старых жанровых форм или к созданию новых жанров?

На все эти вопросы приходится дать твердый отрицательный ответ. И важно понять, что в таком положении не только нет ничего дурного или ущербного, но напротив, — это есть показатель большого и непрестанного прогресса.

Перерастание и изживание новым лирическим содержанием старой жанровой определенности особенно явственно обозначилось в европейской

⁶⁵ Иоганнес Р. Бехер. Сонеты, М., 1960, стр. 14. Перевод К. Богатырева.

⁶⁶ Так поступает, например, Л. И. Тимофеев, справедливо замечая, что в современных условиях попытки дробной классификации лирики по тематическому признаку «неизбежно упрощают ее содержание, затрагивают лишь внешние стороны ее содержания» (Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы, М., 1963, стр. 352).

поэзии ко второй трети — середине XIX в. В России оно связано прежде всего с именем Лермонтова (у Пушкина мы видим лишь начало этого процесса), во Франции — по-видимому, с именами Гюго и затем парнасцев, в Германии, конечно, с именем Гейне.

Обратимся к одному из популярнейших «лирических интермеццо» Гейне — к уже бегло упомянутому «Ein Jungling liebt ein Mädchen...» Действительно, в непосредственном восприятии здесь нам дано по сути лишь некое перечисление традиционных лирических тем: «он» любит «ее», «она» любит «другого» и т. д., и все это венчается образом разбитого сердца — тоже не бог весть каким открытием. Разбитое сердце поэта находит свое место в бесконечной печальной веренице утрат, в старой-престарой и вечно новой «истории», и вместе с тем обретает известную горькую отраду, — вот, пожалуй, и все, что можно «выжать» из внешнего перечня тем. Но нас явно возмущает такая выжимка смысла, мы ощущаем в ней мнимость решения, чувствуем какую-то профанацию поэзии, скольжение поверху. Почему?

Потому что здесь и «его», и «ее» любовь, и даже разбитое сердце суть лишь условно-тематические элементы формы. Мы подчеркиваем: здесь, ибо в иных случаях, особенно в более раннюю пору, такие темы были некогда содержательными мотивами поэзии, т. е. содержание было им адекватно. И если в лирической песне некогда пелось, что юноша любит девушку, то это и значило, что некий юноша любит некую девушку. А вот здесь, у Гейне, нам совершенно не надо представлять себе ни того, ни другую, ни чье-то сердца, — большие того, такие прямые представления теперь увели бы нас от понимания подлинного лирического содержания в постороннюю область околпоэтических сочувствий и сентиментальных вздохов.

Попробуем добраться к контуру собственно содержания. Нас прежде всего останавливает широта «замаха» идеи и смелая легкость переходов, захватывает скорость пробега по древнейшим и авторитетнейшим лирическим темам. Поэтическая мысль словно устраивает проверку этим темам, проверку самым принципиальным *формулам* «старой истории», отбрасывая конкретные частности, могущие указать на внешнюю «новизну». Проверка происходит с очень высокой точки отвлеченности, — и с нее все перечисленные темы (и стоящие за ними всевозможные бесчисленные вариации) выглядят равными: в первой строфе это даже ритмически выделено полным совпадением границ между темами с границами между соответствующими стихами.

Буквально в этом лирическом раздумье Гейне речь идет об извечной человеческой силе и слабости, о любви. Это она всегда стара и всегда для кого-то открывается впервые. Так бывает в жизни, в мире живых чувств, где каждый человек неизбежно вновь открывает для себя то, что уже миллиарды раз открыто до него. Но искусство не может быть столь расточительным. Его роль не в том, чтобы, бесчисленно повторяясь, служить слепком каждого индивидуального духовного развития. Открытие в искусстве, индивидуальное художественное познание какой-то стороны жизни человека, становится всеобщим и вечным достоянием. Открывая уже открытое, поэзия, как известно, перестает быть поэзией. Как же в таком случае может быть «immer neu» — «всегда новой» — «старая история» безответной любви? Иначе говоря, что же «нового» в поэтическом ее воссоздании — и в данном случае у Гейне, и в тысячах иных случаев? Чем может обеспечиваться долговечность и даже бессмертие такого поэтического воссоздания?

Конечно, не только способом «обработки материала», если говорить языком Маяковского, и не оттенками в интерпретации некоего «вечного» чувства. Как бы ни менялась жизнь, эти оттенки чувства мужчины к женщине и наоборот (поскольку они допускают передачу в словах) довольно скоро можно перебрать и изобразить. Поэтому думать, что дело здесь в

«конкретизации» нюансов чувства (исторически, конечно, изменчивого), — значит с неизбежностью прийти к мысли об отмирании лирического рода поэзии из-за его якобы истощенности. А он, однако, живет. И даже подчас вовсе не за счет все более изоцированной конкретно-исторической детализации, как, например, показывает опыт восточной лирики. Да и у Гейне в разбираемом стихотворении принципиально нет никакой конкретизации — лишь подчеркнута «чистая» схема чувства.

Дело в том, что здесь каждый раз обязательно есть новое поэтическое открытие, и оно не сводимо к изображению некоей данной стадии в развитии человеческих переживаний. В общем виде о подобной несводимости художественной мысли к конкретному изображению мы уже говорили в разделе о творческом методе. Применительно к определенному литературному роду — лирике — новизна художественного познания, т. е. поэтическое открытие, основывается, как уже установили, на постоянном обновлении связи между формой и содержанием.

В рассматриваемом стихотворении Гейне, при внешнем почти бесстрастии, при каком-то почти стоическом спокойствии, напряженно звучит «гейневская» едкая ирония, которую позднее Блок резко, но в известном смысле очень наблюдательно назвал «провокационной»⁶⁷. Кризисность мироощущения целой эпохи буржуазной демократии, помноженная на хаотичность представлений самого Гейне о жизни, находили в этой иронии единственно возможный, сколько-нибудь устойчивый выход. А ироническому взгляду на мир естественно все подвергать сомнению; иногда рожденный даже переходящими, частными, даже мелкими причинами, он, как правило, обнаруживает склонность к максимальным, чуть ли не вселенским масштабам своих горько-насмешливых обобщений (вспомним хотя бы всепоглощающий пессимизм Леопарди, во всем остальном ничего общего с Гейне не имеющего).

В двенадцати стихах «интермеццо» поэт переоценивает всю многовековую «историю» любви, просто помещая ее в ряд неизбежных человеческих тягот, вечных, как мир, и непреодолимых, как все его жестокие законы. Крайне нервная, злая, большая мысль, не знающая успокоения, внешне находит себя в сдержанном кратком резюме — без всяких «лирических беспорядков», без всякой необузданности печали. Эстетическая сила этого перечисления в том, что оно — настоящий мартиролог. Слово сама невозмутимая вечность со своих высот неторопливо и как бы скучая скользит взглядом по памятникам, под которыми множатся жертвы страсти, случайно брошенной в мир и оказавшейся негаданно столь могущественной.

Эти безмолвные, холодные курганы — давно застывшие потоки некогда раскаленной лавы, ставшие формальным штампом сгустки древнего содержания. И поэт говорит нам не о том, что «юноша любит девушку», а она любит другого, — это мы давно и без него знаем, по крайней мере со времени первых фольклорных любовных песен. А то, что он нам говорит, мы можем постичь только в сплаве и этого перечисления, и этого тона, и этого ритма, и всего прочего, уже неразложимого.

Отстоявшиеся, если можно так сказать, «выпавшие в кристаллы» элементы прежнего лирического содержания теперь уже строят новую форму. Вот почему стало возможным возникновение новой мнимой «жанровой» разновидности — знаменитых гейневских «лирических интермеццо», где совершенно свободно разрабатываются и сочетаются различные традиционные лирические темы, ставшие формой выражения. Под эту разновидность можно подвести гораздо больше произведений, чем, скажем, их подводил сам Гейне, в особенности если не стеснять себя очень уж специфическим обозначением (вроде «интермеццо»). Это свободная литературная

⁶⁷ А. Блок. Россия и интеллигенция. Берлин, изд. «Скифы», 1918, стр. 60.

форма лирики, где особенно заметно, как по-новому звучат самые старые мотивы, ставшие «строительным материалом» (а иногда даже дополнительной «арматурой») нового содержания.

* * *

Итак, обращаясь к началу лирики новейшего времени (лирики «современной» в широком смысле слова), т. е. к середине XIX в., мы сравнительно легко замечаем, как расплываются прежние жанровые границы, как исчезает былая жанровая определенность.

Конечно, и за последнее столетие появилось немало лирических посланий, хвалебных од, даже, как мы замечали, сонетов и т. п. с более или менее выдержанной жанровой спецификой. Это всегда проявление определенной нарочитости, это случаи, так сказать, с определенным спецзаданием, и они не делают погоды. А в целом не только поэты не находят возможных названий свои вещи «одами», «мадригалами», «канцонами» (не говоря уже об «альбах», «пастурели», «виреле» и т. п.), но и читатель, что называется, задним числом затруднится прикрепить произведение новейшей лирики к тому или иному жанру. Какие-то признаки, быть может, и совпадут, но единая жанровая определенность все равно, как правило, не получится.

Старый жанр становится иногда структурной условностью, в общем все более свободно относящейся к тому или иному конкретному содержанию. И, скажем, элегический дистих (некогда строгий жанр) у Пушкина оказывается то чем-то вроде мадригала («Слышу умолкнувший звук...»), то эпиграммой («Крив был Гнедич поэт...»), а в обоих случаях, кстати, он направлен на один и тот же предмет. Или «гимны» Маяковского оказываются либо сатирами, либо инвективами (по содержательному признаку старых жанров).

Все это мы можем понять и принять сравнительно легко, без сопротивления. Ведь новое содержание всегда в какой-то мере противопоставляет себя старому. Поэтому оно тем менее склонно связывать себя со старым, традиционным жанром, как условием своей завершенности. Это просто. Но вот что значительно труднее и понять, и принять — это то, что параллельно с обветшанием традиционной, «старой» жанровой системы в лирике, точно говоря, не возникает новых жанров⁶⁸. То новое качество формы в современной лирике, о котором речь впереди, можно, пожалуй, называть неким новым жанром, от этого вреда не будет, но и пользы тоже: этот новый «жанр» (красноречивым представителем которого, как нам думается, выступают «лирические интермеццо») оказывается столь неопределенно широким, что наряду с ним просто невозможно выделить какие-либо еще.

Лирическая мысль, подобно другим видам поэтической мысли, обнаруживает тенденцию ко все более синтетическому выражению.

Как известно, Белинский видел в романе нового времени синтез всех родов поэзии. Роман эпохи последующего столетия подтвердил глубину предвидения Белинского. Роман стал ведущим «родом» литературы, особенно после Толстого и Достоевского, воистину полномочным представителем, фокусом целого рода литературы — эпического (не исчерпывая его, понятно). Литература XX в. еще более закрепила это положение.

И мы теперь поэтому с большим внутренним сопротивлением говорим о романе как о некоем определенном жанре, мы нередко стараемся выде-

⁶⁸ Мы не говорим здесь об особых принудительно-искусственных образованиях, вроде, например, так называемых эпических новин в русском фольклоре 30-х годов, которые даже покушались ставить рядом со «старинами» (быльями). Всякие гальванизации старых форм вообще, как правило, оказываются за пределами художественности.

лить в нем виды, даже «подвиды» («роман-эпопея», например, в отличие от «просто» романов — или различные другие деления). При этом мы чувствуем всю искусственность таких границ и зыбкость сколько-нибудь содержательных определений: столь велико многообразие художественных единств, традиционно называемых романами. И поэтому последние учебные пособия по теории литературы правомерно ограничиваются самыми общими указаниями и воздерживаются от более узких определений. Ведь всякое определение есть прежде всего *ограничение*, а еще Белинский отметил, что «раммы» романа «до бесконечности неопределенны»⁶⁹.

Словом, современный роман — не какой-то жанр наряду с прочими, а результат исторического сближения и взаимопроникновения различных жанров. И поэтому невозможно сейчас определить «поэтику романа» вообще, подобно тому как можно было определить поэтику сонета и новеллы в литературе Возрождения или поэтику трагедии классицизма.

Что же касается лирики, то как бы она, по верной мысли Белинского, ни обогатила эпическую литературу (Толстой, напоминая, вовсе обошелся без нее), лирика сохранила положение самостоятельного рода и тоже, в соответствии с задачами времени и — отсюда — в соответствии со своим движущимся содержанием, выработала свою «универсальную», синтетическую, свободную, с точки зрения старых жанровых условностей, форму, в которой как элементы формы, как предметы арсенала претворяются «кристаллы» уже отработанного лирического содержания.

Как ее назвать — это уже вопрос второстепенный. Однако почему же все-таки эта новая синтетическая форма во всех своих разновидностях не образует новой жанровой системы? Потому что природа этих образований совершенно иная.

По самым своим основам система жанров есть совокупность ступеней в последовательной кристаллизации лирического переживания. (Эти ступени, конечно, нельзя понимать буквально — устремленными в одном направлении вверх: здесь и различные ответвления, и параллельные потоки). Когда такое переживание могло быть сведено к обозначению самого факта, что «юноша девушку любит», когда, следовательно, содержанием было самое осознание и выражение этого факта, тогда органической формой переживания становился жанр какой-нибудь эротической песни или арабской газали и т. д., где человек утверждал вдруг ставшее ясным свое личное право хотеть, выбирать и любить. Когда переживание усложнилось, когда в него проникло ощущение помехи — например, присутствие соперника или — еще хуже — сознание того, что «она полюбила другого», тогда это переживание рождало жанр элегии, или той же усложненной газали, или канцоны и т. п. В каких-то пределах дальнейшее усложнение переживания еще удовлетворялось этим и подобными им конструкциями для своего выражения, стараясь максимально использовать наиболее перспективный элемент жанровой модели (мы говорили об этом применительно к пастурели). А когда переживание настолько усложнилось, что и любовь юноши к девушке, и любовь девушки к другому, и любовь другого к другой и т. д. — все это могло стать в лирическом произведении лишь предметами краткого перечисления, тогда трудно было отлиться жесткой модели, имеющей положить начало традиции. Оставалось то, чему, например, Гейне дал иронически непритязательное имя «интермеццо», а мы бы условно обозначили как синтетическую форму, т. е. как что-то не столько промежуточное⁷⁰ и неопределенное, сколько неограниченное, свободное.

Лирика романтизма особенно резко выявила то, что самосознание личности новейшего времени, становясь содержанием лирики, не поддается

⁶⁹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, стр. 274.

⁷⁰ Как следует из прямого этимологического смысла слова «интермеццо».

тематической или иной нормативной классификации. Это содержание в лучшем случае складывается уже не в рамках жанра как такового: лирическое переживание развертывается в своей форме около или вокруг какого-нибудь старого жанрового признака, как ограничивающего условия, принимая его в качестве внешнего элемента и иногда великодушно соглашаясь посить его имя, как знак родovitости. Наиболее же решительные в таком смысле романтики (например, Теодор Кернер) совершенно за-таптывают жанровые межи: в этом нетрудно убедиться, попробовав установить тяготение к тому или иному жанру кернеровских стихов книги «Лиры и меч», или «Еврейских мелодий» Байрона, или ранней лирики Гейне, или романтической лирики Пушкина и Лермонтова.

Вспомним форму пушкинских элегий, строгую, но совершенно свободную от власти канона. От первоначального элегического дистиха здесь не осталось почти ничего. А момент углубленного размышления (подчеркнутый мерностью движения стиха), пройдя по вокам через множество усилителей, односторонне культивировавших в нем «элегические», печальные настроения, — этот момент снова обретает так называемую «античную» широту мироощущения, но несравненно большую глубину, благодаря всем особенностям сознания нового времени по сравнению с древним.

Говоря о процессах в лирике последнего столетия, мы можем всецело перейти на русский материал, — строго говоря, единственный, о котором мы имеем право категорически судить⁷¹.

С последней трети XIX в. русская литература получает всемирное признание, хотя объективно всемирное значение она приобретает раньше, начиная с Пушкина. Признание это по справедливости связывается прежде всего с исключительной высотой гуманизма и (в более «узком» художественном плане) с открытием «диалектики души», с именами Толстого и Достоевского. Все это совершенно справедливо. Однако следует учитывать, что самое это открытие не просто вообще «подготавливалось» всем предшествующим ходом развития русской литературы (такая формулировка чаще всего предстает лишь отпиской, формальной данью уважения предшественникам), но в особенности было подготовлено в лирической поэзии, прежде всего лермонтовской. Видя в Лермонтове-прозаике, главным образом в «журнале Печорина», предтечу «диалектики души», мы не всегда учитываем здесь теснейшим образом связанную с прозой лирику поэта.

Обращаясь к этому материалу, можно утверждать, что тот процесс, условно говоря, атрофии жанра в лирике, о котором говорилось выше, несет в себе важное позитивное начало. Переставая тяготеть к определенной устойчивой системе организации своего содержания, т. е. к жанру, лирическое воссоздание жизни все больше тяготеет к определенности творческого метода. Именно выход к диалектике души знаменовал собою в лирике первое настоящее торжество реалистического метода.

Реалистический метод начинает складываться в лирике, конечно, до открытия «диалектики». Мы не будем перечислять так называемых «элементов реализма» у русских или нерусских поэтов предшествующего времени — дело не в элементах, а в новом качестве. Момент же перехода количества в качество, как нам представляется, лежит в полосе относительного междуцарствия (или «двоевластия»): когда жанровые формы уже атрофируются, а до собственно «диалектики» еще далеко. В русской лирике это, конечно, Пушкин.

Лирика всегда была направлена на воссоздание какого-то внутреннего душевного порыва, переживания. Но до открытия психологического ана-

⁷¹ Ведь речь идет о лирической поэзии, в которой образное содержание немаловажно или данного словесного образа выражения, в которой слово не просто материал (сравнительно легко заменимый «материалом» других языков), но самая форма мысли.

лиза такое переживание представляло как уже некая состоявшаяся данность, как некое определенное качество, требующее по возможности точного, а иногда и красочного своего описания. Если переживание было сложным, неоднозначным, так сказать, не чистой, а смешанной краски, — эта сложность и противоречивость предстояла в одновременном сосуществовании сторон, каждая из которых была все тем же определенным качеством, той же чистой краской: «Не ненавижу и люблю» — у Катулла, «Я вас люблю, хоть и бешусь» — у Пушкина, «Мне грустно и легко» — у него же и т. д.

Взглянем на пушкинский способ выражения глазами Блока: «Перед Пушкиным открыта вся душа — начало и конец душевного движения. Все до ужаса ясно, как линии на руке, под микроскопом»⁷². Эти слова сказаны ровно через сто лет после того, как Пушкин написал первое свое лирическое стихотворение. В них и восхищение, и неизбежная полемика: четко очерченные «начала» и «концы», непреложная «ясность» свидетельствуют Блоку о той определенности, которая в XX в. уже утрачена, которая возможна лишь при условии, что душевное движение остановлено, лирически отражается в известной статике («как линии на руке»).

В стихотворении «На холмах Грузии» состояние легкой и «светлой» печали вслух мотивируется слишком корректно: лишь сдержанным названием самой далекой (очень далекой, в сущности, с точки зрения протекающего затем внутреннего процесса сравнений, ассоциаций и проч.) побудительной причины — «ночная мгла» в горах, торжественная и тихая красота ночного мира. Поэт сводит вместе, ставит рядом далекую причину и конечное следствие — интимное признание. С точки зрения современного восприятия здесь чувствуется какое-то самоограничение, и такая самоограниченность в выражении, конечно, сообщает этому ноктюрну Пушкина дополнительную, особую прелесть. Иначе говоря, перед нами уже некий результат того психического хода, в результате которого и «грустно», и «легко». Поэт посвящает нас в свои переживания, — но мы при этом остаемся «снаружи» и по результату, отлившемся в форме своеобразного «сообщения», узнаем или догадываемся о том, что этими краткими словами обозначается.

Тут еще одна малоприметная тонкость. Мы готовы видеть процесс под обозначениями «грустно и легко» потому, что мы — люди XX в. с опытом открытий Толстого, Достоевского, лирики Блока. Но современники вряд ли смотрели «сквозь» эти ясные и привычные в своей однозначности словесные образы грусти и легкости. Процесс-то, конечно, был и тогда, но тогда он еще не был эстетически значим, не мог быть самим содержанием художественной мысли.

Эстетическим эквивалентом неповторимого, личного душевного переживания были тогда эти описательно названные точными словами образы душевного состояния, сочетание этих образов, их ритм, гармоничность, музыка слов — все эти достижения «высокой страсти» «для звуков жизни не падить». Какая-то равнодействующая в богатом и нестром живом потоке внутреннего переживания выводила к образу-слову «грустно» и — как поправка — к образу-слову «легко». Самый процесс, самое переживание, таким образом, сводилось к ним лишь в конечном счете, — но только в этом конечном счете оно обретало обобщенно-эстетическое качество.

Принципиально то же мы выше могли наблюдать и в лирическом решении Пушкиным проблемы: поэт и современное ему общество. Единство тенденций выводится нами из суммы стихотворений. Показательно, что Пушкин, на протяжении всей жизни волнуемый этой проблемой, не нашел, однако, *единого* ее лирического воплощения *во всей ее сложности* и противоречивости. Только последнее «программное» стихотворение

⁷² «Записные книжки Ал. Блока». Л., 1930, стр. 158.

«Я памятник себе воздвиг...» приближается к такому отражению сложного переживания в диалектическом единстве.

Открытие диалектики души передвинуло границу эстетического ближе к самым истокам переживания, перенесло ее через поток сознания, поставив где-то у самого начала. Отныне лирическое переживание могло отрываться от любой точки в процессе сознания, сколь бы мимолетной, переходной (т. е. готовой перейти в иное качество) она ни была. Отныне тем самым утверждалась известная *эстетическая самоценность собственно процесса* духовной жизни человека, со всеми его сложнейшими сцеплениями, зигзагами, неожиданными петлями, тонкими ассоциативными переходами. Ясно, что это открытие имело для лирической поэзии значение, которое невозможно переоценить.

Однако расширение сферы переживания вовсе не означало этакой «вседозволенности» в выражении. Сцепления и зигзаги становились полноправными в принципе — но вовсе не всякий каприз настроения уже самим фактом своего появления получал право и место в лирике. Пример лермонтовской лирики убеждает нас и в возникновении новых возможностей выражения, и в том, что неизбежными остаются те особенности объективации, строгие законы перехода изначального переживания в образ, о которых мы говорили в начале настоящего раздела.

В стихотворении «1-е января» (1840) переживание даже не движущееся, а как будто бы резко, круто перерождающееся: от почти идиллического воспоминания

Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье
С глазами полными лазурного огня,
С улыбкой розовой...

столь интимно-замкнутого и «розового» по контрасту с бессмысленной суетой светского маскарада, — через «когда ж, опомнившись...» — к открытому вызову трех последних знаменитых «железных» стихов. Однако в непосредственном восприятии «1-е января» производит впечатление удивительной гармоничности и единства.

Единство же воссозданного состояния обеспечивается не только единством состояния-прототипа, не только нашей привычкой к тому, что человеческие переживания переменчивы и капризны, даже — если брать данный конкретный случай — не только тем, что мы можем по воспоминаниям современников (например, по эпизоду, описанному Тургеневым⁷³) представить себе, как менялось душевное состояние гусара-бреттера «Мишеля Лермантова» на новогоднем балу⁷⁴, каким напряженным было в этот момент внутреннее самочувствие поэта. Единство это определяется художественной структурой, даже если мы ровно ничего не знаем об этом бале, определяется дисциплиной формы, воссоздающей характер.

Гармоничность этого лирического стихотворения, в котором отражается такое вовсе не гармоническое состояние, создается конечной гармоничностью, законченностью образа единого противоречивого переживания.

Ведь в состоянии-прототипе сосуществуют в мучительной и непрестанной борьбе две стихии: условно говоря, «розовая» мечта, идеал, — и «горечь и злость» глубокой неудовлетворенности жизнью. Здесь — в жизни — противоречие безысходно, здесь сближение обеих сторон только до крайности обостряет одна другую, поддерживая их в состоянии весьма неустойчивого равновесия, всегда чреватого нарушением. Известно, помимо прочего, каким неуравновешенным и тяжелым был характер поэта, способно-

⁷³ И. С. Тургенев. Собр. соч., т. 10. М., 1956, стр. 330—331.

⁷⁴ См., например, биографическую статью П. Висковатова в 6-м томе Сочинений Лермонтова (М., 1891), стр. 314—316.

го на резкие выходы, на всякие внешне неожиданные экстравагантности (как это было и на упомянутом бале).

Таково положение в жизни, находящее свое лирическое отчуждение в стихотворении, в строках, быть может (как показалось присутствовавшему на маскараде Тургеневу), в этот момент и рождавшихся. Но будучи снятыми, хотя бы тут же, на месте, нашедшие себя в определенном художественном эквиваленте, оглашенные в меру закона объективации, исходные противоречивые чувства образуют цельный поток, связываются равномерным и равнозначным «напряжением» во всей цепи переживания.

Если в жизни для представления о единстве отраженного резко контрастного состояния надо восходить к лежащему во многом вне его более общему контуру единого реального характера (в нашем случае — характера «самого» М. Ю. Лермонтова), то художественный эквивалент этого состояния, лирический образ его обнаруживает единство здесь же, от первого до последнего стиха «1-е января». Здесь нельзя сказать, например, так: «герой» пришел на бал, к нему пристают чужие, неприятные люди, «бездушные» «маски», он совершенно замыкается в себе, уносится мечтою далеко-далеко, в «погибшие лета», совсем забывая об окружающем; но «шум толпы людской», «спугнув» мечту, возвращает его к реальности — и нет предела горькому отчаянию, и т. д., и т. п. ... Так нельзя сказать потому, что все это совсем не так в произведении.

В движении исходного человеческого переживания есть какой-то особенно характерный миг, момент особой интенсивности мысли и чувства, известная их кульминация. К этому моменту вдруг как бы сведено, стянуто все богатство граней, перемен состояния. В жизни это — некая точка, фокус, именно миг. Он является неким средоточием характерности данного состояния души, даже иногда целого состояния мира, характерности «обстоятельств». Именно он прежде и настойчивее всего ищет «залиться, наконец, свободным проявлением». Он-то и претворяется в основу поэтического переживания. Но в лирическом образе с открытием самоценности психического процесса он развернут и в пространстве (в данном случае — целых семь строк по шесть стихов), и во времени⁷⁵.

Теперь совсем особое значение получает и такой старый и нередкий внешний признак, как «кольцевая композиция», т. е. полное или частичное повторение начальной образности в конце, или иные виды переклички конца с началом, иногда повторение стихов или целых строф и т. д. Теперь подобный бег по кругу, словно бы возвращающий все движение мысли к начальной точке, часто сознательно или подсознательно мотивируется, видимо, стремлением подчеркнуть моментальность лирической «съемки» переживания, закрепить материально впечатление от этой моментальности в сознании читателя, дать ему возможность снова и в несравненно более быстром темпе пробежать по лирическому отражению «мига»⁷⁶.

Здесь призвание лирики исследовать характерный миг получает с открытием нового способа новую силу.

На пути лирического отражения и пересоздания характера лежит некая кульминационная точка особенной внутренней напряженности и ясности. Различные нити душевного состояния, нередко перепутанные, затуманенные, вдруг собираются в фокус, стягиваются в точку (тогда мы говорим о моменте «озарения» и пр.) — и затем снова распускаются, но теперь уже в новом, художественном качестве. Точка снова «расплывается»,

⁷⁵ По прямым словам поэта, вся неторопливо развернутая панорама «старинной мечты» соответствует в реальности лишь «мигу»: «И если как-нибудь на миг удастся мне забыться...» и т. д.

⁷⁶ У малодаровитых поэтов подобный прием может явиться отчаянной попыткой спасти расплывающееся целое. У настоящих поэтов это — добавочный внешний знак состоявшегося внутреннего идейно-образного единства.

вытягивается в образную «ткань» (очень неудачное, но очень распрощаенное в литературоведении слово), в которой не найти во всей его конкретности исходного внутреннего хаоса, который толкнул гусарского поручика на незадачливое преследование двух дам или на что-нибудь подобное. Зато тот момент полусознанной горечи, который погнал измученную душу по пути заурядного светского повесы, теперь эстетически осознанный, просвеченный гражданским мотивом, засверкал «перлом создания».

И оттого, что в «1-м января» разворачивается воссозданное мгновение, уже самые первые слова (например, первые эпитеты, которыми определяется поговорное развлечение светской толпы) окрашены той самой «злостью», еле сдерживаемой ненавистью, которая придает испепеляющую силу последним стихам. Больше того — речь должна идти даже не об окраске, а об едином тоне, или едином лирическом мотиве. Невозможно его как-нибудь односложно назвать: на него можно лишь указать.

Внешне этот мотив может показаться только окаймлением «старинной мечты», выдержанной как будто бы совсем в другом тоне. Однако — если исходить даже из внешности и всмотреться — самая композиция указывает на обратное. «Старинная мечта» оправлена в строки непосредственного выражения «горечи и злости». В свою очередь, в самом описании «мечты» выделен центральный (по положению, по композиционной роли) образ: «свежий островок», цветущий несмотря ни на что среди безбрежного моря «бурь», «тягостных сомнений и страстей». Этому островку уподобляется вся мечта об идеале, бурному морю — все то время «тягостных сомнений и страстей», которое повзросло нести поколение людей, омолодивших родиться на двадцать лет. Итак, в большом образе, представленном всем стихотворением, «мечта» окружена, окована горечью отчаянья и гнева, а в сердцевине самой этой мечты, в миниатюре — слова заключен образ «бури» на вечно беспокойном, мятежном море глубокого недовольства собой и жизнью, «бури», охватывающей свежий островок идеала.

Благодаря этим концентрическим композиционным кольцам — повторам — даже внешне обнаруживается всепроникающая стихия единого и сложного лирического мотива — гнева и отвращения, укрощаемых волей, стихия раздельно и холодно отчеканиваемых слов публичного вызова, упительных слов оскорбления, мерно хлещущих по пустым «глазам» черни.

Так каков же жанр «1-го января»?

Как ни расширять понятие элегичности, все равно не уйти от того очевидного обстоятельства, что лирический шедевр перед нами налицо, а жанровая природа его совершенно неопределенна. Вернее — ее вовсе нет, потому что она ничем не ограничена.

Но подойдем к этому произведению с иной стороны. Посмотрим на него с точки зрения его образного строя.

Новогодняя инвектива Лермонтова производит сильное впечатление, вызывает ответное душевное движение и у современного читателя или слушателя, которому в общем уже чужды и атмосфера дворянских развлечений, и образный строй стихотворения, с его развернутыми условными немпожко старомодными уподоблениями, идиллической формой выражения идеала и т. д. Эстетически заразительно воздействует единый лирический порыв, в который здесь всецело ушел отраженный характер. Этот порыв изобразительно нашел себя в реальных картинах маскарада, в мысленном «облете» мечтою «родных мест». Именно такое обстоятельное, изобразительное, *экстенсивное* решение в данном случае более всего отвечало требованию адекватности выражения выражаемому.

Но тот же характерный строй переживаний (со всеми особенностями традиционной для данного поэта системы выражения) мог дать другой, отличный рисунок как будто бы очень похожего, если не тождественного,

мотива — и тогда складывалось иное образное решение, более *интенсивное*, с менее обстоятельной изобразительностью.

Мы не знаем непосредственных обстоятельств (какого-нибудь бытового факта, например), давших первый побудительный толчок к созданию знаменитой «Думы». Какое-то столкновение потоков внутреннего кипения нестерпимо резко обострило контраст между высотой развитого, напряженного гражданского сознания — и практическим бездействием, вынужденным прожиганием жизни, между абсолютной преданностью затаенному идеалу справедливости, «общего братства», служения народу — и казовым образом жизни беспутного «Маешки». И лирический эквивалент этого момента ослепительной ясности, момента особенно непереносимой боли находит себя в мрачном *largo* «Думы», где нет развернутых описаний, где не живописность, как в «1-м января», а прямое выражение, разрозненные элементы которого суть элементы рассудочно-понятийной мысли и речи, где фразы — не кружева, а лучи.

Тот же или такой же побудительный толчок, то же ощущение контраста могли породить иной лирический мотив, иную тему бесположности поэта-трибуна. И вот возникает одно из сложнейших созданий лермонтовской лирики — «Поэт», в котором, кстати, вовсе нет той прямолинейности, как это иногда представляют (был поэт как боевой кинжал, как вечевой колокол, а теперь изнежилась, поддался звону злата — проснется ли?... и т. д.).

Сложность здесь в том, что противопоставлены, по сути, не поэт вчерашний и поэт сегодняшний, не поэт и толпа, как-то его купившая и им владеющая, но поэт противопоставлен сам себе. Возникает прообраз «диалектики души». В самом сложном характере поэта противопоставлены пророк и один из толпы, из тех «нас», чей групповой идейно-исторический портрет дан в «Думе», да и только ли в ней... Этот один из «нас» постоянно «осмеивает» в поэте «простой и гордый» язык пророка — воплощение «божьего духа»: «нам» он уже «скучен».

Нет возможности сейчас подробно разбирать это стихотворение — здесь разборы не самоцельны. Однако дополнительно заметим, что идеал Лермонтова в данном случае, как нам представляется, — вовсе не простое пробуждение былого пророка в поэте. И смысл всего лирического рассуждения вовсе не в безоговорочной его апологетике: старый пророк, действительно, архаичен в новых условиях жизни. Нужен гражданский пророк какого-то нового типа. Напряженное и словно оборванное на вопросе (именно на вопросе, а не на «правильном» и плоском «ответе») раздумье над судьбами гражданской поэзии лермонтовской современности, столь характерное для сознания перелома от романтизма к реализму, сводится к вопросу, всецело только к вопросу. И это не композиционный прием, не некое сюжетное многоточие, а познавательный вывод. При этом здесь вывод, не замыкающий ход мысли, как следует из внешнего прочтения (хотя, кстати, даже внешне это тоже неверно, — ср. последние две строфы), а открывающий пути различных возможностей мысли и настойчиво подводящий к главному скрещению этих путей.

Таким образом, дальнейшее поступательное развитие лирики уже связывалось с укреплением реалистического метода воссоздания переживаний, а самый метод определялся тем, что лирическое выражение получало все более широкую возможность освоения внутреннего «мира души». Задачи этого освоения требовали все большей интенсификации лирических средств, образа. Так, через Тютчева (непосредственное продолжение пушкинской традиции) и через Некрасова (продолжение кольцовской и прежде всего лермонтовской) лирическое выражение к началу XX в. почти всецело⁷⁷ переходит от экстенсивного, по преимуществу описательного,

⁷⁷ Речь идет об общей тенденции, а не о буквальном переходе во всех случаях.

связно обстоятельного изображения, чем характеризуется, не говоря уже о XVIII в., первая треть XIX в., к интенсивному способу раскрытия лирической мысли.

Если в этом плане сравнить, например, какого-нибудь большого поэта начала XX в. даже с Лермонтовым, который, как мы видели хотя бы в «Думе», обнаруживает исключительную силу этого интенсивного способа, — то различие оказывается очень заметным.

Обратимся к одному примеру. Вспомним, кстати, известный афоризм Жуковского о переводчике в стихах — «сопернике» пореваемого поэта, главное — о неизбежности такого соперничества. Идеал перевода прозаического произведения — возможно большая точность передачи содержания. В прозе оно легче мыслится вне словесной материи данного языка. В переводе поэзии такая точность не может быть единственной целью: ведь необходимо с той же силой «перевыразить» то, что «выразил» иноязычный поэт своими стихами (как заметил Пушкин, восхищаясь тем, как Жуковский «перевыразил» «Шильонского узника» Байрона⁷⁸). Здесь всегда по возможности хочется сохранить и неповторимую «логику» данного языка, и даже ускользающую звуковую специфику подлинника. Хочется, — но возможности иноязычной культуры поэтического образа накладывают на это желание более или менее жестокие оковы необходимости. Возникает масса отступлений от подлинника, связанная с неизбежностью соблюдения иного речевого ритма, нередко к тому же и рифмовки, и т. д. Ради этого произведение часто видоизменяется до неузнаваемости. При этом не только очевидно изменяется «форма», но и перестраивается содержательный план.

Знаменитая миниатюра Гете «Ночная песня странника» (*Über allen Gipfeln*) переводилась у нас не однажды. Известный лермонтовский перевод «Горные вершины» при этом иногда неоправданно квалифицируют как «вольное подражание»⁷⁹. Сбивает с толку большое расхождение с подлинником, расхождение в самой образной структуре прежде всего. А ведь это было неизбежным при самом горячем желании точности. Лермонтов обратился к подлиннику потому, что нашел его лейтмотив созвучным своим переживаниям. Но приступил он к нему как поэт, как лирик, и заново его пересоздал. И это пересоздание было проведено в соответствии с нормами тогдашней русской поэтической культуры (развернутость описаний, изобразительные картины и т. д.).

В подлинном стихотворении Гете есть, строго говоря, только один собственно изобразительный элемент: это название горных вершин. Но и в нем самая изобразительность, картинность заметно ослаблена, будучи поддерживаемой лишь той эстетической остротой, с которой всяким жителем равнины воспринимается даже самое простое упоминание об экзотических горах, скалах, — так же, как для обитателя глубокого континента неизбежно поэтично, эстетически заразительно любое слово о море. Поэтому уже рифмующееся с *Gipfeln* (вершины) слово *Wipfeln* (макушки деревьев) такого зримого образа почти не вызывает, будучи только сухим обозначением предмета привычного, примелькавшегося. Остальные образы стихотворения по частям и с разных сторон восполняют и воссоздают грандиозную картину вселенского молчания и покоя, «картину» в очень условном смысле, именно как звуковую (еще точнее — беззвучную), где в сопутствующем неотчетливом зрительном впечатлении преобладает лишь темный колорит ночи, черный цвет, цвет молчания.

А вот «Горные вершины» передают гетевскую мысль и настроение в этом смысле иначе. Здесь как раз прежде всего зримая, во всяком случае, так сказать, «колоритная» картина: спящие «горные вершины», ноч-

⁷⁸ Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, 1937, стр. 48.

⁷⁹ См., например, Гете. Собр. соч., т. I. М.—Л., 1932, стр. 361.

ная «тьма», «свежая мгла» в долинах, пустынная «дорога», притихшие «листы»... Как видно, образность принципиально отлична от гетевской — и лирическое содержание ее иное. Общеизвестный пантеизм Гете, его пристальная наблюдательность, любовь к фиксации с почти естественнонаучной точностью окружающих явлений и т. д. — это находит себя и в «Ночной песне странника», хотя бы в чередовании неравных, словно бы пунктирно закрепленных стихов, еле ощутимых, как дыхание, коротких слов, будто порохи в ночной тишине. У Лермонтова же — плавная кантилена (недаром у нас так привилась музыкальная ее интерпретация — романс Рубинштейна), исповедь души, неторопливо «выпевающей» свое одиночество, свою русскую равнинную тоску, горькое ощущение своего отрыва от цельного и гармоничного мира природы, свою чуждость ему, неслиянность с ним.

Позже были и другие переводы — в XX в. Брюсова, Анненского, оба стремящиеся к максимальной точности. Особенно примечателен последний — совершенно отчаянная, почти героическая попытка преодолеть непреодолимое, добиться полного совпадения при «наложении» копии на оригинал⁸⁰.

Сравним:

Über allen Gipfeln
ist Ruh,
in allen Wipfeln
spürest du
kaum einen Hauch;
die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

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

Вряд ли стоит пояснять очевидное. Подчеркнем только, насколько близок подлиннику даже ритмический рисунок перевода, в особенности почти тождественный оригиналу по художественному звуковому впечатлению кратчайший второй стих: в обоих случаях оба поэта воссоздают в нем тот максимум звучности, «шума», который только допустим в чуткой всеохватной тишине. Самые оба слова «Ruh» и «тшьь», словно замирающие на последних немножко протяжных придыхательных звуках и растворяющиеся в этом абсолютном молчании, вероятно, исключают в обоих языках какие-либо другие похожие варианты.

Анненский — тоже поэт, а не ремесленник, тоже лирик, тоже волей-неволей «соперник» самого Гете. Высота развития и богатейшие выразительные возможности русского стиха позволили ему достичь высокой точности. Конечно, многоточия и восклицание последних стихов не просто наносят на безмятежную вещь великого олимпийца оттенок нервозности нового века. Лирическое содержание претерпевает заметное перерождение. Мы сейчас задерживаем внимание на сравнительно новом в русской поэзии способе раскрытия лирической мысли, на исторически сложившихся новых возможностях этого раскрытия — интенсивного прежде всего.

Эстетическая самоценность «диалектики души» (если называть это явление привычно кратко, хотя и не совсем точно) явилась важнейшей возможностью, которую лирический способ отражения жизни получил за последние сто лет. Ввиду необходимости особой экономии средств (сравнительно с романом, например), процесс переживания в лирике все менее мог разворачиваться в большом числе приблизительных слов, дающих в совокупности нужное представление. Необходимы были и новые слова,

⁸⁰ Любопытно, что в автографе Анненского рядом с переводом полностью выписан текст оригинала (см. Ианнокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, стр. 617).

пусть часто даже совершенно неожиданные и странные, и новые, более свободные отношения между ними. Диалектические сцепления поэтической мысли теперь более, чем когда бы то ни было, оправдывающие крылатую формулу «лирический беспорядок», уже не всегда могли быть выражены в законах плавного и обстоятельного поэтического синтаксиса, — того, при котором почти любую фразу лирического стихотворения можно было выдернуть из целого и продемонстрировать в учебных целях как образец полных, личных и распространенных предложений, выражающих цельную, «относительно законченную мысль».

С точки зрения толстовской диалектики души, как раз «законченность» мысли отличала всякое ограниченное сознание. Творческие возможности мысли, ее богатство и красота отныне прямо связываются как раз с ростом «относительности» ее завершения, с ее беспокойством.

Беспокойная мысль всегда была красива — у Лермонтова, например, или у Некрасова. Но она должна была выражаться спокойно, она имела быть описанной последовательно и связано. Вспомним, как гневается поэт в «1-м января» или «Еду ли ночью...». Вспомним, как последовательно, обстоятельно и логично повествует Некрасов о трагизме свободного трудящегося союза, как закономерно и непреложно следуют из этого повествования «бесполезные» «проклятия». По нормам того времени такой образ выражения был самым эффективным, самым эстетически действенным, обеспечив бессмертие и этого, и многих подобных стихотворений. Но самые нормы оказывались не вечными, как и нормы породившей их жизни.

В переключаясь с «Еду ли ночью...» по основному мотиву стихотворения Блока «Ночь как ночь...» ничего похожего уже нет. Мы говорим не о сравнении талантов, общественной значимости или традиций Блока и Некрасова и не о различии их мировоззрений, приведших к различию идейных итогов обоих произведений и т. д., — об этом забывать нельзя, но причина различия коренится еще глубже, в особенностях новейшей эпохи. Напряженность ее общественной жизни, острота и сложность идеологических столкновений требуют и соответствующего лирического выражения. И Блок — великий поэт XX в. — уже уверен в самоценности того образного потока и тех внешне вроде бы даже совершенно случайных сцеплений, которыми этот поток держится. В его образном восприятии побудительная причина не существует целиком и лишь однажды: это явление-причина образно осваивается по частям с неоднократными выходами на него. В уже начавшийся поток творчества образов все, попадающее извне, преобразуется на равных началах.

Мне уже приходилось в другой связи разбирать стихотворение Блока «Ночь как ночь...». Здесь есть и «пустынная улица», и «сырая мгла», капризная с карнизов; но перед нами лирически оформленный момент переживания (вызванного и такой погодой, разумеется, тоже), в образ которого попадают и как-то его изменяют сначала восприятие пустынной улицы, и отсюда поворот к упреку в неверности, а потом «сырой мглы» и — через взгляд вверх, на карниз — к «дерзкому вызову небесам». Конечно, неверно было бы думать, что поэт здесь записывает свой реальный, «всамделишный» поток переживаний в той последовательности, в какой у него образы-отражения внешних явлений, попавшие в поле зрения, сцеплялись с отчаянной мыслью о том, что «счастья нет» и что «все на свете» это знают. Поэт искусственно создает такой поток — но для нас здесь важно прежде всего то, что он теперь может позволить себе столь свободные сцепления.

Обозначая этот очень важный процесс в лирическом способе воссоздания характера, как переход от экстенсивности выражения к интенсивности, мы вынуждены пользоваться не очень принятой терминологией, хотя она нам представляется при всей своей отвлеченной общности все же довольно точной. «Материальным» содержанием этого процесса выступает

все большая власть собственно выразительного начала, все решительнее подчиняющая себе изобразительный элемент.

Отношение изображения и выражения в лирике — вопрос старый, он в разной мере обостряется обычно в моменты особой «лирической активности» в литературе — в творчестве поэтов-романтиков, например. Он особенно накаляется к началу XX в., и то или иное решение его прямо влияло на характер творческого метода. В модернистской поэзии (начиная — условно — теорией и практикой Малларме и других символистов) лирическое выражение получило настолько субъективистское истолкование и применение, что было даже несколько скомпрометировано само по себе. Отсюда мы нередко, наученные опытом разоблачения модернистских ошибок, самым добросовестным образом недооцениваем познавательной и идейно-воспитательной значимости именно лирического выражения сознания поэта, его переживания, лица и требуя сверх этого еще и непременно изображения «отменного города Гамбурга». А в действительности само по себе признание лирики искусством выражения еще не является ни достоинством, ни пороком. Оно еще ничего не определяет в самом смысле, сути выражения. Вот в смысле-то все и дело.

Граница между прогрессивным и реакционным в лирике определяется сообразно ответу не на вопрос: изображает ли поэт «город Гамбург» или только «выражает чувства»? — но на вопрос: что именно поэт выражает?

Всякого рода выразительный элемент лирического стихотворения в принципе призван играть очень важную роль. Мы говорим «в принципе», потому что исторически эта роль меняется. Вспомним, что говорилось выше (в связи с секстиной) о творчестве формы как об особой содержательной задаче в особых условиях. Аналогичное положение можно наблюдать и в той переменчивой роли, которую играет изображение внешних предметов, явлений материального мира.

В лирике «Плеяды», например, в сонетах Ронсара роль изобразительности исключительно велика. Во-первых, такова была общая черта литературы Возрождения — радость освобожденных чувственных восприятий и возможно более пластичное, зримое, осязаемое воссоздание явлений материального мира (доходящее, как известно, до крайности — «фальстафского фона» у Шекспира и скотоподобной мощи жизни у Рабле или Рубенса). Во-вторых, здесь была и особая, специфическая задача, так сказать, исторически-экспериментальная: доказать огромные поэтические возможности французского языка, показать, что им можно успешно решать самые трудные описательные задачи. Сонеты Ронсара, даже самые что ни на есть «любовные», поражают изобразительным обилием, — и здесь то самоутверждение личности, которое мы привыкли связывать с лирическим родом поэзии, осуществляется в высоком искусстве словесной живописи и скульптуры.

В других случаях роль и самостоятельная значимость изображений (описаний⁸¹) может быть, понятно, большей или меньшей. Общая же тенденция здесь, как и в случае самоцельного творчества форм, состоит во все более полном соответствии средств выражения его задачам познания, отсюда — во все более полном подчинении всех форм изобразительности раскрытию лирического переживания. И было бы совершенно неправильно, как можно видеть, отождествлять эту общую тенденцию в развитии лирической поэзии за последнее столетие с частной и болезненной ее разновидностью — с провозглашаемой декадентами и теоретически, и на практике «дематериализацией» лирического выражения, его освобождения от

⁸¹ Мы употребляем здесь понятия «изобразительности» и «описательности» как почти синонимы, разумея последнюю в ее узком значении. В широком и буквальном смысле слова вся поэзия есть искусство описательное: отражая жизнь, художественная литература всегда описывает словами свое содержание.

всякой связи с реальной, материальной прежде всего, действительностью и т. п.

Поскольку исторические судьбы лирики всегда были тесно связаны с многообразной стихией ритма, а затем и стиха, постольку изменения, происшедшие в характере самого предмета выражения, потребовали и решительной перестройки привычных стиховых норм. То, условно говоря, беспокойство и очень высокая напряженность лирической мысли, о чем шла речь, к XX в. не могли удовлетворяться устоявшейся со времен Ломоносова и Державина (если говорить о России) культурой стиха, его строгой мерностью, при которой даже все отступления были заранее предусмотрены и классифицированы. «Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством» (Ленин).

И если, скажем, мотивы гражданской скорби в стихотворениях Некрасова, выдержанных в нормах классического, «пушкинского» русского стиха, оказывались эстетически очень выразительными и становились бесспорными, то уже у Надсона — поэта с заметным дарованием — некоторые похожие мотивы звучали тускло, монотонно, маловыразительно. Этот общеизвестный факт получает обычно одностороннее объяснение: причину чаще всего видят в измельчании демократических идей, в шаблонизации мысли и образности, в несравненно меньшей талантливости, наконец. Однако надо видеть и другую сторону: лирические переживания 80-х годов, как известно, идейно уступали во многом настроениям 60-х, но они были современны своей эпохе, так сказать, «конгениальны» ей (как идеи 60-х годов были, разумеется, конгениальны своей эпохе ожидания крестьянской революции).

Будучи современными в самом серьезном смысле слова и общественно значимыми, эти переживания демократической интеллигенции 80-х годов при самом своем рождении, как поэтическая мысль, почти всецело оказывались у Надсона во власти инерционных форм образности и стиха, что лишало их во многом действительности и обрекало на недолговечность. Если Надсона или Плещеева еще и читают в некоторых кругах интеллигенции, то, скажем, даровитого Якубовича теперь по той же причине вспоминают только профессионалы-филологи.

К XX в. выразительная направленность лирического образа перестроила старые отношения. Поистине оплотом новых форм выражения стала поэзия Блока. Весьма характерно, кстати, то пренебрежение, с которым Блок относится к самой проблеме жанровых подразделений. Она кажется ему настолько чуждой современности, что попадает даже в один ряд с «чистым» искусством, которое Блок перед смертью осуждает: «Когда начинают говорить об «искусстве для искусства», а потом скоро — о литературных родах и видах, о «чисто литературных» задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия, и т. д., и т. д., — это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно»⁸².

Лирическая система Блока — образец интенсивных форм выражения. Так, его стихотворение «Превратила все в шутку сначала...» в первоначальной газетной публикации и в собственноручно составленном рукописном указателе называлось «Она». Однако в рукописи этого заглавия нет, и в позднейших прижизненных публикациях оно тоже было снято. Это обстоятельство не выглядит случайным капризом.

Уже по первоначальному впечатлению стихотворение понимается как определенно лирическое. Мы начинаем искать в нем образ лирически отраженного характера, описание переживания, т. е. определенный облик, — и сразу же становимся втупик.

Если спросить о содержании данной вещи, то хочется ответить примерно так: размолвка «его» с «нею» и, вероятно, роковая, окончательная.

⁸² Александр Блок. Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1962, стр. 176.

Он, видимо, все решил, а она колеблется: то хочет все шуткой обернуть, сама не вдруг уходит, возвращается и, наконец, исчезает «навек». А он подводит итог, причем в таком почти «романсовом» резюме:

Неужели и жизнь опшумела,
Отшумела, как платье твое?

Можно еще подивиться наблюдательности поэта, сказавшейся в точности описания мелочей, деталей поведения, можно вообще сосредоточиться на этой описательности и из нее не выйти, ибо стихотворение, действительно, построено как описательное. Но все это даст, по крайней мере, далеко не достаточное представление о смысле этого произведения. Да и самое непосредственное читательское чувство будет возмущено таким пересказом и такой трактовкой содержания: оно не найдет в них не только блоковских чарующих слов (такова участь всех без исключения пересказов и переложений!), но и самого духа, самого смысла стихотворения, пусть лишь интуитивно ощущаемого.

Да, «она» здесь есть. Но это видимое и подчиненное. А главное, хотя прямо и не видимое, — «он», т. е. лирический субъект, «он» и «его» состояние, выражаемое в формах «его» внешнего отношения к «ее» уходу и вообще к «ней». Это состояние — лирическое, а выражено оно почти без прямого самораскрытия.

Говоря так, мы совсем не имеем в виду только ту неизбежную субъективность художника, которая в каждом настоящем поэтическом произведении окрашивает все, выходящее из-под пера, в том числе и объективные описания. В данном случае такое утверждение было бы, конечно, тоже верным, но, как уже говорилось выше, недостаточным, ибо здесь дело не в том, что воспроизводимое «ее» поведение проходит через сознание поэта и выходит оттуда «окрашенным», а в том, наоборот, что самое состояние поэта обнаруживает себя через эту придуманную цепь поведения. И в том, что это обнаружение осуществляется здесь только таким путем и что этот путь оказывается вполне достаточным и совершенным, проявляется и громадный талант лирика Блока, и одна из принципиально важных новых возможностей лирического отражения характера вообще.

С такой точки зрения — по-нашему, здесь единственно правильной, заключительные два стиха, уже приведенные выше, — не лирическая сентенция, «мораль», вытекающая из предшествовавшего описания, но уже вторая и вторичная ступень лирического состояния, на сей раз — в отличие от первого — выраженная прямо, т. е. названная и сформулированная. А какова первая?

Прежде всего, мы словно видим «его» глаза, неотступно следящие за «нею», следующие за каждым «ее» движением, попутно отмечающие и красоту зубов, и число шпилек. И с каждым словом, по крайней мере с каждым стихом, лирическое состояние изменяется, как ландшафт в облачный и ветреный день. Сначала «он» внешне спокоен и даже добр, — очевидно, от сознания, что решение принято. Отсюда горьковатый оттенок известного облегчения, очень-очень сдержанного, и великодушной готовности чувствовать именно себя виноватым; пусть читатель представит себе это слитное ощущение, безусловно, всем знакомое, и с этой точки зрения посмотрит на первую строфу стихотворения:

Превратила все в шутку сначала,
Поняла — принялась укорять,
Головою красивой качала,
Стала слезы платком вытирать.

Здесь все нейтрально. Наблюдательно до педантизма, но несочувственно. Даже синтаксическая простота это подчеркивает, даже «беззаботный». казалось бы, подбор слов («поняла» — «принялась»). Здесь только

одно слово «образно» в узком смысле, но и оно совершенно шаблонно («головую красивой...»). Он снисходителен: все решено, и он готов признать ее красоту, быть может, впервые только сейчас эту красоту, как следует, заметив, поскольку смотрит уже со стороны, а раньше (не со стороны) таким вопросом просто не задавался.

Вид слез, павернувших на глаза (которые, вероятно, тоже хороши), и вообще пристальное рассматривание «красивой головы» начинает волновать привычным волнением. Эта перемена исходного состояния тотчас фиксируется в стиле. Вторая строфа начинается с тропа, с очень выразительного и далеко не равнодушно схваченного образа:

И, зубами дразня, хохотала...

Какой-то едва намечающийся эмоциональный контакт, тотчас интуитивно «ею» понятый, порождает у «нее» моментальную и крайнюю, чисто «женскую» реакцию («...неожиданно все позабыв...»). «Неожиданно» для «него», конечно. И его это не устраивает, немножко даже тревожит. Настроение портится. Вздохи и благожелательность и некоторая расчувствованность сменяются настороженной отчужденностью. Причина этой смены устранена быстро, так же импульсивно («вдруг припомнила все...»), но последствия во внутреннем состоянии, в настроении, как известно, более живучи, они держатся и после устранения непосредственной причины. Поэтому можно представить себе то чувство, с которым «он» сдерживает нетерпение, считая шпильки в волосах рыдающей женщины. Расчет полный и, если не до этого, то после этой «сцены» — бесповоротный. И третья строфа сразу же, с первого слова («подурнела...») говорит о том⁸³. Отчужденность растет по мере роста нетерпения. Теперь «он» только ждет, чтобы «она», наконец, ушла. Только ждет. Этим последним продиктована перечислительная беглость дальнейшего, последнего описания:

Подурнела, пошла, обернулась,
Воротилась, чего-то ждала,
Проклинала, спиной псвернулась,
И, должно быть, навеки ушла...

Как видно, и описание не монолитно. Моменты движения от «пошла» до «проклинала» в своем кинематографически убыстренном тяготении к финалу напоминающие то, что музыканты называют *stretto*, сами по себе нейтральны, только скорость эмоционально значима. Заключительное, как вздох облегчения, «и должно быть, навеки ушла», где желание и боязнь верить в избавление («должно быть») подкрепляется категорическим «навсегда», венчает смысловые переливы в отраженном переживании, где чувство избавления так тесно слито с осознанием ухода жизни — вместе с «нею».

После рассмотрения этого стихотворения становится более очевидным и то, почему Блок в двух случаях дал ему имя «Она», и то, почему он в конце концов от этого заглавия отказался. Действительно, «она» присут-

⁸³ Было бы наивным полагать, что всякая отметка некрасивости в лирическом произведении есть показатель неприязни. Как и везде, здесь все зависит от условий. Так, в одном из стихотворений Анненского, впервые напечатанном посмертно под названием «Разлука (Прерывистые строки)», такое наблюдение имеет совершенно противоположный смысл: чувство острой и какой-то благоговейной жалости:

Кончить бы злую игру...
Что ж бы еще?
Губы хотели любить горячо,
А на ветру
Лишь улыбались тоскливо...
Что-то в них было застыло,
Даже мертво...
Господи, я и не знал, до чего
Она некрасива...

ствуется почти зримо, почти осязаемо, перед нами движущийся портрет, «крупный план», как в кино. Однако посредством цепи образов «ее» поведения лирически объективируются «его» переживания. Вот этот-то «он», чьими глазами фиксируется «ее» поведение, чьими чувствами оно просвечено, — этот «он» непосредственно не дан в сколько-нибудь конкретном облике. Но он выражен, он нашел себя образно — в этих зримых «жестах», составляющих сложный образ разлуки, расставания с «отшумевшей» жизнью.

Облик переживания здесь — тот самый конкретный видимый след, та форма, в которой нашел себя характер, отпечаток, который он здесь оставил, — словом, его портрет, составленный из образного единства «ее» поведения и «его» реакции на это.

В нашем разборе (вовсе не претендующем на бесспорность) «он» и «она» суть лишь краткие меты для различения в художественном единстве данного произведения того, что непосредственно изображено, и того, что в этом изображении выражено. В рассмотренном блоковском стихотворении итоговое состояние, закрепленное в последних стихах, прямо снимает возможность только узкого понимания: ощущение «отшумевшей» жизни — это, понятно, совсем не собственно «мужское». (Ср. в другом стихотворении — «Весенний день прошел без дела...», из цикла «Возмездие»: «жизнь прошумела и ушла» — принципиально тот же путь выражения).

Итак, практически безграничное расширение пределов самого предмета лирического выражения, гораздо более бурное, чем раньше, обновление средств (в том числе стиховых) и образности этого выражения, все больший отход от самоцельности описаний и изображения — таковы вкратце общие возможности, развитые потребностями жизни внутри самого лирического способа познания этой жизни и открытые для русской современной поэзии, т. е. поэзии XX в.

Эти равные возможности в принципе открываются для всех — подобно каким-нибудь научным или техническим достижениям и открытиям. Но различная их разработка, развитие, совершенствование приводят к очень разным результатам, часто диаметрально противоположным.

Мы уже сказали, что решающим здесь оказывается творческий метод. Реалистический метод в лирике (поскольку мы говорим не только об исходных его устоях, но прежде всего о конкретном его художественном воплощении) является и продуктом интенсификации выражения, и ее дальнейшим стимулом. Но когда центробежные силы лирического выражения, все более расширяющего свою сферу и свой арсенал, начали разливаться слишком широко, подчас пренебрегая изобразительностью, выходя из берегов необходимой общезначимости и т. п., — реалистический метод в лирике как метод воссоздания типических переживаний все более становится разумной сдерживающей силой. Образная объективация мысли поэта-лирика, ее выражение посредством конкретной изобразительности, теперь надежнее всего оберегается реалистическим методом.

Известно о сложности борьбы в символизме, известно, какими трудными путями, с каким разным успехом выходили из тупика мистики Блок и Белый, из холодной игры формой — Брюсов. В связи с нашей темой очень интересны суждения Брюсова, опубликованные в составе сборника «Miscellanea» уже в 1918 г.:

«Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит «я», критики относят сказанное к самому поэту. Неприемлимые противоречия, в какие, с этой точки зрения, впадают поэты, мало смущают критиков. Они стараются объяснить их «случайностями настроений». Но в каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое «я». Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти то же, что драма, и как несправедливо Шекспиру приписывать чувства Макбета, так ошибочно заключать о симпатиях и

воззрениях Бальмонта на основании такого-то его стихотворения. Индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества, в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя выводить прямо из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах. Только поэт-педаант сумеет избежать противоречий, только тот, кто не «творит», но делает свои стихи, будет в них постоянно верен одним и тем же взглядам»⁸⁴.

Не будем комментировать это рассуждение со всех сторон. Пройдем и мимо нарочито задорного, вызывающего тона всего высказывания. Обратимся лишь к одной его стороне. Брюсов здесь — определенный противник «самовыражения». Но он, оказывается, и противник выражения единой личности поэта вообще! А почему? Здесь подтверждается общее правило, сформулированное еще Добролюбовым (правда, по иному поводу): «крайности отражаются крайностями». Когда сторонники безоговорочного «самовыражения» запутались в «непримиримых противоречиях» — Брюсов утверждает разноголосость лирика, говорящего «от имени разных лиц» (впрочем, с существенной оговоркой: «как бы»!). И, пожалуй, индивидуальность Бальмонта, действительно, скорее можно «уловить» в «приемах его творчества», чем в выраженных «чувствах» и «мыслях». И уж, конечно, надо приветствовать мысль о том, что «нельзя выводить прямо» взгляды поэта из какого-либо его лирического признания, «на основании такого-то его стихотворения».

К этому вопросу Брюсов подходит с вообще свойственным ему, как филологу, механицизмом⁸⁵ и крайней категоричностью. У него и без того противоречивое положение застывает в еще более очевидном противоречии: лирика — самый «интимный» род — оказывается только маскарадом, бесконечной вереницей более или менее удачных мистификаций публики, читателя поэтом, говорящим «разными голосами». Историческая действительность с этим не согласна. Если лирические позиции в поэзии Пушкина нередко очень отличаются друг от друга (о чем мы отчасти уже говорили), то Некрасов, например, один из величайших русских поэтов, был настолько целеустремленным в своей лирике, что его лирические мотивы, идейно глубокие и очень выразительные, не отличаются таким разнообразием, как мотивы лирики Пушкина. А ведь Брюсов, кстати, никогда не считал Некрасова «делателем» стихов, несмотря на «верность взглядам»!

Однако у мысли о непрременном разноголосии поэта есть и положительная сторона. В брюсовском протесте против того, что лирика выражает «личность» поэта, сказывалось не только своеобразие его собственного творческого лица (Брюсов, как известно, всегда был склонен к рассудочно заданным экспериментам), но и более общая здоровая тенденция, реакция на необузданное самовыражение модернистской поэзии. Не будучи в точном смысле слова реалистом, Брюсов здесь объективно защищает права именно реалистической лирики, права общезначимого в ней, объективированного в соответствии с историческими потребностями человека. Брюсов нащупывает между, отделяющую реализм от модернизма.

Озабоченность Брюсова и, конечно, других поэтов судьбами русской лирики XX в. вызывалась не только опасностью сползти постепенно по наклонной плоскости модернистского выражения в ничем не ограниченный субъективизм, но и более общей трудностью, которая существовала всегда, но стала еще острее восприниматься: как избежать повторений в лирике?

Движение жизни, конечно, обновляло лирическую тематику — самую плоть лирического образа. Так, например, если Буало и Ломоносов прямо запрещали вводить определенные предметы в обиход определенных лири-

⁸⁴ В. Брюсов. Избр. соч., т. 2. М., 1955, стр. 543.

⁸⁵ Ярче всего это сказалось, пожалуй, в стиховедческих трудах Брюсова, гораздо меньше — в некоторых этюдах о Пушкине.

ческих жанров, если Державин кокетничает фальстафовским озорством в «Жизни Званской», если Пушкин уже полуиронически просит прощения у читателя за «невольный прозаизм», то Маяковский прямо издевается над теми, для кого в лирике самое слово «коммунизм» «неуклюже и узко», видя в вечной теме «соловья» уже вконец окостеневший штамп, истертый атрибут и символ формализации поэзии.

Однако тематическое расширение было не безграничным. Оказавшись перед лицом всей жизни со всем богатством человеческих переживаний, «разрешая» себе теперь многое из того, о чем лирика прошлого не смела и мечтать, — современная лирическая поэзия, особенно к XX в., оказалась в трудном положении. Мир человеческих переживаний, казалось бы, был уже исследован очень полно и разносторонне — и темы его, и проблемы. Обострилась реальная опасность топтания на месте, перепева уже давно и хорошо пропетого.

Эта опасность существовала всегда и для всех форм искусства. Но с годами и столетиями развития поэзии она, попятно, становится все больше. Что касается эпического и драматического родов, то здесь возможности внешней и сразу очевидной новизны все же большие. Непосредственное отображение новой жизни, новых отношений между новыми характерами, новых общественных коллизий — все это рождает новые разновидности сюжета и тематики, даже если фабульная формула сама по себе и очень не нова. Из-за иных типических деталей, иных персонажей, иных имен, наконец, — не всегда сразу бывает заметно даже полное отсутствие новизны. А с другой стороны, болезненно мнительному Гончарову самыми скрупулезными доказательствами не удалось убедить общественное мнение, что Тургенев «похитил» у него сюжетную схему романа «Обрыв» для своего «Накануне».

Во втором случае, как известно, несмотря на действительную большую фабульную близость, не было даже невольного автоматического заимствования, т. е. эпигонства, а было новое художественное решение жизненной проблемы, новая самостоятельная ценность. А если воспользоваться способом аргументации Гончарова, которым он обосновывал минимую вину Тургенева, то лирика новейшего времени представляла бы благодарнейший материал для подобных подозрений: с точки зрения гончаровских аргументов оказалось бы, что все поэты только то и делали, что без устали обкрадывали и перепевали друг друга — так тематически они сходны.

Лирика гораздо меньше, чем эпос или драма, допускает совпадений и похожести в проблематике. И это следствие не только сравнительно небольшого объема лирического произведения.

Как мы показывали в самом начале, лирическое отражение жизни более опосредованно в том смысле, что оно дано в форме личного переживания, т. е. в уже претворенном, снятом виде, что оно, пользуясь модным словом, интегрирует явления объективной жизни.

Раскрываясь в сравнительно малой словесной форме, лирическое переживание нередко выступает в обобщенно «общечеловеческом» виде. Так, современный поэт не перестанет быть конкретно-историчным, если выразит переживание в афористично обобщенном виде катулловского «*Odi et amo*» или пушкинского «Я вас любил...», в то время как он окажется безусловно несовременным, если воспроизведет нашу историческую конкретность в формах поэтической мысли, в сюжете и средствами Еврипида или Вальтера Скотта.

«Интегрирующая» сущность лирического рода отражения жизни признает в принципе и такую конкретность, где нет наглядных примет исторической эпохи (в этом ее родство с музыкальной формой познания жизни). Но в случае с нашим предположением — не переставая быть конкретно-историчным, не окажется ли поэт просто ненужным дублером старого мастера, слишком явно о нем напоминающим и безнадежно проигрываю-

щим от невольного сопоставления? Ведь «Я вас любил...» и т. п. вроде бы уже сказано раз и навсегда!

Это реальное противоречие и реальная трудность развития лирики. Чем далее, тем более она оказывается со всеми своими возможностями перед уже тщательно возделанной пивой, где не остается буквально ни одной неосвоенной плодородной полоски. Целины здесь нет — кроме тематической, но мы уже условились, что тематика в лирической поэзии играет служебную роль средства, а не содержания.

Жизнь требует преодоления этой трудности; самая специфика рода, основанная на поступательном совершенствовании и обновлении духовной жизни общественного человека, порождает изнутри самого лирического способа отражения новые широкие возможности.

Действительность выдвигает перед литературой задачи, в известном смысле общие для всей нашей эпохи — самой сложной и напряженной эпохи в развитии человечества. Раскол мира, произошедший в результате Великой Октябрьской революции, создал в одной его части — в лагере социализма — условия для нового общественного сознания, для нового самосознания личности в отношении к миру и, следовательно, для новой проблематики лирической поэзии. Однако самые возможности лирической формы выражения, во многом общие, по-разному используются и развиваются представителями различных методов.

Категория метода в лирике столь же важна, как и в других родах. Но вот почему-то почти все, кто так или иначе исследует проблему творческого метода, стараются без крайней на то нужды не прибегать к материалу лирической поэзии. Особенности метода, его продуктивность, его сравнительную ценность гораздо удобнее и очевиднее можно продемонстрировать, скажем, на сравнении романов, чем лирических миниатюр.

Это вряд ли нуждается в длинных пояснениях: то, что в эпическом произведении (особенно большом, к чему чаще всего и прибегают исследователи) может быть обозначено прямо или сравнительно легко выведено при анализе, в лирике часто лишь отзывается в таком дальнем «конечном счете», что формулирование какой-то стороны метода может подчас показаться натяжкой.

В начале Отечественной войны Твардовский написал лирическое напутствие нашему солдату — «Будь с веселой шуткой дружен». Тот, кто в первый раз его прочел, уже мог знать, что Твардовский — известный советский поэт, представитель метода социалистического реализма. И поэтому такой читатель без дальних раздумий принимал это агитационное произведение как пример претворения данного метода в лирике, — несмотря на то, что в нем нет буквально ни одного слова, которое указывало бы прямо, что стихотворение написано в 1941 г., а не в 1914-м. Но очень многие, прочитавшие это стихотворение, вообще ничего не знали ни о его авторе, ни о «Стране Муравии», ни о методе нашей литературы в целом, — и все же почувствовали этот стих своим и современным. Да, и дождь, и ветер, и стужа, и голод («затяни ремень потуже»), и промокшие портянки, и напоминание о том, что сон на войне — это не «у тещи или дома на печи», и т. п. — все это могло бы быть и в какой-нибудь бодрой песенке какого-нибудь гренадерского полка, увязающего в Мазурских болотах. Но тот уверенный оптимизм, который и в самый трудный год войны не покидал советского человека, тот безусловный гуманизм внутреннего тона в обращении к солдату-человеку (а не оловянному солдатику, лишь по досадной оплошности природы «живому» и «теплому»⁸⁶) — все это в этом подобное могло возникнуть только как переживание современного советского человека, как проявление коммунистического сознания, — словом, все это могло возникнуть как результат метода социалистического

⁸⁶ Говоря известными определениями Твардовского из поэмы «Василий Теркин».

реализма. И к коренным чертам этого метода мы должны восходить лишь в конечном счете, а не так скоро, как, например, в эпическом «Василии Теркине».

Действительно, такое подведение к «конечному счету» может показаться натяжкой, особенно если сравнить с относительно большей простотой установления метода в эпическом произведении. С другой стороны, и различия методов в лирике очень и очень тонки. Поэтому, например, движение Блока или Маяковского к реализму в лирике получает в нашей научной литературе пока еще довольно предварительное обозначение. Если «Возмездие» (эпическое по самому своему замыслу произведение) без оговорок можно отнести к реализму, то «методологическая» (от слова «метод») основа «Двенадцати» — первого значительного произведения советской литературы — менее ясна. Так что размежевание лирики в XX в. на модернизм и реализм, если присмотреться, оказывается совсем не таким самоочевидным и простым для уяснения делом.

Это размежевание определяется не отношением к жанру, или изображительности, или к поэтическому синтаксису, а качеством выражаемой поэтической мысли, самой тенденцией выражения. Неверно думать, что раз в XX в. в сознании человека капиталистического общества смятение, отчаяние и хаос (что, кстати, вовсе не общий закон), то его лирическая мысль обязательно выражается в «дематериализованных», а часто и лишенных объективного смысла субъективных и непонятных стихах. Такая мысль может быть очень простой, и стройной, и ясной у поэтов-декадентов (например, у акмеистов) и — наоборот — сложной, не до конца проясненной у советского поэта, например, у Маяковского — все дело в ведущей познавательной тенденции лирического выражения.

Стихотворение И. Анненского «Раалука» (в рукописи названное «Прерывистые строки») — одно из самых сильных в наследии поэта. Какова его познавательная тенденция? Если идти по очень, к сожалению, накатанному пути, то здесь никакого вопроса и нет: ведь мы давно знаем, что Анненский — модернист, что его традиционно считают символистом. Однако подойдем к предмету изнутри — не с точки зрения того, что «мы знаем», до опыта, вообще, а с точки зрения того, что мы сейчас почувствовали и унаали. Стихотворение — прекрасно, сила его воздействия велика, оно из тех стихов, «под обаянием» которых можно «ходить» немало дней, если говорить известными словами Маяковского. А вот метод в этом стихотворении, действительно, не реалистический, а какой-то другой⁸⁷.

Прежде всего замечаем, что здесь претворены все новые возможности лирического способа отражения жизни, о которых только что говорили, — подчеркнутая свобода выражения, создание диалектики переживания, мгновенная фиксация мельчайших предметов, вдруг и случайно (с точки зрения старой логики и представлений об абсолютном детерминизме в XIX в.) попадающих в поле зрения, до «вечно открытой сумочки без замка» включительно, вроде бы немотивированные перебои логического смысла, чередование прямого монолога и моментальных «снимков» — изображения — и, наконец, самый ритм стиха, «прерывистые строки», разнударный дольник, максимально свободный стиховой размер, если здесь еще можно говорить об определенном размере. Но, отделившись от магнетизма стихотворения, мы не можем не отметить чрезмерную прехотливость этого лирического монтажа, его некоторую претенциозность, при всей на первый взгляд — в непосредственном восприятии — непритязательной «сиюминутности» переживания, отлившегося вроде бы в первых же попавшихся словах.

⁸⁷ Может быть, его следует назвать символистским, но вряд ли, думается, существует такой определенный метод как единый принцип отражения.

Нас уже немножко утомляет взвинченность тона, взятого сразу же очень высоко и неослабно сохраняющегося далее. «Прерывистые строки» начинают напоминать бурный фортепьянный этюд, в котором стремительное движение в теме пролетает по неустойчивым звукам лада, тщательно избегая разрешения в устойчивом, так что в конце концов создается впечатление, будто собственно музыкальная мысль не просто не может завершиться, но не может и, строго говоря, состояться, будто весь эмоциональный каскад звуков — лишь имитация мысли, лишь самоцельная напряженная беглость.

Скажу грубее: продолжая всматриваться, начинаешь уже жалеть, что не остановился на простом читательском впечатлении, — потому что возникает ощущение, имени которому не подобрать, которое чем-то напоминает чувство обманутости. Все утрированное великолепие новейших средств выразительности, при изумительной их легкости и завидном поэтическом такте автора, подавляет скромную лирическую мысль. Весь стих — это растянутый выкрик, вопль вдруг дошедшей до сознания беды, нахлынувшего отчаяния («этого быть не может...»). Все сделано так хорошо, что далеко не сразу замечаешь искусственность, необязательность обрыва: этот сплошной поток, почти один звук, можно продолжать до бесконечности, а можно оборвать в самом начале, на коротком крике.

Конечно, единство этого стихотворения бесспорно, оно в целом и составляет его художественный смысл, который поэтому нелепо было бы искать где-то «опричь». Это единство не разложимо на «блестящую» образно-ритмическую форму и «примитивное» содержание, и это содержание нельзя «кратко пересказать» каким-то иными словами, кроме тех образов, которые его строят. Все это так. Все же резонанс лирической мысли невелик. Ее познавательный эффект глубок, но ограничен, в сущности, почти одной точкой, как проникающий укол. В этой мысли отсутствует перспектива, «упругость» тяги к преодолению мрака, активная жизненная сила — все то, что отличает, например, поэму Маяковского «Про это», что не замыкается в бесперспективности, что в дальнем конечном счете обязательно восходит к историческому оптимизму при всей горечи положения.

Вообще же лирика модернизма (даже если ограничиться материалом только русским и немецким, например поэзией Рильке) оказывается гораздо более разнообразной, чем представляется иной раз. Происходит так потому, что она очень активно эксплуатирует новейшие «технические» приобретения лирического выражения — подчас гораздо активнее, чем реалистическая поэзия.

Возможности социалистического реализма в лирике очень благодарны. Неудовлетворение теми или иными попытками осуществить такие возможности еще не делает это утверждение декларативным. Надо все время помнить о глубоко человеческом смысле происшедших в лирике перемен. Ведь все в ней может быть направлено к наиболее богатому и точному выражению диалектики личной мысли и личного чувства — а у человека, осознанно идущего в коммунизм и приближающего его, расцвет его личности стал сегодня не только практически возможным, но и необходимым условием дальнейшего движения.

Этот сдвиг, наметившийся во всех сферах нашей культуры в последние годы, затронул и лирическую поэзию, заметно оживил ее. Стала возможной большая искренность, личная откровенность. Показательно, что поэты, до того выступавшие преимущественно в области эпоса, теперь охотнее прибегают к поэзии выражения, «не изменяющего своего лица» (например, «За далью — даль» Твардовского), доверяя ей нести в народ их неповторимые думы о нашей жизни, чувствуя, что на весах истории эти думы, художественно объективированные, могут немало значить.

Однако современная наша лирика чувствует себя еще несколько скованно. И если присмотреться, то выражается эта скованность в недоста-

точном доверии к новым возможностям выражения (понимаемым иногда как «модернизм»), в привычке к удобным и поколеними отполированным дедовским креслам — к прежним нормам если не жанра, то образности, ритма. Это особенно относится к творчеству так называемых поэтов-песенников.

Попытки вывести лирическое выражение из инерции нередко парируются напоминаниями вроде того, что, мол, и раньше покушались сбросить Пушкина с «Парохода Современности», но ничего из этого не вышло, кроме конфуза.

Было и так, но подобные доводы демагогичны. Надо четко осознавать, что значение «нормы и недосягаемого образца» сохраняют не сами по себе неизменные классические нормы, жанры, стиховые размеры и словесный арсенал, а созданные в них неповторимые художественные единства прекрасного содержания и прекрасной формы. Поскольку содержание в подлинном искусстве не повторяется, — механическое воспроизводство прежней формы, при всех частных переделках, тормозит развитие нового, современного содержания.

Все же самым существенным и первоочередным для современной советской лирики (мы считаем необходимым еще раз об этом напомнить) является общественная значительность содержания, художественной мысли. Обстоятельство как будто бесспорное, но еще часто (слишком часто!) оно сводится лишь к тематической актуальности. Это сведение установилось в силу особых условий 30-х годов, о чем мы распространяться не будем, и окрепло в массовой поэтической продукции в годы войны. Осознанная поэтами задача приравнять перо к штыку и бить им захватчиков привела во многих случаях к большим художественным достижениям, но в значительной мере она же привела и к созданию большого числа однодневок, образовавших некий средний уровень «стихов о войне», а потом — в 40—50-е годы — и «стихов о мире». Этого нельзя просто игнорировать (мол, всегда был более или менее густой поток «средней» поэзии), потому что именно эта поэзия, часто положенная на музыку, глубоко проникает в народ, доходит буквально до каждого человека.

Во время войны лирическое закливание Симонова «Жди меня» спускало себе всенародную любовь, оказавшись столь созвучным напряженным чувствам миллионов советских людей. Оно не забыто и после, оно пережило конкретный исторический повод, оно вышло за пределы неповторимой по остроте и сложности обстановки и остается живым фактом лирической поэзии сегодня, примером большого, эстетически выразительного переживания.

Но немало военных стихов того же поэта, некогда очень популярных (вроде, например, «Я помню двух девочек...»), жили в свое время не своей силой, но лишь силой тоски многих людей по далекому дому, по мирному уюту, лишь силой потребности в немудрящем и прочном человеческом счастье, когда даже ожидание любимой в промозглой стуже пустого подъезда казалось такой невероятной мечтой. А прошло время, непосредственная острота подобных чувств сгладилась, — и тогда оказалось недостаточным личное обаяние и искренность молодого мужчины, славного, смелого, чуть седого, чуть усталого, но неизменно щеголеватого, такого неотразимого и такого верного ей, единственной. И сейчас «Я помню двух девочек...» кажется не только слабым перепевом обычных симоновских мотивов, — это стихотворение, подобно некоторым иным, оказывается неинтересным по мысли, почти бессодержательным, потому что не все прихотливые зигзаги настроения могут стать стержнем лирического переживания.

В случаях, подобных приведенным, нередко трудно бывает отличить факт подлинной поэзии от мнимой, состоявшегося лирического переживания от несостоявшегося. Часто так называемая «задушевность» (к тому же

усиленная задушевностью гитары или гармони) маскирует отсутствие мысли, выдает суррогат за подлинное переживание.

Так, поэт Исаковский создал немало прекрасных лирических стихотворений, развивающих традиции народной песни, традиции Кольцова и Некрасова. Они пошли в народ и — что очень показательно — не трансформировались там, а остались в первоначальном своем виде: верный признак органической народности и их мысли, и их лирической образности. Достаточно вспомнить один из лучших лирических памятников поистине великой и поистине страшной войне — песню «Враги сожгли родную хату...». Однако и во время войны (например, переделка всемирно прославленной «Катюши»), и особенно после войны в стихах поэта нередко не рождается новая мысль; мы слышим как бы некие «переборы» мотивов любви, черемухи, оттаявшей земли, вообще хмельных весенних вздохов, не составляющих в итоге переживания, а иногда (в очень, к счастью, редких случаях) прямо выводящих к сомнительному эффекту («Черемуха»).

Недовольство состоянием нашей лирической поэзии, которое время от времени звучит в последние годы со страниц журналов и с трибун творческих собраний, вообще не ново (современники часто считают свою поэзию мельче и хуже, чем поэзия прошлого). Думается, в этом недовольстве с большей или меньшей мерой осознанности обнаруживалась важнейшая, хотя и очень общая, теоретическая проблема именно современной лирики: исчерпал ли себя этот род поэзии как таковой, или в условиях нового общества он действительно способен к безграничному росту за счет своих органических, внутренне присущих возможностей? Является ли лирический род поэзии еще некоторое время только *возможным*, или он остается *необходимым* спутником человеческого общества навсегда?

* * *

Ответ невозможен без какого-то представления о том, что именно составляет сейчас наиболее перспективные традиции в лирическом способе воссоздания человека. В заключение задержимся на этой стороне вопроса.

Творчество молодых советских поэтов последних призывов, непрерывный приток новых сил⁸⁸, из которых, конечно, что-то удержится на долгие годы, рождает большие надежды. И по мере осуществления этих надежд будет все более обесцениваться надуманная теория «эпизации» лирики как якобы магистрального пути современности, в каких бы обличьях она (теория) ни выступала.

Даже с точки зрения элементарной логики такая постановка вопроса сомнительна: связывать прогресс одного рода литературы с мерой его проникновения в другой род — значит признавать отмирание этого рода.

Концепция так называемой «эпизации» лирики обнаружилась у нас четверть века назад⁸⁹ и не встретила сколько-нибудь заметной поддержки. Вызвана она была понятной причиной — как-то осмыслить тот факт, что в лирике социалистического реализма сфера переживаний резко расширилась, что в советской лирике сильнее, чем когда бы то ни было, звучит голос самих народных масс, сознательно делающих свою историю.

В этом смысле слово «эпизация», как и слово «эпическое», от которого оно произошло, в силу своей известной полисемантической, употребляется скорее в метафорическом, чем в точном, терминологическом значении. Ведь говорим же мы об «эпической широте», «просторе» и т. д. какого-

⁸⁸ Речь идет не о самом «свеженьком» материале, а о тенденции современной лирической поэзии, т. е. поэзии последних десятилетий.

⁸⁹ Один из ранних примеров — статья И. Гринберга «К проблеме социалистической лирики» (сб. «Борьба за стиль», Л., 1934). Ответы на нее: Л. И. Тимофеев. Лирика и эпос («Литературная газета», 1934, № 131); А. Гурштейн. Лирика и социализм (в кн.: А. Гурштейн. Проблемы социалистического реализма. М., 1941).

либо живописного или музыкального полотна, совсем не всегда задумывался над тем, насколько это близко собственно эпосу.

Так, в книге «Лирическая поэзия» (единственное специальное сочинение такого рода в нашем литературоведении за много лет!) критик И. Гринберг пишет: «Взаимопроникновение субъективного и объективного в поэзию связано и с взаимопроникновением лирики и эпоса»⁹⁰. Такое «взаимопроникновение», как мы старались показать во всех главах данного труда, — общая черта литературных произведений всех родов. И лирике ради этого «взаимопроникновения» совсем не надо проникать в другой род. Критик видит эпизацию в сочетании «лирической проникновенности» с «эпической наглядностью» в целом ряде произведений, в сочетании «чувств» и «изображения»⁹¹. Как видно, концепция строится на неопределенном основании, и поэтому постройка не поднимается сколько-нибудь высоко. Ничего более убедительного по существу представление об «эпизации» пока не дает.

Мы кратко задержались на нем потому, что оно несет в себе, однако, определенное принудительно теоретическое содержание. Если рассуждать в более общих категориях, то оно объективно есть стремление возратить русскую лирику из глубин интенсивного выражения мысли, завоеванных Лермонтовым, Тютчевым, Некрасовым, Блоком, Маяковским, на поверхность экстенсивного (потому что в новых условиях, в порядке простого возвращения это будет только поверхностью).

Впрочем, у этой концепции есть еще один исток, если и не совсем прямой, то достаточно старый — это взаимная нечеткость двух понятий, каждое из которых само по себе как будто бы кажется определенным. Это «поэзия» и «проза».

Мы нередко по традиции говорим о поэзии как обо всей «изящной словесности», обо всей художественной литературе. Мы издавна также в известном смысле противопоставляем поэзию прозе, разумея под первой в этом случае уже не всю художественную литературу, но написанную стихами. Но кроме этого более или менее точного, буквального противопоставления, существует и очень крепко держится в обиходе иное, основанное на обиходном же представлении о «поэтической» и «прозаической» человеческих натурах, о «поэтических» и «прозаических» устремлениях души и т. п. При таком словесупотреблении ломоносовский трактат о пользе стекла (произведение стихотворное) есть «проза», а его же «Слово похвальное Петру Великому» (произведение прозаическое) есть все же «поэзия».

Какое отношение имеет этот разнородный к проблематике современной лирической поэзии? Дело в том, что два последних значения слова «поэзия», противопологающиеся разным значениям слова «проза», произвели в результате своего сочетания еще одну тенденцию: отождествление всякой поэзии с лирикой (по крайней мере недостаточное их различие), а лирики — со стихотворной формой. В исследованиях, критических разборах разного времени и отдельных суждениях, даже специально посвященных лирике, примеров тому нашлось бы много.

Действительно, невозможно перечислить случаи, когда лирику сводят к стиху или к тому, что поется. Сведение это проистекает из того, что в истории литературы всех времен и народов лирическая стихия наиболее полно и преимущественно представлена в стихотворной форме, в песенной поэзии. Больше того — особенности лиризма ищут иногда в структурных элементах стиха, и не только приверженцы формального метода. Так, даже А. Н. Веселовский называет лирикой или лиро-эпикой древнейшие обрядовые, героические и прочие песни, в которых слово становилось

⁹⁰ И. Гринберг. Лирическая поэзия. М., 1955, стр. 24.

⁹¹ Там же, стр. 24, 25, 26. Все процитированные нами слова выделены в книге курсивом как определяющие.

эстетически ведущим началом (уже за одно это), при всем том, что с течением времени в ряде случаев шаблон оттеснял в них всякую непосредственную эмоциональность⁹². Отсюда между прочим были вполне естественными предпринятые ученым поиски специфики лиризма в ритмической организации речи, в параллелизме разных видов и пр., отсюда и его суждение о «коллективном» лиризме творцов древних песен, гимнов и т. д., о чем речь была выше.

Мы настолько привыкли в обиходе к излишнему сближению лиризма со всякого рода поэтичностью, душевной проникновенностью, прочувствованностью вообще, в особенности если они запечатлены в стихах, да еще к тому же певучих стихах, что понятия лиризма и поэтичности стали почти синонимичны, а «лирика» и «поэзия» — равнообъемными.

Так, поэтическое описание природы, особенно в стихах, часто без долгих раздумий относят к лирике, к якобы «пейзажной» ее разновидности. Повторяем: только на основании поэтичности и, в особенности, стиховой формы. Затем уж, в случае особой необходимости, ищут за «пейзажной» «формой» человеческую сущность в конечном счете, говорят об «очеловечении» природы и проч., упуская из виду, что эмоционально человеческое, субъективное начало здесь подчас не более выражено, чем во всяких других формах, нелирических, и поэтому о лиричности еще ничего не говорит. Между тем, конечно, далеко не всякое поэтическое описание природы, даже в стихах, даже очень тонкое, даже «одухотворенное», является лирическим.

Видимо, подобного рода сложные и переходные формы привлекли к себе внимание Брюсова-теоретика. В уже упоминавшемся сборнике «Miscellanea» для большей полноты и точности Брюсов вводит второе из названных нами противопоставлений «прозы» и «поэзии», по принципу «поэтичности» содержания, в «сферу собственно теоретического и научного. Брюсов делит всю художественную литературу на «прозу» и «поэзию», как это бывает и в обиходе. Он оговаривается при этом, что такое деление не совпадает ни с делением на «стихи» и «прозу», ни с делением на «лирику» и «нелирику».

В отличие от обиходной традиции, Брюсов вводит критерий такого деления: он определяет поэзию как искусство, в котором «слово — цель», где все направлено на служение слову, создающему образы и выражающему мысли; художественная проза — искусство, где слово лишь средство⁹³. Для Брюсова это, конечно, очень характерно. Известно ведь, что обожествление слова доходило у Брюсова до фанатизма (его знаменитое: «Ищи сочетания слов...» в манифесте «Поэту»), и даже в самых по-замыслу, казалось бы, лирических его пьесах (например, «Ее колени», «Череп на череп...» и др.) читателя занимает прежде всего удача формальных изысков в первом случае и редкостно богатый подбор энергических слов и созвучий во втором. Так что предложенное Брюсовым деление на «поэзию» и художественную «прозу» по признаку отношения к слову было ему, видимо, очень дорого — во всяком случае, не выступало лишь минутной прихотью.

Брюсов специально поясняет, что «истинная лирика», будучи всегда поэзией, всей «поэзией» не исчерпывает. Что же еще остается в ней? Видимо, кроме лирики как таковой, в «поэзию», по мысли Брюсова, входят и словесные пейзажи и пр.

Нам трудно принять безусловно брюсовский критерий деления, однако здесь содержится и очень плодотворный элемент: утверждение особого подхода к тому, что называется «формой», в собственно «поэтических» произведениях, в том числе и «лирических». Ценна также и попытка по-

⁹² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 271—273.

⁹³ В Брюсов. Избр. соч., т. 2. М., 1955, стр. 543—544.

новому взглянуть на традиционное деление по родам, сохраняя за каждым родом особую сферу, налагая на неприкосновенное старое деление иную классификационную сетку. Однако старое отодвигается в тень, различия лирики и эпоса оказываются вроде бы и не очень существенными. Отсюда и значение специфики рода невольно умалывается, и всякие разговоры об «эпизации» получают лишнюю поддержку.

Не исключена, конечно, возможность, что надуманный этот вопрос будет время от времени искусственно взвинчиваться. Однако перспективы, открывающиеся перед лирическим родом поэзии сегодня, по существу его совершенно снимают. О непродуктивности подобной теории напоминают и наиболее нам непосредственно близкие и уже классические традиции.

Возникающий время от времени спор о путях современной лирики часто вращается вокруг традиций Маяковского. Это не случайно. При всех крупных издержках такие споры выступают вскрывшимися очагами борьбы за более смелое развитие современного лирического отражения жизни.

Мы, наконец, понимаем, что теперь нельзя написать отличного и в точном смысле слова современного лирического произведения, делая вид, что не было Блока и Маяковского. Относительно первого почти все сейчас сходится. Тем же, кто досадливо поморщится при назывании второго имени (вспомнив про «известную формулу известной резолюции», как определил ее А. Твардовский⁹⁴), следует заодно вспомнить, что даже выдающиеся лирики, чуждые во многом Маяковскому (Ахматова, Пастернак, Багрицкий, Цветаева), искренне считали Маяковского великим поэтом, причем Пастернак признавал даже прямое его влияние на свое творчество. Естественно, что на других поэтов это влияние еще больше, хотя и не всегда ясно осознанное. От этого факта не уйдешь, его надо понять. И время для понимания теперь настало.

Традицию Маяковского можно понимать и в узком, и в широком значении слова. В первом случае это так называемая «школа» Маяковского, это разработка специфических для поэта форм построения образа, ритмики, особенностей поэтической речи и т. п. Правда, в полной мере эта индивидуальная специфика, как всякое яркое и достаточно уже развернувшее свои возможности у самого «мэтра» новаторство, неповторима. Но элементы ее могут с большим или меньшим успехом зретьворяться у последователей и приводить к интересным результатам. Однако мы говорим сейчас не о «школе» и не о технологической традиции «мастерства», а о традиции Маяковского в широком смысле слова. Если первое, в конце концов, дело личных склонностей и вкуса поэта, то второе просто необходимо (в буквальном смысле, т. е. его не обойти). Как справедливо замечает исследователь поэтики Маяковского Л. И. Тимофеев, «немыслимо и самое развитие советской поэзии вне того, что можно назвать в широком смысле слова — традицией Маяковского»⁹⁵.

Сам Маяковский подчеркнул «огромное влияние» Блока на «всю современную поэзию»⁹⁶. Во многом наследуя Блоку, Маяковский в своей поэтической практике, которая далеко переросла его футуристическо-лефовские теории и развивалась часто даже вопреки им, с особенной художественной силой обнаружил новейшие возможности лирического способа освоения действительности. Строго говоря, такая формулировка очень не точна. Все эти новейшие возможности рождались и существовали ведь не сами по себе, и поэты были не просто их «носителями» или выразителями: новые возможности не поселились в самом воздухе эпохи, их создавали поэты. Здесь не тавтология, но очень существенная разница. Маяковский был одним из двух таких главных создателей современного способа рас-

⁹⁴ А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. М., 1961, стр. 216.

⁹⁵ Л. Тимофеев. Поэтика Маяковского. М., 1941, стр. 3.

⁹⁶ Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1959, стр. 21.

крытия лирической мысли. Тем самым дальнейший путь уже лежал не мимо открытий Блока и Маяковского, а непременно *через* эти открытия.

Прежде всего Маяковский доказал — и не в декларации, а на практике, что сфера лирики не просто достаточно широка, но что она *не ограничена*, что лирическое переживание само по себе обладает исключительной способностью конденсации жизни. Маяковский создал большие поэмы о революции и ее вожде, которые по широте охвата действительности, по значимости художественной мысли неудержимо хочется назвать народными «эпопеями», — но которые совершенно определенно принадлежат к лирическому роду. Называя их часто «лиро-эпическими», мы и стремимся прежде всего подчеркнуть эту их, условно говоря, «эпическую» масштабность, нисколько не ставя под сомнение самую лиричность рода. Маяковский доказал, что при воссоздании всей «грандиозности» «битв революции» лирика может не довольствоваться только ролью «отступлений». На долю ее приходится не некие периферийные рикошеты общественных потрясений, не только «чувства», вызванные революцией в каком-нибудь «конечном счете», но вся сложность и многоголосность борьбы, преломленная в едином активном сознании поэта — участника этой борьбы.

Это было не только очередным, как говорится, «расширением тематики», пусть очень крутым, — это было снятием *последнего* барьера между «допустимым» в лирической поэзии и всем остальным богатством жизни. Повторяем — практическим снятием.

Барьер этот сильно расшатан уже Некрасовым, в лирический мир которого вторгся гул пореформенной деревенской жизни, «голодные», «соленые» стоны трудового люда, горькая отрада какого-то бесшабашного праздничного разгула. Однако известное средостение оставалось. То, что неточно называли иногда «монотонностью» некрасовской поэзии, однообразием интонаций и настроения, проистекает не из того, что рефлектирующая мысль поэта всегда господствует над вводимой стихией (это более общее свойство поэзии), а из того прежде всего, что они *не сливаются*. Пример такой неслиянности — даже гениальная поэма «Зеленый шум». Отсюда и более или менее сильный оттенок резонерства, рассудочности, как знак внешнего покорения стихии, неполного ее освоения лирикой. Очень характерна незаконченная «эпопея» народной жизни «Кому на Руси жить хорошо». Это, действительно, лиро-эпическое (точнее, эпико-лирическое) произведение, где лирические куски идут «отступлениями», иногда даже в виде отдельных песен. Некрасов не ставил перед собою задачи сплошной «лиризации» предмета или материала поэмы, хотя он был лирическим поэтом по преимуществу, — такая задача и не могла быть тогда поставлена.

«Двенадцать» Блока, безусловно, близки в этом отношении революционной лирике Маяковского. Здесь мятежная стихия вносит свой «порядок» и форму — форму кажущегося хаоса. И не только кажущегося, потому что лирическое сознание поэта, вызвавшее и страстно приветствующее весь этот вьюжный мир, само в смятении отступило перед ним и тревожно наблюдает за тем, как хозяйничает буйный ветер восстания в его поэтических чертогах. Отсюда и известный отзыв Маяковского о поэме, в которой Блок «надорвался», где он и славил революцию, и «стонал над пожаром». «...Тонким, изящным словам символиста не под силу было выдержать и поднять ее (революции. — В. С.) тяжелые реальнейшие, грубейшие образы»⁹⁷.

В поэзии Маяковского величайшее событие народной жизни уже могло быть всецело пропущено через лирическое переживание, освоено по законам лирического рода. Препграда между, фигурально выражаясь, «соловьем» и «коммунизмом» окончательно пала. Не только в поэмах и стихах,

⁹⁷ Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 21—22.

занными, нарочито зашифрованными «заумью», бьющими на легкий эффект своей экстравагантностью. На самом же деле, как оказывается при дальнейшем вчитывании и «вчувствовании», вся «экстравагантность» и подчас фантазмагоричность словесной образности и ритма направлена к наиболее точному оформлению переживания, к максимально близкому смыканию «сплюснутости» лирического состояния и вечности его художественного значения (того эстетического эквивалента переживания, о котором говорилось выше).

Повторяем — можно принимать или не принимать конкретные поэтические «приемы» Маяковского. В них во всяком случае нет ничего обязательного. Что же касается общей традиции, коротко обозначая, «раскованного» лирического выражения мысли, то вопрос о ее «принятии» просто не может стоять: эта традиция уже действует объективно, усваивается часто бессознательно. И, например, даже «литературный разговор» в поэме «За далью — даль» Твардовского имел бы совсем другой вид, если бы этой традиции не было. То есть не было бы той непринужденной свободы, с которой подлинный диалог с соседом, внутренний монолог и самокритика, отчужденная в третьем лице «демона»-редактора (протекшего затем сернистым газом в отдушину), переливаются друг в друга.

Новаторство Маяковского и его традиция несомненны. В. Хлебников, например, был прирожденным филологом, он поистине «любил слово» и знал его. Но он не был великим поэтом-художником. Точнее говоря, он был поэтом лишь «во-вторых». В лучшей работе о Хлебникове — в статье Маяковского «В. В. Хлебников» — авторитетно и категорически подчеркнуто, что «к стихам, развивающим лирическую тему одним словом», Хлебникова привела «филологическая работа»¹⁰¹. Даже то безусловно ценное, что он неутомимо открывал и выдумывал в русской речи, не нашло убедительного художественного подтверждения, осталось им не доказанным.

Будучи художником по призванию, поэтом прежде всего, Маяковский являл собою тот редкий случай, когда самое дерзкое новшество, намерение, стоящее иногда на соблазнительной грани литературного скандала, не перевешивало возможностей таланта, когда почти любую дерзость можно было высокохудожественно, т. е., значит, неоспоримо, подтвердить.

Эта неоспоримая убедительность художественных решений Маяковского завораживает настолько, что мы иногда готовы целиком и полностью принять за новейший поэтический завет полемический трактат «Как делать стихи?» и тому подобные высказывания поэта по психологии и технологии творчества. Однако, повторяем, не разрывая теорию и практику, их надо различать, ценя и поднимая прежде всего те теоретические выводы, которые объективно из творчества следуют, не смешивая их с раздражающими формулировками «приказов», исходящих из лефовского пеха.

Лучшие достижения Маяковского, наследуемые современной поэзией, с особенной силой подтверждают, что лирический способ раскрытия жизни неисчерпаем по своим возможностям. Но он не безграничен по своему предмету. Только переживания — и все остальное только через них. А переживания эти могут быть весьма различными. В свое время делались попытки сузить, ограничить круг эмоций, могущих составить основу лиризма¹⁰², но пока они не привели к чему-либо положительному, да и вряд ли приведут. Однако насчет предмета мы бываем иногда беззаботными.

Нам кажется подчас, что все роды и формы литературы могут отражать все (обычно, правда, мы делаем при этом оговорку: «в соответствии

¹⁰¹ Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 25.

¹⁰² Так, например, Д. Н. Овсяннико-Куликовский резко отделяет от лирических эмоции «гнева, злобы, ярости» и пр. (статья «Лирика — как особый вид творчества», в сб.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. II, вып. 2. СПб., 1910, стр. 211 и сл.).

со своими специфическими особенностями» или что-либо в этом роде), и мы требуем от лирики невозможного, во всяком случае необязательного.

Система различных искусств способна художественно отразить многообразный и богатый мир и нашей человеческой жизни, и живой природы, и мертвой. Литература выделяет здесь очень обширный, однако свой, особый, предмет отражения. А различные роды и формы литературы осваивают свои *предпочтительные* сферы в области этого предмета. Лирика, поскольку она остается таковой, имеет свою определенную сферу и не нуждается во вторжении в чужие.

Но мы приветствуем и непосредственные описания явлений современной нам и окружающей нас жизни также и в лирических произведениях. Нелепо было бы от таких описаний открещиваться, оберегая «чистоту» рода.

Зато теория занимается только необходимыми признаками изучаемого явления. Она должна иметь в виду, но не может учесть все возможные, но не обязательные признаки, все варианты и оттенки. Поэтому теория занимается не смешанными, но, условно говоря, «чистыми» видами и формами. Лирика получает свое качество не оттого, что она опишет какое-либо явление материальной действительности и не оттого, как она его опишет. Лирика не перестанет быть таковой, если она и вовсе не станет этого описывать. Для лирики это свойство не существенное, не определяющее. Наличие или отсутствие его еще ровно ничего не говорит о значении такого-то лирического произведения.

В реальной литературной практике «чистота» рода выдерживается очень редко, и вряд ли стоит подкреплять это примерами. Взаимосвязь трех родов поэзии очевидна, но прогресс рода прежде всего связан с развитием собственных особенностей. Маяковский здесь — знамя, символ. Он не самоцель (для большинства, не для сектантов), а высокий образец подлинного бесстрашного дерзания, в итоге которого из-под обломков и обугленных крыльев может возникнуть совершенное художественное творение, достойное нашего времени. И оно по праву может стать в ряд с лучшими достижениями классики.

М. С. Куринян

Драма

Ни один из родов литературы не соприкасается так тесно с другими видами искусства, как драма. Драма «по сути дела, не является просто еще одним литературным родом, — она представляет собой нечто уже выходящее за пределы литературы, и анализ ее может быть осуществлен уже не только на основе теории литературы, но и теории театра»¹.

Свое окончательное воплощение драматические образы получают на сцене. Однако игра актеров, режиссерский замысел, сценическое оформление, словом — все, что определяет стиль спектакля, театра, зависит от репертуара, от специфических особенностей пьес, избираемых для постановки. Эти общеизвестные, очевидные положения есть смысл напомнить потому, что и у нас, и на Западе, горячо обсуждая и изучая пути и судьбы современного театра, сравнительно мало занимаются драмой как *литературной* формой.

Между тем теоретико-литературное и историческое изучение драмы в ее родовых и жанровых качествах отнюдь не узко академическая задача. Оно имеет самое непосредственное отношение к вопросу, которым задаются многие современные драматурги: «Можно ли отобразить современный мир средствами театра?»².

Соотношение относительно неизменных, «вечных» — и преходящих, изменяющихся признаков драматического рода и жанров; синтетическое взаимодействие драмы с другими родовыми формами и сложные связи драматических жанров друг с другом; возможность существования жанра трагедии в условиях капиталистического общества и в обществе социалистическом, пути трансформации этого жанра — таковы наиболее существенные вопросы современной теории драмы, выдвигаемые на первый план самим ее реальным литературным развитием. Погружение в эти, казалось бы, формальные области специфических структурных закономерностей позволяет проникнуть в их содержательную сущность, ощутить идеологическую основу проблем поэтики драмы, их органическую близость к очень острым современным вопросам, вокруг которых идет спор между представителями двух противоположных мировоззрений.

Это принципиальный спор о возможностях и назначении человека, о его роли в обществе, о перспективах общественного развития — неминуемой, исторически необходимой гибели старого и победе нового, а также

¹ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1959, стр. 355.

² См. Брехт. О театре. М., 1960, стр. 67.

об исторической преемственности и общественной сущности форм искусства.

Проблемы эти не являются, разумеется, исключительной принадлежностью драмы. Они находят преломление во всей литературе, во всем многообразии ее форм и компонентов. И дело не в том, чтобы показать, как решаются важнейшие вопросы современности и драмой, а в том, чтобы доказать, что без драмы, без исторически складывающихся — в чем-то почти неизменных, в чем-то постоянно обновляющихся — присущих *только ей* особенностей и возможностей определенные стороны, процессы, конфликты эпохи не получают адекватного художественного отражения.

В теории драмы — идет ли речь о родовых чертах и о синтезе с другими родами или об отдельных жанрах и их взаимосвязи — важно раскрыть содержательную *специфику* формы, а также исторические предпосылки, которые вызывают ее к жизни, формируют, определяют дальнейшее развитие, трансформацию — все большее совершенствование или распад, деградацию.

Такой социально-исторический подход к изучению проблем драмы, чуждый буржуазным ученым, принципиально принят советской наукой и критикой. Но на изучении драмы сказалось — и отчасти продолжает сказываться — догматическое пренебрежение к специфике литературы вообще и драматургии в частности.

Желая доказать актуальность, новаторство той или иной драмы, не так уж редко ограничиваются тем, что говорят о новизне ее темы, проблемы, характеров, прибавляя к этому (если драма идет в театре) поощрительные замечания о современных декорациях, об использовании современных средств освещения, экрана и пр. Но как бы часто ни повторялось слово «современность», оно не убеждает. Своевременность, необходимость появления данной драмы остаются не доказанными. Потому что при таком подходе не делается даже попытки показать обязательность именно *драматического* воплощения данной темы, проблемы, характера, иначе говоря, — игнорируется реальное художественное произведение, необходимость осуществления в нем жанрового единства. Нужно, очевидно, не ограничиваться характеристикой тех черт содержания и формы, которые драма разделяет с произведениями других родов и видов литературы, а сосредоточиться на самом специфическом, присущем только драме качестве — на особых, отличных от эпоса законах драматического действия, которые, оставаясь неизменными в каких-то основных своих принципах, существенно тем не менее перестраиваются под воздействием «духа» времени.

Необходимость обращения к драме для художественного отражения данной эпохи можно раскрыть только изнутри, исходя из содержательной сущности формальных, структурных законов ее основных жанров — комедии, трагедии, собственно драмы, способных воплотить сложную диалектику общественного развития, глубокие исторические сдвиги, острые, непримиримые противоречия.

I

Основные родовые черты драмы и специфика ее жанров, прежде всего трагедии и комедии, — впервые получают свое классическое выражение в литературе Древней Греции в конце VI—V вв. до н. э., в творчестве великих афинских драматургов — Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана.

В древних Афинах наиболее полно и законченно выразились сложные и противоречивые процессы, происходящие в общественной жизни и в общественном сознании в период разложения родового строя и формирования рабовладельческих городов-государств (полисов). Здесь же, на атти-

ческой земле, впервые и очень интенсивно обнаружили те процессы классового расслоения, которые в конце концов привели к гибели древнегреческой демократии.

Расцвет афинской драмы происходит, таким образом, на той стадии развития древнегреческого общества, когда настоящий исторический момент, еще внутренне связанный с предшествующей ступенью, уже преодолевает ее содержание. Элементы же нового не только подспудно зреют в недрах существующего строя, но и активно заявляют о себе, проявляясь в тех или иных острых конфликтах и столкновениях.

Именно такие периоды, в которые происходят сложные процессы борьбы еще не сошедшего с исторической арены старого, пришедшего ему на смену настоящего и уже активно заявляющего о себе будущего, периоды, в которые обнаруживается необходимость и историческая возможность перестройки или разрушения существующей общественной ситуации, всегда благоприятны для развития драмы. 1

В древнегреческой драме это историческое содержание претворялось в большинстве случаев через призму мифологически-образного восприятия мира, которое было для древних греков основной предпосылкой всего их художественного мышления: «Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»³. Для драмы же мифология сыграла особенно большую роль: она во многом определила не только ее идеи и образы, но и ее форму: уже в культовых обрядах и играх в честь бога Диониса содержались зачатки драматического действия, развитие которых легло в основу древнегреческой и комедии и трагедии.

Сформировавшись позднее эпоса и лирики, драма неизбежно входит в сложные взаимоотношения с этими предшествующими ей родовыми формами и вместе с тем четко отмежевывается от них. Белинский писал: «...драма... есть примирение противоположных элементов — эпической объективности и лирической субъективности, по тем не менее она не есть ни эпоса, ни лирика, но третья, совершенно новое и самостоятельное, хотя и вышедшее из двух первых. Посему у греков драма была как бы результатом эпоса и лиры, ибо и явилась-то после них и была самым пышным, но и последним, цветом эллинской поэзии»⁴.

Возникшая в литературе Древней Греции историческая и художественная необходимость создания особого рода действия — действия драматического, его соотносительность с общественными закономерностями и потребностями эпохи может быть раскрыта на анализе особенностей самого этого действия, воплощенных в том или ином произведении интересующего нас сейчас периода.

Нередко один и тот же мифологический мотив обрабатывался и в эпической, и в драматической форме. В таких случаях можно с особенной наглядностью наблюдать, как различные художественные задачи и цели, осуществляемые эпосом и драмой, порождают различные художественные структуры.

В еврипидовской драме сатиров «Киклоп», например, изображаются те же события, о которых повествуется в 9-й песне «Одиссея». Непосредственная соотносительность с эпосом поможет тем яснее оттенить особенности драматического рода — внутреннее строение драмы, ее основные содержательные законы.

На первый взгляд может показаться, что отличие драмы от эпоса сводится к отличию в формах изложения: эпизод гомеровской поэмы передан Еврипидом не в повествовательной форме, не от лица автора, а в форме высказываний, диалогов и монологов самих персонажей, без посредничества автора.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., «Искусство», 1957, стр. 135.

⁴ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, стр. 16.

В самом деле — «перевод» рассказа в диалог можно очень легко проследить на протяжении всей драмы. О диких нравах, царящих на острове киклопов, описание которых содержится в девятой песне, в драме рассказывает Силена при встрече с Одиссеем. Одиссеей же в свою очередь рассказывает сатирам о тех своих злоключениях, которые непосредственно предшествовали его нечаянному прибытию на остров и о которых говорится в начале девятой песни. О первом столкновении Одиссея с Полифемом мы узнаем из их разговора перед пещерой, когда возвращающийся с охоты великан впервые встречается с Одиссеем и, грубо отвергнув его просьбу о гостеприимстве и предложение даров, загоняет его и его спутников в пещеру. О дальнейших событиях, разыгравшихся в пещере (кровавом пиршестве Полифема и первой хитрости Одиссея, угостившего его вином), становится известно из разговора, который ведет Одиссеей со Старшим сатиром; из этого же разговора выясняется задуманный Одиссеем план мести и побега. Наконец, об осуществлении мести поет хор и говорит сам уже ослепленный Киклоп, обращаясь к Старшему сатиру и Одиссею. Так, по частям, устами различных лиц, а не одного рассказчика в драме воспроизводится то же самое действие, состоящее из тех же событий, которое описывается и в эпосе.

Однако уже из первой же сцены драмы становится совершенно очевидным, к каким серьезным содержательным результатам, с точки зрения характера действия, приводит эта «замена» формы изложения.

Здесь прежде всего нужно обратить внимание на те части повествования в эпосе и те сцены драмы, которые предшествуют «действию в собственном смысле», определяемому Гегелем как «единое, целостное в себе движение акции, реакции и разрешения их борьбы друг с другом»⁵. И в эпосе и в драме оно начинается с момента, когда Полифем уничтожает некоторых из товарищей Одиссея и угрожает ему самому.

В поэме этой «акции» предшествует повествование о битве с киклопами, о пребывании на острове лотофагов, о встрече в стране киклонов с жрецом Мароном Еванфидом и его подарках, а также довольно подробная общая характеристика страны киклопов и ее свирепых обитателей.

Драма же начинается с монолога Силена, из которого мы узнаем, каким образом сатиры попали на остров киклопов, в рабство к Полифему, далее следует сцена с сатирами, загоняющими стадо, появление Одиссея, его торг с Силеном и, наконец, появление Полифема.

Даже при самом беглом рассмотрении становится очевидным, что отношения предшествующих действию ступеней к собственно действию в поэме и драме очень различно. На первый взгляд кажется, что общее описание страны киклопов и повествование о мехе вина, подаренном Одиссеем жрецом и сыгравшем потом столь большую роль в его единоборстве с Киклопом, ближе примыкают к основному действию, чем рассказ о злоключениях сатириков, отправившихся на поиски Диониса, или торг Одиссея с Силеном.

И это, действительно, так и есть. Но в том-то и дело, что драматическое действие способно «вбирать в себя», подчинять себе и очень далекие (с точки зрения фабульно-тематической) ситуации; в эпосе же — очень близкие ситуации остаются нейтральными по отношению к действию, не до конца реализованными в нем.

Для выяснения всего этого обратимся опять к избранной нами параллели: к 9-й песне «Одиссеи» и драме «Киклоп».

В характеристике страны киклопов в поэме содержится и довольно обстоятельно развивается очень много мотивов, которые совершенно не отзвучат в действии, — в единоборстве Одиссея с великаном. Какое,

⁵ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 223.

например, отношение к этому единоборству имеют сведения о том, что

...Над женой и детьми у них каждый
Суд свой творит полновластно, до прочих же нет ему дела.

Или сообщение, что киклопы

...Не знают еще кораблей краснобоких,
Плотников нет корабельных у них, искусных в постройке
Ирочновесельных судов, свое совершающих дело,
Разных людей города посещая, как это обычно
Делают люди, общаясь друг с другом чрез бездны морские ⁶.

Такое же самодовлеющее значение имеет и весь рассказ о жреце, давшем путникам «козий мех... с красным сладким вином», ибо для дальнейшего красочного описания опьянения Киклопа неважно, чьим и каким вином наполнил его Одиссей, так же как неважны и все обстоятельства и причины, вызвавшие это подношение.

В эпосе нового времени — романе — такие далеко не полностью реализованные в коллизии и собственно действии ситуации выступают с не меньшей отчетливостью — вспомним описание собора в «Соборе Парижской богородицы» Гюго, или его же описание канализационной системы Парижа в «Отверженных», или введение к «Пуританам» Вальтера Скотта, посвященное «Кладбищенскому старику», или подробнейшую историю ангулемской типографии и вообще типографского дела во Франции в первой части «Утраченных иллюзий» Бальзака и многое другое.

Совершенно иначе обстоит дело в драме. Сцены, предшествующие собственно действию (т. е. встрече Одиссея с Полифемом), не только не безразличны в каждой своей малейшей детали ко всему последующему ходу событий — действию, но каждым своим звеном, каждой репликой, каждой фразой органически связаны с ним, что более или менее прямо проявляется на всем протяжении и во всех звеньях действия. Воспоминания Сплены о прежней жизни сатиров, об их любви и преданности Дионису; сетования на аноключения, приведшие их к новому, суровому и грозному хозяину; мирная, веселая, почти идиллическая сцена возвращения стада, свидетельствующая о том, что, несмотря на все невзгоды, веселые слуги Диониса и здесь сумели устроиться не так уж плохо, — потенциально содержат всю линию их дальнейшего доброжелательно-сочувственного и вместе с тем трусливо-уклончивого поведения по отношению к Одиссею. Тем самым все эти «предшествующие моменты» органически входят в собственно действие, ни в чем не оставаясь за его пределами в качестве самодовлеющего «описания», «рассказа».

Гегель говорит, что «характер *драматического развертывания*» отличается от «способа развития эпоса». «Форма эпической объективности вообще требует, как мы видели, замедленности в описании, которая еще может обостряться до действительных задержек... Между тем... эпизодические сцены, которые, не развивая действия, только тормозят его ход, идут вразрез с характером драмы» ⁷.

Особое значение исходного положения в развитии драматического действия важно выявить не для установления его формальных особенностей, а во имя рассмотрения его содержательных закономерностей.

И в эпических описаниях, и в драматических сценах, предшествующих основному столкновению, намечается чреватая конфликтом исходная ситуация, развитие которой и составляет действие. Но в эпическом произведении направленность действия, остающегося нейтральным ко многим сторонам исходной ситуации и далеко уходящего от нее в своем движе-

⁶ Гомер. Одиссея. М., 1953, стр. 101, 102.

⁷ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 339.

нии, его содержание, пафос и итоги не находятся в таком прямом и непосредственном соотношении с данной вначале расстановкой сил, как это имеет место в драме. Содержание драмы, ее идея раскрываются в прямом соотношении развязки с исходным положением действия, потому что в исходном положении содержится лишь то, что реализуется в действии, а в действии осуществляются все моменты, образующие «исходную точку... той ситуации, откуда должен развернуться этот конфликт»⁸.

Иначе говоря — драматическое действие, если, конечно, оно построено согласно своим исконным законам, а не в нарушение их, имеет своей единственной целью и пафосом преобразование исходной ситуации, происходящее в тех или иных формах. Отсюда такие всегда отмечаемые качества драматического действия, как активность, целеустремленность, а также особенно непосредственное воздействие на аудиторию. Недаром драма, театр во все эпохи становятся ареной самой острой идейной борьбы.

Возникшая в начале драмы «Киклоп» сатирическая тема, которая как будто бы была чисто внешней по отношению к теме Одиссея и его скитаний, только заданной требованиями жанра драмы *сатиров*, оказалась — благодаря искусно избранному драматургом повороту, удачному отбору определенной линии, определенного мотива сатирической мифологии — прочно увязанной с одиссеевской эпопеей.

Очень характерна в этом смысле сцена между Силеном, сатирами и Одиссеем, в которой Одиссей расспрашивает и узнает о неведомом ему острове и нравах его обитателей. В этом месте драма, казалось, могла бы служить особенно убедительным подтверждением того, что в основе ее лежит «перевод» повествования в диалог, ибо диалог, происходящий в этой сцене, как будто прямо «сделан» из указанного нами выше описания острова киклопов в девятой песне «Одиссеи».

Но в том-то опять-таки и дело, что «делание» драмы выражается не в членении описания на вопросы и ответы, а в *строжайшем отборе* тех мотивов этого описания, которые имеют самое прямое и непосредственное отношение к собственно действию. -

Одиссей не спрашивает и ему не говорят о нравах, царящих в семье, или о знакомстве киклопов с кораблестроением, торговлей (даже трудно представить себе, каким антихудожественным диссонансом прозвучали бы подобные вопросы в драме!), хотя формально соответствующие части описания столь же легко «переводимы» в диалог, как и все прочие.

Диалог Одиссея с Силеном и сатирами может служить поистине классическим примером драматического диалога, в котором нет ни одного слова, не реализуемого в будущем действии.

О д и с с е й
Что это за страна? Кто здесь живет?
С и л е н
Нет выше гор в Сицилии, чем Этна.
О д и с с е й
Но стены где и башни? Город где?
С и л е н
Их нет, о гость! Утесы эти дикы.
О д и с с е й
Кому ж земля принадлежит? Зверям?
С и л е н
Киклопы здесь ютятся по пещерам.
О д и с с е й
А правит кто? Цари или сам народ?

⁸ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 340.

С и л е н
 Они — номады. Здесь никто не правит.
 О д и с с е й
 Но сеют хлеб? Иль что они едят?
 С и л е н
 Овечье мясо, сыр и молоко.
 О д и с с е й
 А сок лозы, отградный Вакхов дар?
 С и л е н
 Увы! Страна не знает ликований...
 О д и с с е й
 По крайней мере чтут они гостей?
 С и л е н
 Да, мясо их они находят сочным...
 О д и с с е й
 Как? Убивают гостя и едят?
 С и л е н
 Не уплывал еще никто от них...
 О д и с с е й
 А сам Киклоп, скажите, дома он?
 С и л е н
 С собаками гоняется за зверем.
 О д и с с е й
 Ты знаешь, что мы сделаем, Силен,
 Чтобы отсюда выбраться?
 С и л е н
 Покуда
 Не знаю, но на все для вас готов.
 О д и с с е й
 Продай нам хлеба, видишь — ни кусочка.
 С и л е н
 Здесь мясо есть, а хлеба по найдешь.
 О д и с с е й
 Что ж? Утолить и мясом можно голод...
 С и л е н
 Найдется сыр, коровье молоко...
 О д и с с е й
 Неси сюда... Посмотрим на припасы...⁹

С точки зрения объема сообщаемых сведений, широты картины, драматического диалог, конечно, беднее соответствующего эпического повествования.

Но диапазон изображенного в нем действия измеряется не протяженностью и вообще не наличным, реализованным и вполне ощутимо предстающим перед глазами содержанием, а заключенной в нем, еще скрытой, потенциальной энергией, «силой отдачи», которая проявится во всех последующих частях еврипидовской драмы.

Действительно, в интересующем нас диалоге не просто дается информация о стране и ее обитателях, и не просто рассказывается о встрече Одиссея с сатирами и заключаемой ими торговой сделке; в нем вообще предстает далеко не только то, о чем прямо и непосредственно идет речь, но и нечто гораздо большее и главнейшее — готовность к действию, неизбежность коллизий и столкновений. В этом разговоре уже обрисованы и дикая свирепость Пелифема, и не допускающая даже мысли об отступлении отвага и настойчивость Одиссея.

⁹ «Греческая трагедия». М., 1950, стр. 651—653.

«...Богатая коллизиями ситуация,— писал Гегель,— является преимущественно предметом драматического искусства, которому дано изображать прекрасное в его самом полном и самом глубоком развитии»¹⁰.

Итак, специфика драматического действия проявляется прежде всего в том, что исходная ситуация полностью вбирается в него, неотделимо сливается с ним как органически присущий ему «предшествующий момент».

Если выразить это наблюдение в более общей форме, то можно сказать, что драматическому действию присуща способность к *совмещению, стягиванию* в данном моменте действия всех предшествующих моментов. Причем именно это его свойство и является той «проводкой», через которую внешняя конструкция рода — отсутствие «речи повествователя»¹¹ — осуществляется как содержательная форма.

Характеристика драматического действия с помощью усилительных эпитетов — «самое интенсивное», «самое напряженное», «наиболее бурно развивающееся» и пр., которую часто можно встретить в литературоведческих работах, — неполна, ибо эти качества являются проявлениями более глубоких и специфических особенностей драматического действия.

Искусство драматурга в «делании» драмы заключается не столько в изобретении новых ситуаций и коллизий, сколько в полной реализации их в действии и через действие. В деле изобретения ситуаций имеется бесконечное количество возможностей, и каждый раз существенным является вопрос о приспособлении данной ситуации к определенному роду и виду искусства. Художнику не обязательно быть оригинальным, ибо сама по себе ситуация «не составляет... подлинного художественного образа... лишь в обработке этого внешнего повода к выступлению действий и характеров проявляется подлинная художественная деятельность»¹².

Применительно к драме это значит, что ситуация «очищается» ото всего, что не может и не должно быть реализовано в действии и через действие — и в том случае, если ситуация заимствована из недраматического произведения, мифологии, истории, и при создании вполне оригинальной драматической ситуации.

Но это значит, с другой стороны, что драматическая коллизия и действие настолько же «обслуживаются» вступительными сценами, насколько сами «обслуживают» их.

В девятой песне «Одиссеи» решение о мести, возникшее у Одиссея, и ловкое осуществление этого решения сосредоточивают весь интерес, исчерпывают все развитие действия этой части поэмы. Характерно, что побег представлен здесь делом гораздо более сложным, чем в драме, а способ мести (ослепление) гораздо более аргументирован, чем у Еврипида: первоначальное намерение Одиссея — убить спящего Киклопа ударом кинжала в грудь — отвергается им потому, что вход в пещеру закрыт громадной глыбой, отодвинуть которую может только сам Полифем.

Побег осложняется еще и узким входом в пещеру, который ослепленный Киклоп легко может загородить своим телом и таким образом переловить всех, кто попытается выйти наружу. Так Одиссей ставится перед необходимостью принять второе хитроумное решение (выйти из пещеры, спрятавшись под брюхом «длинноруких» баранов), столь же подробно и обстоятельно описанное поэтом.

Гораздо подробнее, более эффектно и остроумно, чем у Еврипида, подана в поэме и хитрая выдумка Одиссея, назвавшегося «Никто».

В драме убийство товарищей Одиссея происходит за сценой, и мы узнаем о случившемся из рассказа Одиссея, обращенного к сатирам. В нем

¹⁰ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 208—209.

¹¹ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы, стр. 356.

¹² Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 220.

очень подробно и красочно, во всех деталях, предстает злодеяние Киклопа и ужас Одиссея и его спутников, ставших свидетелями кровавого преступления людоеда.

Но значение этого рассказа, так же как уже разобранный нами выше диалога между Одиссеем, Силеном и сатирами, определяется не только тем, о чем в нем сообщается: повествование о безвыходном положении пленников, об отваге и хитрости Одиссея имеет драматический интерес лишь постольку, поскольку оно производит определенное впечатление на сатиров и побуждает их принять то или иное решение. В конце своего повествования Одиссей сам прямо говорит о том, что целью его является заручиться поддержкой сатиров; за их помощь он гарантирует им освобождение из плена и возвращение к «старому другу Вакху».

Таким образом, само решение Одиссея о мести, т. е. кульминационная точка действия, поставлена в непосредственную связь с исходным положением, целиком «прокинута» в него.

Осуществление своей мести Одиссей ставит в прямую зависимость от желания или нежелания сатиров освободиться от Полифема и вернуться к Вакху:

Себя и вас спасти хочу я, если
Спасенья вы желаете. Но мне
Должны сказать вы, точно ль вы хотите
Покинуть дикаря и вновь обнять
Своих Наяд в чертоге Дюониса.
Силен душою с нами, но ослаб,
От кубка не отстанет, точно птица
В силке и только бьет крылом.
Вы ж молоды, подумайте о Вакхе...
Киклопу не чета ваш старый друг¹³.

Способ мести также вызван в драме не необходимостью (ведь Одиссей совершенно свободно выходит из пещеры и ни о каком камне, загораживающем ее вход, нет и речи) — он скорее становится остроумной и забавной выдумкой, сулящей возможность посмеяться над своим мучителем.

Именно это и происходит в последней сцене, когда сатиры потешаются над слепым Киклопом, пытающимся — конечно, совершенно безуспешно — найти беспрепятственно скрывшихся из пещеры пленников.

Характерно также, что вместо краткого упоминания об угощении Киклопа вином и его опьянении, в драме дана целая сцена, представляющая обильные возлияния, которым предается Силен и вдохновляемый сатирами и Одиссеем Полифем. Словом, уже не Одиссей, а сатиры являются истинными героями драмы, да и сам Одиссей — это уже не Одиссей эпопеи, а новый драматический герой, соответствующий новой ситуации, в которой он выступает. Таким образом, действие драмы на всем своем протяжении, через все коллизии и все возникающие в его ходе сложные перипетии, неизменно связано с исходной ситуацией и стремится не к безграничному поступательному расширению, как в эпосе, а к стяжению и притягиванию всех линий и направлений действия (которые в эпосе могут располагаться просто рядом), как бы далеко они иногда ни отстояли друг от друга (Одиссей — сатиры, например). Можно сказать, что действие драмы, в отличие от действия эпоса, не перспективно, а ретроспективно — оно протекает как бы с постоянной «оглядкой» на исходную ситуацию, вплоть до конца, до развязки, в которой она (эта ситуация) предстает уже в снятом (т. е. так или иначе разрешенном) виде.

¹³ «Греческая трагедия», стр. 666.

Здесь невольно возникает вопрос — каким же образом, с помощью каких художественных ресурсов осуществляется это столь своеобразное действие?

Ресурсы эти сами по себе ничем не отличаются от тех, с помощью которых осуществляется действие и в эпическом произведении: это — поступки, решения, взаимоотношения действующих лиц, из которых складываются и в которых проявляются характеры и сюжет произведения.

Определение ресурсов драматического действия применительно к античной трагедии дано в «Поэтике» Аристотеля:

«...Необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей, на основании чего трагедия бывает какою-нибудь. Части эти суть: фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция... Этими частями пользуются не немногие из поэтов, (но все)»¹⁴.

Аристотель говорит, разумеется, о древнегреческой драме, и потому с полным основанием первое место по значимости отводит фабуле — «сочетанию фактов»¹⁵, т. е. поступкам и решениям героев, и столь же справедливо отмечает богатство художественного арсенала драмы (трагедии) сравнительно с эпосом.

При анализе 9-й песни «Одиссея» и «Киклопа» можно установить большее богатство и многообразие компонентов, осуществляющих действие драмы, сравнительно с тем, которыми пользовался Гомер: действие драмы Еврипида движется не только за счет решений, принимаемых Полифемом и Одиссеем, но и за счет довольно сложных отношений между Полифемом и сатирами, с одной стороны, и сатирами и Одиссеем — с другой, а также за счет усложнившихся, соответственно усложнению характеристик самих этих героев, отношений между Одиссеем и Полифемом. В эпосе этот последний предстает просто как еще один объект применения силы и хитроумия Одиссея: он просто страшен, ужасен, отвратителен, единоборство с ним почти равнозначно единоборству со стихией.

В драме же Полифем выступает как «идейный» и нравственный антагонист Одиссея, носитель антигуманного, животного-эгоистического, антиобщественного и неразумного начала, которое враждебно и светлому, жизнеутрачивающему миру сатиров и разумному, гуманному, общественному и героическому принципу, который представлен Одиссеем.

Конечно, преимущества драмы далеко не абсолютны для всех эпох — ведь совершенно иная картина получится, если по той же линии сравнить написанные на одну и ту же фабулу драму и роман, например, XVIII—XIX вв.

Но для осуществления действия драмы всегда принципиальна одна закономерность — та специфическая взаимосвязанность и взаимозависимость всех реализующих его компонентов и звеньев, которая образует особую причинно-следственную цепь: исходная ситуация переливается в действие, а это последнее оказывается постоянно связанным с нею. Практически это значит, что каждое решение, каждый поступок, каждое переживание, имеющие место в драме, должны представлять, с одной стороны, как следствие предшествующего «звена», т. е. поступка, переживания, события, решения, а с другой — как причина, предпосылка последующего события. При этом каждое следующее «звено цепи», как правило, шире и богаче предыдущего по вовлекаемым в действие, реализующим его компонентам. Но это обогащение и расширение действия не приводит к выпадению каких-либо элементов из причинно-следственной цепи.

¹⁴ Аристотель. Поэтика. М., 1957, стр. 58.

¹⁵ Там же, стр. 56.

В 9-й песне «Одиссея» действие развивается, как мы уже отмечали, тоже очень целеустремленно и напряженно, особенно после того как Одиссей, избрав способ мести, начинает приводить его в исполнение. Но это отнюдь не мешает поэту между описаниями изготовления зловещего орудия мести (громздного кола, который заостряют и оттачивают Одиссей и его спутники, когда Киклоп уходит из пещеры) и упоминанием о вторичном кровавом ужине («снова товарищей двух он схватил и поужинал ими») ввести довольно длинный рассказ о возвращении Полифема и его очень мирных занятиях, никак не связанных ни с решением, принятым Одиссеем, ни с его осуществлением:

К вечеру он подошел, гоня густорунное стадо.
Жирное стадо в пещеру пространную тотчас загнал он...
Поднял огромный он камень и вход заградил им в пещеру,
Коз и овец подоил, как у всех это принято делать,
И подложил сосунка после этого к каждой из маток...¹⁶

Возможность и уместность такого описания между двумя звеньями напряженно развивающегося действия вполне ярче оттеняет и подчеркивает специфичность драматического действия, в котором подобный разрыв «действенной цепи» совершенно немислим. И это вполне естественно, ибо причинно-следственная цепь, которая связывает компоненты, реализующие действие драмы, возникает как прямой результат его общей основной особенности — тенденции к стяжению, совмещению, концентрации. Ведь показ каждого момента драматического действия и как следствия и как предпосылки («причины») и есть осуществление, конкретизация специфического действия драмы. Отсюда также ее особенности, как напряженность и динамичность действия, энергия и относительная прямолинейность характеров, бурное развитие сюжета и прочие черты драматической формы, в которых нередко усматривают ее последние, определяющие свойства, а не результат более глубинных и более органических для нее закономерностей.

С теми же органическими особенностями драмы связан один из ее вечных законов — закон единства действия, или, вернее, эти особенности драмы часто определяются словом «единство», хотя оно и не очень точно передает суть дела. Что касается двух других пресловутых «драматических единств», по поводу которых в свое время было поломано так много теоретических и критических копий, то и они отражают важнейшие для драмы, хотя и не имеющие вполне самостоятельного значения, а могущие быть понятыми лишь в связи с законом действия, закономерности.

Здесь следует оговориться, что единство времени и места мы будем понимать в их прямом, т. е. непосредственно соотнесенном с действием, значении, вполне отвлекаясь от существующей традиции толкования этих понятий. Эти толкования возникали или в связи с действительно насущными, по узкоутилитарным потребностям театра, техникой сцены, или рождались в пылу жаркой и страстной полемики. Драматические единства становились здесь лишь поводом для сражения двух враждующих литературных направлений, которые, по существу, выясняли в своем споре не законы драматического рода, а общие идейные и методологические принципы, а также свое отношение к творчеству предшественников и будущим судьбам литературы, совершенно забывая в конце концов о том, что послужило отправной точкой для этого «крупного разговора».

Единство времени и места порождено самой природой драматического рода, т. е. опять-таки спецификой драматического действия, которая определяется, в частности, необходимостью раскрыть в данном моменте, огра-

¹⁶ Гомер. Одиссея, стр. 106.

ниченном в пространстве и во времени, и широчайшие просторы, и настоящее, прошлое, будущее.

В самом деле — ведь независимо от того, протекают ли события, показанные в драме, в течение одних суток или между случившимися в первом акте и случившимися во втором проходят годы, — в каждой драме, в силу специфических законов самого драматического действия, обязательно осуществляется единство или (что выразит мысль, пожалуй, точнее) «сведенные времена». Это значит, что через настоящий момент в драме обязательно происходит раскрытие и прошлого, предшествующего ему момента, и перспектив на будущее, т. е. тех последствий, той далеко простирающейся, не предусмотренной исходной ситуацией, превосходящей ее значимости действия, которая открывается в его развязке.

Таким образом, единство времени осуществляется в драме в силу специфических особенностей самого драматического действия и проявляется не в отказе от временных измерений, а в способности показать их одно через другое — в совмещении, сведении, единстве. И в этом подлинном своем значении оно было в равной мере присуще и трагедиям классиков и драмам романтиков, так же как каждой подлинной драме, в той или иной степени реализующей законы драматического рода.

То же самое можно сказать и об единстве места. Ведь независимо от того, происходит ли все действие драмы на одной и той же площадке перед пещерой, дворцом, сенатом, или каждый акт драмы протекает в новой обстановке, — действие, уже в силу того, что в нем присутствуют, как мы только что сказали, все три временных измерения, не может не быть масштабно и пространственно. В том же еврипидовском «Киклопе», где действие все время протекает перед пещерой Полифема, предстают, между тем, и обширные пастбища Киклопа, и морской берег, у которого стоит корабль Одиссея, и вся территория острова, по которой разбросаны редкие жилища его страшных обитателей, и дикие уступы скал, окружающих пещеру, за которыми слепой Киклоп тщетно ищет беглецов, не говоря уже о том, что первые сцены (т. е. исходная ситуация) открывают и еще более широкие просторы: цветущий край Диониса, который должны были покинуть сатиры, прозную морскую пучину, по волнам которой они несутся в поисках своего прекрасного бога, и пр.

Итак, все три единства являются, по существу, единствами драматического действия, ибо все они порождены его тенденцией к совмещению, сведению.

Так создается та целостность и замкнутость, которую еще Аристотель отмечал как примечательную особенность формы трагедии: «Установлено нами, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема»¹⁷.

Стремясь сказать прежде всего об общих закономерностях драматического действия, определивших его отличие от эпоса, мы сознательно обходили до сих пор специфическую черту античной драмы, которая была утрачена новоевропейской, — ту роль, которую играет в ней «музыкальная композиция»¹⁸, по выражению Аристотеля, т. е. песни и танцы, исполняемые хором и чередующиеся с диалогом.

Наличие в древнегреческой трагедии танцев и музыки свидетельствует не только о ее близости к культовым, обрядовым играм, от которых она происходит. Хор в греческой драме — не рудимент, а необходимый, определяемый всем характером ее содержания элемент действия.

Старая трагедия, писал Шиллер в предисловии к «Мессинской невесте», «возникла из хора. Но несмотря на то, что исторически она с тече-

¹⁷ Аристотель. Поэтика, стр. 62.

¹⁸ Там же, стр. 58.

нием времени отошла от него, можно сказать, что поэтически и по духу она произошла из хора и что без этого неизменного свидетеля и носителя действия она оказалась бы совсем другим поэтическим созданием»¹⁹. Древнегреческая драма, действительно, как говорит далее Шиллер, «нашла его (хор.— М. К.) в жизни и применяла потому, что нашла»²⁰. Участие хора в драматическом действии соответствовало той отражаемой драмой стадии развития общества, когда осознавшая себя и выделившаяся из коллектива личность еще не противопоставлена целому, а выступает от его лица. В коллективе, народе герой черпает идеи и цели своей борьбы, а также, как это видно и по драме «Киклоп», находит в нем и фактическую помощь, поддержку, сочувствие. Хоровая песня, замечает Гегель, выражает «общие настроения и чувства то в духе субстанциальности эпических высказываний, то в духе лирического порыва»²¹.

Степень участия хора в действии и его функции существенно менялись на разных стадиях развития античной литературы, в ее различных жанрах, но хор постоянно оставался представителем «общего».

«Сам по себе,— писал Шиллер в уже цитированном нами предисловии к «Мессинской невесте»,— он (хор.— М. К.) — не индивид, а общее понятие; но понятие это имеет своим представителем чувственно-мощную массу, захватывающую чувства своим всепроникающим присутствием. Хор покидает узкий круг действия для того, чтобы высказать суждения о прошедшем и грядущем, о далеких временах и народах, обо всем человечестве вообще, чтобы подвести великие итоги жизни и напомнить об уроках мудрости. Но он делает это с могучим размахом фантазии, со смелой, лирической свободой, словно стопами богов шествует по вершинам дел человеческих, и делает это при поддержке всей чувственной мощи ритма и музыки, в звуках и движениях»²².

Эти функции хора, с особой полнотой раскрывающиеся в трагедии, достаточно отчетливо выступают во всех жанрах древней драмы, в частности и в драме сатиров «Киклоп».

«Мы с Одиссеем вместе...», — поет хор в самом конце драмы. И это очень характерно. Хор всегда «вместе» с борющимся героем, он всегда с большей или меньшей активностью, делом или сочувствием, пониманием поддерживает его. И потому выступления хора, даже когда формально, «по теме» они как будто далеки от происходящих событий, никогда не разрушают его единства, а напротив — лишь усиливают единое, целенаправленное движение от исходной ситуации к развязке. В древнегреческом театре хор, по словам Шиллера, никогда не был «внешним элементом, инородным телом, остановой, прерывающей ход действия, нарушающей иллюзию, расхолаживающей зрителей»²³. Он не играл и роли только «внешне и праздно рефлектирующего морального лица... неинтересного и скучного», ибо для той эпохи «хор — действительная субстанция самой нравственной героической жизни и деятельности... народ, как плодоносная почва, на которой возникают индивиды...»²⁴.

Открытие новой — драматической — формы действия соответствовало новому этапу художественного мышления, новой стадии отношений человека и мира.

Именно в драме жизнь человека впервые воспринимается *прежде всего* как процесс, движение, изменение взаимосвязанных *человеческих* побуждений, решений и деяний. ~

Недаром расцвет древнегреческой драмы совпадает с возникновением

¹⁹ Шиллер. Собр. соч., т. 6. М., 1957, стр. 660.

²⁰ Там же.

²¹ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 342.

²² Ф. Шиллер. Собр. соч., т. 6, стр. 662.

²³ Там же, стр. 655.

²⁴ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 376.

элементов стихийной диалектики в трудах древнегреческих философов ионийской школы, которых объединяло признание единства, организованности, строгой закономерности взаимосвязанных процессов, происходящих в мире. Причем порядок мироздания, как утверждал Гераклит, — не только не отрицает, но и предполагает постоянную борьбу, активное взаимодействие и противодействие враждующих начал: «все происходит через борьбу»²⁵.

Герои драмы, в отличие от героев эпоса, не просто участвуют в действии, завязка и развязка которых определены на Олимпе, но и создают своим свободным волеизъявлением предпосылки действия и его исход. Боги выступают в драме или в качестве равноправных с людьми по своим функциям в действии персонажей («Прометей» Эсхила, «Ион» Еврипида, «Лягушки» Аристофана и многие другие), или высшими судьями, спасителями и карателями людей за уже совершенные — невольно («Эдип-царь» Софокла) или вольно («Орестей» Эсхила) — деяния.

В «Илиаде» и «Одиссее» каждое отдельное решение того или иного героя, так же как общий результат действия, были predeterminedены богами: «У гомеровского героя нет потребности отстаивать действие, основанное на собственном решении или выборе, потому что у него нет собственного решения. Даже когда в сознании героя происходит борьба двух мыслей, они обе воспринимаются как нечто пришедшее извне, и конечное торжество одной из них все равно невозможно без участия божества... Герой Гомера способен дойти до распутия мыслей, способен оказаться перед выбором лучшего решения, но пойти по одному из путей он может только под влиянием внешней силы»²⁶. Драматическое действие построено, напротив, на свободном волеизъявлении и решении героя, на сознательной, последовательной и целеустремленной борьбе, которую ведет он с не удовлетворяющим его настоящим.

По этой линии драма отличается не только от древнего эпоса, но и от ранней лирики, диапазон которой определялся настоящим моментом, возбуждаемыми им чувствами и переживаниями. «Он живет, — пишет об Архилохе В. Н. Ярхо, — интересами сегодняшнего дня и событиями, которые затрагивают его непосредственно»²⁷. Древнегреческая лирика ограничивается констатацией данных единичных, изолированных явлений, без попытки осмыслить их общие закономерности и перспективы развития.

В драме данная ситуация — это своеобразная мишень, предназначенная для сосредоточенного и планомерного огня, целью которого является не оставить эту ситуацию в прежнем виде, так или иначе преобразовать ее.

В «Одиссее» столкновение с Киклопом — один из моментов расширения и обогащения, которые играют столь существенную роль в развитии эпического действия, еще одно подтверждение доблести и хитроумия Одиссея и силы и мстительности Посейдона — главного виновника столь неблагоприятных для героя обстоятельств, сопровождающих его возвращение из-под Трои. Кроме того, столкновение с Одиссеем было предначертано Полифему, о чем в поэме подробно говорится при описании их прощальной перебранки. Всего этого более чем достаточно для художественного обоснования необходимости данного эпизода в художественном целом поэмы.

В драме существует иная художественная логика, иной пафос: о злоключениях Одиссея, о предсказаниях Полифему относительно встречи с ним существуют уместающиеся буквально в одной строке чисто формальные упоминания. В развязке драмы раскрывается совсем другое — глубоко

²⁵ «Материалисты Древней Греции». М., 1955, стр. 42.

²⁶ В. Ярхо о Эсхиле. М., Гослитиздат, 1958, стр. 31, 29.

²⁷ Там же; стр. 38.

кие изменения во всем облике, положении и состоянии Полифема: его униженность, беспомощность, комизм и нелепость его попыток расправиться с торжествующим врагом. Благодаря участию в драме сатиров встреча с Полифемом имеет и другие, вовсе отсутствующие в «Одиссее» последствия: освобождение «слуг Диониса», лишение Полифема подвластных ему пленников, что опять-таки подчеркивает столь контрастирующую с его положением и обликом в первой сцене беспомощность и слабость.

Сравнительно с эпосом драма в период своего возникновения была буквально в каждом компоненте, в каждой клеточке своей формы проникнута духом развития, преобразований, наступательной активности. Не спокойное, плавное, любовное «воспевание» наличного бытия в его медленном, величавом, порою еле заметном движении, а исследовательское, нетерпеливое, страстное «пытание» этих, только в исходном положении драмы представляющих в своей неподвижной данности сил наличного бытия, раскрытие заключенных в них возможностей к изменениям, разрушениям, новым образованиям — вот пафос драмы в ее общем, родовом значении.

Действие в древнегреческой драме направлено к тому или иному преобразованию исходной ситуации, а то и к полному ее разрушению. Именно различный характер изменений первоначального положения определяет, как это выяснилось на первой же стадии исторического развития драмы, необходимость возникновения основных драматических жанров и их специфику.

* * *

Рассуждая о принципе трагедии, комедии и драмы, Гегель утверждал, что драматическая поэзия находит свою реализацию в том, что «распадается на отдельные жанры», структура которых «отчасти противоположная, отчасти опосредствующая эту противоположность»²³.

К произведениям, «опосредствующим... противоположность» между трагедией и комедией в древнегреческой литературе, может быть отнесен скорее всего такой «специфический вид античной драмы», по выражению В. Н. Ярхо, как драма сатиров, которая целиком, а не в виде фрагментов, дошла до нас только в единственном образце — «Киклопе» Еврипида.

Сам характер поступка Одиссея, жестоко наказавшего, но не уничтожившего своего врага, обуславливает средний, «опосредующий» различия комедии и трагедии характер развязки: с одной стороны, свойственное комедии благополучное возвращение к уже существовавшему некогда счастливому положению, с другой стороны — трагедийная необратимость совершившегося для ослепленного Киклопа.

Более отчетливо черты третьего драматического жанра — драмы — обнаруживаются на более поздней стадии развития античной литературы, а классическая пора его наступает вообще лишь в XVIII в., в эпоху Просвещения.

Выявить своеобразие и специфичность сформировавшихся в древнегреческой литературе жанровых структур — значит опять-таки вернуться к особенностям самого драматического *действия*.

Отличия между комедией и трагедией в этом плане не лежат на поверхности. Они обнаруживаются не так ясно, как, например, отличие объекта изображения трагедии от объекта комедии или разница между трагическими и комическими характерами, преследуемыми ими целями, способами их достижения и другими не основными, а производными от

²³ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 361.

них признаками комедии и трагедии, анализ которых сам по себе еще не является анализом специфики жанровых закономерностей.

Чтобы понять жанровую специфику, мы должны снова обратиться к уже рассмотренным нами в общей форме законам драматического действия и проследить за их осуществлением в наиболее ярко выраженных жанровых образцах. Остановимся для начала на трагедии Софокла «Антигона» и на комедии Аристофана «Всадники».

Ситуация, от которой отправляется драматическое действие «Антигоны», заимствована из фиванского цикла. Она является непосредственным продолжением сказания о войне против Фив и о поединке сыновей царя Эдипа — Этеокла и Полиника, в котором оба они погибают. Правитель Фив, Креонт, похоронил выступавшего на стороне родного города Этеокла с подобающими почестями, а тело Полиника, пошедшего войной на Фивы, запретил предавать земле, угрожая ослушнику смертью.

Драматическому действию, как уже говорилось, присуща способность к совмещению и стяжению всех предшествующих состояний: каждый момент действия как бы «опрокинут в исходную ситуацию».

Эта черта драматического действия, особая значимость в нем исходного положения наиболее явственно и определенно выступает в развязке, которая имеет большое значение в организации драматической формы. В развязке драматическое действие как бы вновь возвращается к исходной ситуации, непосредственно сталкивается с нею, и именно в развязке происходит окончательное и самое полное выявление и обнаружение характера достигнутых в результате действия изменений и превращений, иначе говоря — особенностей строения самого действия драмы.

Развязка трагедии выступает как диаметрально противоположность тому положению, которое предстает в исходной ситуации: в финале трагедии «Антигоны» Креонт самолично хоронит тело Полиника, которое было по его приказанию отдано на поругание. Из уверенного в своем счастье и своей правоте правителя, пользующегося поддержкой народа (хора), Креонт превращается в «самого несчастного и одинокого из смертных», он теряет семью (жену, сына), ему угрожают боги, его осуждает народ, он полон раскаяния, когда обращается к прошлому, и страха, когда думает о будущем.

Взаимоотношения действующих лиц и обстоятельства, данные в начале аристофановских «Всадников», предстает в развязке также в совершенно преображенном виде.

Исходная ситуация комедии Аристофана сводится к тому, что бесстыдный демагог — Пафлагонец (Кожевник), войдя в доверие к Демосу, лишает его и разума, и доблести, и чувства справедливости.

В развязке мы видим полное преобразование положения действующих лиц и их взаимоотношений — из немого старца, лишенного памяти и разума, Демос превращается в сильного и мудрого мужа, умеющего ценить по заслугам своих истинных доброжелателей. Всесильный Пафлагонец становится слугою слуги Демоса. Его место при Демосе занимает некогда ничтожный Колбасник и т. д.

И в том, и в другом случае — и в комедии Аристофана, и в трагедии Софокла — развязка контрастна завязке. Но контрастность эта носит разный, очень своеобразный характер. В комедии Аристофана она выступает как прямая, элементарная противоположность: немогущий — могущественный (Демос), несильный — изгнанный (Пафлагонец), ничтожный — значительный (Колбасник), идеальное правление Демоса как утраченный идеал, возвращающий в прошлое, — идеальное правление Демоса как обретенный идеал, обращенный в будущее, и т. п.

В трагедии Софокла контраст между завязкой и развязкой предстает, напротив, как самый высший и сложный тип контраста — антитеза, противоположение.

В конце трагедии появляются совершенно новые, рожденные лишь в действии силы, благодаря которым развязка и выступает не только как внешний контраст, но и как глубокая антитеза исходной ситуации.

В комедии Аристофана Демос не перерождается, а возрождается в своих прежних, ныне потерянных качествах. Они, как сказано в самом начале комедии, исчезли в нем с той поры, как «на горе... ворвался в дом» Кожевник-Пафлагонец, «к нему подъехал: стал лыстить ему, ласкать, хватить не в меру, обрезочками кожи одурачил»²⁹.

В развязке мысль о новых чертах Демоса как *возрождении* исконно присущего ему состояния выражена с еще большей ясностью:

А г о р а к р и т (К о л б а с н и к)
Он такой же как прежде, когда он делил
с Аристидом обед, с Мильтиадам.
Возликуйте явлению древних Афиш, дивных,
многовоспетых и славных³⁰.

Таким образом, в результате действия произошло контрастное изменение того качества, которое было намечено в исходной ситуации как искаженное, изуродованное, находящееся под спудом.

В конце аристофановских «Всадников» в последнем диалоге как бы прямо схвачена сущность комической развязки в ее отношении с первоначальным положением:

Д е м о с
Скажи, а как накажешь Пафлагонца..?
А г о р а к р и т
Ничем особенным. *Возьмет себе*
Он ремесло мое...
Д е м о с
Ты правильно придумал наказание...
Тебя же в Пританей я приглашаю,
*Садись на место, где сидел бандит*³¹.

Завершая действие прямо противоположным первоначальному положением персонажей, аристофановская комедия утверждала возможность, достижимость общественно-политических преобразований, реформ.

Исследователи творчества Аристофана отмечают, что его комедии «чаще всего строятся таким образом, что герой... устанавливает некий новый порядок, «переворачивающий» (по античному выражению) вверх дном какую-либо сторону привычных общественных отношений»³². Причем в комедии Аристофана речь идет именно об изменении общественного положения персонажа, а не о новом внутреннем состоянии.

В приведенном диалоге преображенного Демоса с преображенным в Агоракрита Колбасником о судьбе преображенного Пафлагонца особенно ярко проявляется сущность комедийного действия в отличие от особенностей действия трагедии.

В трагедии Софокла, например, подчеркнуто, что и после того как Креонт сам совершает погребение Полиника, т. е. как бы прямым образом восстанавливает исходное положение, он не остается прежним Креонтом — властным, уверенным, уважаемым, счастливым. Возвращаясь с погребения, Креонт становится свидетелем самоубийства своего сына, придя домой, узнает о смерти жены:

И нельзя никуда обратить мне взор:
*Все, что было в руках, в стороне лежит...*³³

²⁹ А р и с т о ф а н. Комедии, т. I. М., 1954, стр. 99, 102.

³⁰ Там же, стр. 171.

³¹ Там же, стр. 174—175 (Курсив наш.— М. К.).

³² И. М. Тронский. История античной литературы. Л., 1951, стр. 165.

³³ «Греческая трагедия», стр. 447—448 (Курсив наш.— М. К.).

В этой последней фразе Креонта, обращенной к хору, как нельзя более полно сформулирована как раз та мысль, которую мы пытаемся доказать: все, чем «владеет» герой трагедии в исходном положении, не преобразуется, а именно «отнимается» у него к финалу. Причем, как правило (во всяком случае для трагедии нового времени), в это «отнимаемое» «все» включается и сама жизнь героя.

Однако «потери» в результате трагического действия как бы компенсируются и «приобретениями». Креонт, выступающий в развязке трагедии, — это новый Креонт, умудренный страданиями, понявший ложность своей позиции.

В «Антигоне», таким образом, соотношение завязки и развязки во многом отлично от аристофановских «Всадников». Это отличие соответствует характеру самого действия в трагедии и комедии.

В трагедии Софокла действие сосредоточено в поступке Антигоны, который приводит к полному отрицанию исходного положения, к его антитезе. Героический протест Антигоны отрицает, опрокидывает покорность правителю, что в начале драмы казалось немыслимым. Вот почему развязка «Антигоны» представляет в основном не новую комбинацию действующих лиц, не новый вариант их взаимоотношений и положения (что невозможно уже потому, что трагедия заканчивается гибелью многих героев), а возникновение новой ситуации — ситуации героического сопротивления и гибели во имя разрушения несправедливости и зла.

Таковы особенности соотношения исходной ситуации, действия и развязки «Антигоны» в отличие от «Всадников».

Развиваясь от ситуации к развязке, действие комедии вместе с тем постоянно, в каждый из узловых моментов своего поступательного движения, непосредственно возвращается к исходной ситуации.

В самом деле, в комедии Аристофана нельзя назвать ни одной части, ни одного нового актерского выхода, в котором исходной точкой, организующей весь данный момент действия, не были бы бесчиствия Пафлагонца, под влияние которого попал одураченный им Демос.

Попробуем, хотя бы частично, проследить это по тексту.

ПРОЛОГ

Первый слуга
Ой-ой-ой-ой, вот так беда! Ох-ох!
Пускай погибнет смертью неминучей
Злой Пафлагонец, купленный недавно,
И все его затей!..

ПАРОД

Корифей
Бейте, бейте негодяя, всадников мучителя,
Мытаря, без дна пучину, пропасть, притеснителя...

АГОН ПЕРВЫЙ

Ода I

Первое полухорие
О презренный крикун! Захлебнулась земля
Твоей наглостью. Всюду царит лишь она.
Суд, казна, и собрание народа,
И архивы полны только ею...

Эпиррема

Колбасник

(обращаясь к хору)

И вам сейчас скажу, что он собою представляет...

Автода I

Первый слуга

Был таким всю жизнь и славу получил героя он,
Хоть и очень уж способен «урожаем собирать чужой»...

Антэпиррема

Пафлагонец

Клянусь богами, никогда в бесстыдстве не сравнитесь
Со мною вы; иначе пусть мне выгоды не будет...

ПАРАБАСА

Корифей

(след Колбаснику)

Будь же счастлив. Иди, да исполнишь ты все. .
...Ты его победи
И к нам снова потом, награжденный венком,
Возвращайся!..

Эпизодий второй

Пафлагонец

Пусть провалюсь на этом месте я,
Когда вконец тебя не уничтожу
Той ложью, что во мне еще осталась...³⁴

и т. д. и т. п. до самого эксаода, о котором мы уже говорили выше.

Дело не в том, что каждая новая часть «Всадников» *буквально*, как видно по выписанным нами отрывкам, начинается с констатации все тех же и тех же, в новой связи проявляющихся, другой стороной оборачивающихся, в разной степени заявляющих о себе отвратительных качеств Пафлагонца. Такого буквального возврата в начале каждой части, каждого эпизода к исконным качествам персонажа и к данной «расстановке сил» может не быть (и как правило не бывает).

Но непосредственный возврат к первоначальному положению как принцип организации действия является одним из важнейших для комедии, не исключая, конечно, разнообразия возможностей его претворения.

В отличие от аристофановских «Всадников», где исходная ситуация (бесчинства Пафлагонца, подчинившего себе народ) ни на мгновение не исчезает из поля зрения драматурга и зрителей, в «Антигоне» исходная ситуация (надругательство над телом Полиника) постепенно отходит на задний план — она заслонена героическим сопротивлением, которое оказывает правителю Антигона, раскрытием мотивов и последствий ее поступка.

Итак, драматическая напряженность создается в «Антигоне» за счет значимости поступка, его последствий, того сопротивления, которое он вызывает. Значимость же поступка в свою очередь определяется тем, что в нем выражается и утверждается право человека на свободное волеизъявление, его способность и обязанность делать выбор между двумя возможными нравственными решениями и готовность взять на себя всю полноту ответственности за содеянное, хотя это решение и сопряжено с гневом властителей.

Эта твердая уверенность в своем праве принять решение и в правоте самого решения проходит лейтмотивом через всю трагедию, достигая особой напряженности в разговоре Антигоны с Креонтом.

³⁴ Аристофан. Комедии, т. I, стр. 99, 113, 117, 118, 121, 122, 128, 134.

Поступок, совершенный Антигоной, так значителен и важен, что он влечет за собою не только кару Креонта, но и совершенно неожиданные и для Креонта и для Антигоны последствия (смерть Гемона и жены Креонта), которые могут быть предвидимы и определены только силой прорицания (появление старца Тиресия), т. е. только в перспективе будущего, его суда, совершающегося — и это чрезвычайно характерно для греческой трагедии — в соответствии с давнишними, извечными традициями.

Однако поступок Антигоны вдохновлен не стремлением к возврату старых форм жизни, но утверждением, как мы уже подчеркивали, гуманности, которую попирает Креонт, а Антигона считает обязательным, нерушимым законом, данным людям на вечные времена. Антигона уверена, что ее поступок угоден богам, что он обеспечит ей одобрение умерших и добрую славу потомков. И, действительно: Антигона гибнет, наказанная Креонтом, но одобряемая хором (народом); Креонт же осуждаем народом, наказан богами и, извлекая урок из своих несчастий, сам убеждается в своей неправоте.

Поступок Антигоны является такой антитезой по отношению к исходной ситуации, которая несет в себе не только отрицание существующего, но и утверждение нового состояния. Оно выступает, однако, не как характерная для комедии иная комбинация и реализация возможностей прежней ситуации, а как утверждение действительно новых побегов, возникающих в результате непримиримого отрицания, решительного разрушения данного состояния.

Итак, в самом строении древнегреческой комедии и трагедии предстают две формы, две возможности активного воздействия человека на окружающий его мир.

Принципы комедии воплощают возможность изменения данного исходного положения как его исправления. Отсюда — своеобразное комедийное «торможение» возникшего конфликта, непосредственное, постоянное возвращение к исходной ситуации, ее варьирование, а не развитие. В комедии нет принципиальной перестройки исходной ситуации, происходящие в ней изменения не носят разрушительного характера.

В трагедии, напротив, утверждается возможность и способность человека и человечества вступать в непримиримую, далеко идущую по своим последствиям борьбу с неудовлетворяющим исходным положением. Борясь с несовершенством и злом окружающего мира, герой трагедии ценою своей жизни или счастья, благополучия, стремится к изменению, перестройке данного порядка вещей, вносит в него новые начала и принципы.

Древнегреческая драма периода своего расцвета дает возможность судить об основных структурных особенностях драмы в отличие от эпоса и раскрывает специфические черты внутреннего строения двух основных для той эпохи жанровых форм. Это не значит, тем не менее, что греческая драма создает некие вечные модели жанровых структур, безусловно применимые к комедии и трагедии всех последующих исторических эпох. Греческая драма в своих родовых и жанровых формах порождена своей эпохой, ее совершенно конкретными историческими закономерностями, присущими только ей, специфическими отношениями между человеком и миром.

Специфика древней комедии и трагедии сказывается не только в участии хора, о чем мы уже говорили, но и в особом, первостепенном и доминирующем во всей организации действия значении поступка или поступков. Иначе говоря — не характер, а фабула (главная «часть» трагедии, по определению Аристотеля) лежит в основе действия, определяя сущность конфликтов и их разрешение.

Не только в комедии, но и в трагедии личность героя, его индивидуальный характер имеют значение постольку, поскольку они проявляются

в поступке и через поступок. Именно поступок, а не личность, не характер непосредственно раскрывает сущность конфликта. Это не значит, что характер героев (особенно главных героев трагедии) исчерпывается поступком. Мы узнаем не только о непоколебимой воле и бесстрашии Антигоны, но и о ее женственной мягкости, мечтах о любви, замужестве, счастье. Однако эти мечты, раскрывающиеся в сцене прощания с друзьями и соотечественниками (плач хора), так же как вообще все черты характера, прямо не проявляющиеся в поступке, имеют лишь косвенное отношение к трагедийному действию, к сущности конфликта.

Особая роль поступка (т. е. прямого, реального действия, направленного на преобразование существующего положения вещей) в древнегреческой комедии и трагедии свидетельствовала о больших возможностях отдельного человека в пору расцвета афинского полиса, об общественной значимости его деятельности, инициативы. Доминирующая роль поступка в комедии и трагедии того времени говорила и о том, что жизненные противоречия, лежащие в основе изображаемых в них конфликтов, несмотря на свою остроту, носили в основном локальный характер, т. е. были связаны с определенными сторонами общественной жизни, но не распространялись на весь общественный организм.

Правда, и в некоторых комедиях Аристофана, и в отдельных трагедиях Софокла и особенно Еврипида находили отражение симптомы, знаменующие начало упадка полиса, неизбежность его внутреннего распада, но творцы древнегреческой драмы, естественно, не могли в то время осознать эти явления.

В развязках комедий Аристофана средствами комедийного действия осуществляется конкретная программа преобразований: его комедия предлагает «вполне реальное разрешение существующих социальных конфликтов в виде заключения мира, устранения демагогов, перераспределения народного дохода»³⁵.

Торжество принципа, во имя утверждения которого погибает героиня трагедии Софокла, тоже не отнесено в далекое будущее, а является непосредственным результатом поступка. Да и создавшееся противоречие носит вполне конкретный, отнюдь не универсальный, не всеобъемлющий характер: непримиримость коллизии, которая создается поступком, не мешает тому, что Антигона жаждет жить и любит жизнь, окружающий ее мир, людей.

Непримиримость столкновения Антигоны с Креонтом не повлияла на ее мироощущение в целом — положение, совершенно невыносимое для героев Шекспира, например, которые всегда, как мы попытаемся показать дальше, вступают в противоречие с самими основами современного им общественного устройства, с господствующими взглядами, понятиями, чувствами, каков бы ни был повод для этой коллизии. Особенности мироощущения героини Софокла и других героев древней трагедии находятся в полном соответствии с тем, что они не являются, как уже отмечалось, единственными носителями субстанциального содержания. За спиной героя, который вступает в противоречие с существующим положением вещей, всегда стоит некое целое, олицетворяемое хором. Так смыкаются, как бы дополняя друг друга в своих содержательных функциях, две основные особенности действия древнегреческой драмы — ведущая значимость поступка и органическая для всего ее строгая роль хора.

Итак, в древнегреческой литературе VI—V вв. до н. э. вполне оформились «противоположные», по выражению Гегеля, структуры двух основных для той эпохи драматических жанров, определились их специфические черты и признаки. Прежде всего разделились «подведомственные» каждому из этих жанров сферы жизни, обозначилась социальная и психологи-

³⁵ В. Я р х о. Аристофан. М., 1954, стр. 65.

ческая специфичность характеров (или вернее типов): в комедии обычно выступают средние и низшие слои афинского полиса; в трагедии — высшие слои, а часто и сами жители Олимпа. Комедия воспроизводит простых, средних, обычных людей; трагедия — «благородных», по выражению Аристотеля, т. е. способных на героическое деяние, подвиг.

Явственно намечаются особенности и специфичность трагедийных и комедийных фабул: мифологические, традиционные — в трагедии и злободневные, подсказанные текущим политическим моментом — в комедии; о разновидностях сюжетостроения трактует учение Аристотеля о перипетиях, хотя слово «сюжет» самим Аристотелем не употребляется; жанровая специфика сказывается и в речи персонажей, и на сценической обстановке, и на чередовании хоровых и диалогических частей и т. п. Таковы подробно описанные и в специальных работах, и в теоретических курсах черты древнегреческой комедии и трагедии, которые мы назвали вторичными.

Между такими общеэстетическими категориями, как характер, сюжет, фабула, композиция, и законами литературного рода, в данном случае законами драмы, — существует сложная диалектическая связь, взаимозависимость.

Осуществляя драматическое действие, согласно его специфическим законам, подчиняясь их воздействию, характер, фабула, сюжет играют вместе с тем очень большую роль в исторической изменчивости более устойчивых, чем они, форм рода и жанра, т. е. тех же самых законов драматического действия, «в подчинении» у которых они находятся. Именно с изменения фабул, сюжетов, характеров, композиции и прочего начинается расшатывание принципов самого действия, их более или менее существенная перестройка.

В пределах античности такая перестройка выразилась прежде всего в появлении некоторых *видовых* разновидностей комедии — комедии характеров и комедии интриги. И та и другая развились уже в эллинистический период, а затем в римской литературе — у Плавта и Теренция. Сами назвавшая этих комедийных видов указывают на то, что лежит в основе приносимых ими новых качеств — изменения в фабулах, композиции (интрига) и новые функции характера.

Очень важным, с точки зрения последующего развития, было увеличение в комедии роли характера, что сопровождалось, в частности в творчестве Теренция, уменьшением «смешного», отсутствием буффонады, запутанных фабульных ходов и пр. По всем этим признакам, как считает И. М. Тронский, некоторые комедии Теренция не только открывают новый *вид* в жанре комедии, но и предвосхищают зарождение третьего жанра драматического рода — жанра драмы.

«Пьеса, — пишет И. М. Тронский о «Свекрови» Теренция, — рассчитана на сочувствие зрителя к обыкновенным, неплохим людям, запутавшимся в трудной ситуации. С точки зрения нашей современной терминологии, «Свекровь» скорее уже похожа на драму, чем на комедию»³⁶. О появлении новых тенденций в трагедии мы можем судить лишь по произведениям Сенеки — творчество других римских трагиков дошло до нас только в виде фрагментов.

В трагедии Сенеки в основе действия лежит не героический поступок, а демонстрация мук и страданий, которые завершаются гибелью. Гибель героя наступает не в результате борьбы и разрушения не удовлетворяющего его исходного положения, а под страшными ударами судьбы, которая избивает героя своим орудием или своею жертвой. Подобная трансформация действия особенно ясно обнаруживается в таких трагедиях Сенеки, как, например, «Эдип», «Медея» и др., которые тематиче-

³⁶ И. М. Тронский. История античной литературы, стр. 322.

ски очень близки к произведениям его предшественников — Софокла, Еврипида.

Сущность происшедших в трагедиях Сенеки изменений так сформулирована И. М. Тронским: «Трагедии его (Сенеки) не разрешают конфликтов. Драматург времени Римской империи... ощущает мир, как поле действия слепого неумолимого рока... результат борьбы безразличен... при такой установке ход драматического действия играет лишь второстепенную роль, и оно протекает обычно прямолинейно, без ретардаций и перипетий»³⁷.

«Эдип-царь» Софокла построен на том, что герой трагедии, не только не уклоняясь от истины, но, напротив, преодолевая все встающие на пути к ее выяснению препятствия, бесстрашно и последовательно идет к свершению страшного суда над собою во имя спасения своего народа.

Характерно, что единственный раз, в начале действия, когда Эдип, не понимая неясных предсказаний Тиресия, обвиняет Креонта в «наущении» вещего старца, с целью захватить власть, в действие энергично вмешивается хор, который осуждает Эдипа за необоснованную подозрительность и снова направляет его на путь раскрытия истины.

В «Эдипе» Сенеки коллизия подготовлена не туманными, допускающими любое толкование и уже потому стимулирующими поиски пророчаниями Тиресия, а совершенно ясной, обоснованной и подробной речью самого царя Лайя, тень которого вызывает «старый жрец».

Убитый царь рассказывает о своей смерти, проклинает сына и требует суда над ним:

...Тебя и город весь
Настигну я, отец неотомщенный,
С собой Эриний брачных привлеку
С гремящими богами, опрокину
Весь дом и Марсом сокрушу пенатов.
Поэтому скорее изгоните
Из родины проклятого царя...
Вы отнимите землю, я — отец —
Его лишу и неба³⁸.

Эти столь недвусмысленные свидетельства не побуждают (да и не могут, именно в силу своей полной определенности, побудить) Эдипа добиваться истины.

Прежде всего они пугают его, возбуждают гнев и желание избежать незаслуженного возмездия, жестокого преследования Рока.

Э д и п
Ледяную

Я чую дрожь и в членах, и в костях.
Меня винят, что совершил я то,
Чего страшился...
Опять в душе тревога и боязнь.
И горние и преисподней боги
Гласят, что Лайя погиб от наших рук.
Но ведомая более себе,
Чем всем богам, невинная душа
Злодейство отрицает³⁹.

В «Эдипе-царе» в центре действия — стремление во что бы то ни стало прийти на помощь своему народу, вывести его из того ужасного положе-

³⁷ И. М. Тронский. История античной литературы, стр. 448.

³⁸ Сенека. Трагедии. М.—Л., 1933, стр. 192—193.

³⁹ Сенека. Трагедии, стр. 193, 201.

ния, которое составляет исходную ситуацию драмы; а у Сенеки в основе действия драмы лежат страдания в результате невольной вины, роковым образом выясняющейся.

Именно прояснение, выявление исходного положения, а не присущее древней трагедии целенаправленное и последовательное наступление на него во имя изменения, разрушения заключенного в нем зла — становится главным принципом действия в трагедии Сенеки. Недаром хор не побуждает Эдипа к действию — он лишь сочувствует его страданиям, нагнетает чувство ужаса и безвыходности.

Впрочем, как отмечает Гегель, хор в литературе поздней античности вообще играет все более и более формальную роль: «Упадок трагедии по преимуществу обнаруживается также в снижении хоров, больше не остающихся необходимым членом целого, но падающих до роли безразличного украшения»⁴⁰.

Так, в пределах даже только одной эпохи — античности — драматический род претерпевает, в отдельных своих жанрах, немалые изменения. В конечном счете они были обусловлены обострением социальных противоречий, достигших в Римской империи наибольшей остроты и приведших к ее крушению. Слабость, неизбежность падения устоев античного мира были очевидны и воспринимались как нечто неотвратимое, исключая возможность активного сопротивления, чем и объясняется утрата драмой ее бывшего ведущего значения.

II

В новое время драма достигает своего высочайшего подъема в период позднего Возрождения. Конец XVI — начало XVII в. — пора расцвета творчества Шекспира, Лопе де Вега, Кальдерона.

Именно в эту, по выражению Маркса, «знаменательную эпоху» сложилось то наиболее благоприятное и необходимое для расцвета драмы историческое соотношение общественных сил, когда настоящий момент исторического развития уже может быть соотнесен с предшествующим состоянием, как преодолевающий его содержание этап, а ростки будущего находят в настоящем вполне реальную почву. В эпоху Возрождения происходят сложнейшие процессы взаимодействия и борьбы еще не исчерпавшего своего исторического содержания прошлого, уже вполне оформившегося в своем отличии от него настоящего и чрезвычайно противоречивого в своих отношениях к настоящему и включающего необычайно широкую историческую перспективу будущего. Причем именно это последнее противоречие — противоречие между настоящим и будущим — приобретает особо большое значение для духовной жизни и искусства Ренессанса. Недаром в философской и социологической мысли этого времени возникают и начинают играть большую роль утопические построения идеального, справедливого общества будущего («Утопия» Т. Мора, «Город Солнца» Кампанеллы и пр.).

В эпоху грандиозной исторической ломки раскрылись титанические духовные возможности нового человека Возрождения.

Титанизм человека той эпохи проявлялся не только в отрицании старого, но и в героическом сопротивлении победоносно утверждающейся капиталистической формации. Новый человек Возрождения — герой нового искусства — был всем чем угодно, но только не человеком буржуазно-ограниченным⁴¹. Он вобрал в себя всю сложность, всю противоречивость

⁴⁰ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 377.

⁴¹ См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 346.

своей эпохи. Он был порожден остротой и исторической перспективностью происходящей в ней борьбы. Ведь по мере раскрытия античеловеческой сущности буржуазного общества раскрывалась и перспектива новых классовых битв: «...в то время как буржуазия и дворянство еще ожесточенно боролись между собой, немецкая крестьянская война пророчески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне... но за ними показались начатки современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах»⁴².

Эти противоречия и столкновения, небывало сложные, сравнительно с предшествующими эпохами, свидетельствуют об открытии в эпоху Возрождения качественно нового соотношения настоящего и будущего: будущее входит в настоящее не только как приметы непосредственно сменяющей его эпохи, но и как черты того нового идеала человека, идеала общественного устройства, борьба за осуществление которых явится содержанием и ближайшим в Возрождению, в последующих эпох. Этот самой историей выявляемый смысл отношений настоящего и будущего во многом определил художественное содержание и художественные формы литературы эпохи Возрождения, одно из ведущих мест среди которых занимает драматическая форма.

Разумеется, драма развивалась и на протяжении всего средневековья (церковная драма, народные балаганные, маскарадные представления) и на ранних этапах Возрождения, когда традиции народного театра начали сложно взаимодействовать с формами «греческой древности», перед «светлыми образами» которой «исчезли призраки средневековья»⁴³.

Влияние форм античной комедии и трагедии, сложно взаимодействующих с особенностями национальной драмы, очень ясно сказывается в произведениях предшественников Шекспира. Старые формы драматического действия были возрождены ими к новой жизни и наполнены новыми общественными идеями. Но только в эпоху позднего Возрождения — в творчестве Шекспира — драматическое действие предстает в тех новых, еще неведомых (и вместе с тем потенциально заложенных уже и в античной комедии и трагедии) возможностях, которые делают его формой наиболее адекватной художественному содержанию эпохи. Классическая драма Ренессанса ищет и выдвигает новые принципы драматического действия, соответствующие данному состоянию мира и положению в нем нового человека.

Тем не менее в любом произведении Шекспира постоянно ощущается мастерское владение исконными, устойчивыми законами избранного жанра — за ними остается роль основного, прочного «костяка» действия.

В «Укрощении строптивой», например, ход действия, последовательность сцен, их связь между собою организуются неизменно борьбою женшков Бьянки и «строптивостью» Катарины, т. е. непосредственно из начальной ситуации почерпнутым положением, которое богатейшим образом варьируется, с самых разных сторон демонстрируется, во всех своих возможностях выявляется на протяжении действия комедии, чтобы — как это было и у Аристофана — только в последней сцене последнего акта смениться на прямо противоположное.

Характерно также, что способ, которым Петруччио побеждает Катарино, заимствован у нее же. Он направляет против нее ту же строптивость, т. е. не делает ничего другого, а лишь смело и парадоксально варьирует исходную ситуацию.

О том же свидетельствует и развязка «Укрощения строптивой», представляющая собою классически комедийный контраст ситуации: стропти-

⁴² «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 345.

⁴³ Там же, стр. 345—346.

вая Катарина становится кротчайшей и послушнейшей супругой, кроткая Бьянка, напротив, проявляет признаки строптивости и вздорности и т. п.

Однако эти общие закономерности комедийного действия не поглощают нового содержания целиком, являясь по отношению к нему как бы только внешне организующей его рамой.

В самом деле — ведь по сути дела благополучная, чисто комедийная развязка действия заключается не просто в усмирении строптивой Катарини, т. е. не в изменении внешних отношений, существующих в первоначальном положении. Только «усмирение» было бы грубым насилием над героиней комедии и, конечно, не могло бы создать светлого и радостного апофеоза. Сущность комедийной развязки у Шекспира в другом — в торжестве взаимной любви и уважения Петруччио и Катарини, возникших в результате их борьбы и легших в основу их брачного союза. Не насилие, а любовь, уважение, восхищение перед смелостью, находчивостью и прямоотой своего «покорителя» приводит строптивую Катарину к покорности. И именно этот качественный момент лежит в основе действия и развязки комедии. «Катарина — цветущая, даровитая девушка, — пишет исследователь Шекспира, — со смелым и сильным характером, задыхающаяся в кругу пошлых ничтожеств (не исключая отца и сестры), среди которых она обречена жить. Она рождена, чтобы встретить... такого же живого человека, как она сама. И она встречает его... Стоило Петруччио и Катарине встретиться, и между ними сразу же пробегает электрическая искра — залог того, что их борьба и ее испытания закончатся не тоской и неволей, а большим человеческим счастьем... их толкнули друг к другу свойственные обоим прямота, избыток здоровья и жизнерадостность. Каждый нашел в другом достойного противника и партнера. Человеку, ей враждебному или безразличному, Катарина, конечно, не подчинилась бы»⁴⁴.

В античной комедии для устранения вызывающего конфликт противоречия достаточно было привести действие к контрастному по отношению к исходной ситуации состоянию, положению (превращение дряхлого Демоса — в молодого; воинственных мужей — в мирных, заботливых супругов; ослепленного Плутоса — в зрячего и т. п.).

У Шекспира комедийный конфликт разрешается достижением более глубокого внутреннего, психологического контраста с существующими в начале комедии и отрицаемыми ходом ее действия отношениями между людьми. Потому что не более или менее частные общественно-политические преобразования и реформы, как это было в античной комедии, а противоположные по своей сущности мироощущения и принципы человеческих взаимоотношений являются результатом действия в комедиях Шекспира, именно в этом осуществляется комедийный контраст развязки с завязкой.

Характер, а не фабула, логика чувств и внутренних состояний, а не только цепь событий и поступков⁴⁵ начинают иметь решающее значение в развитии драматического действия и его разрешении. Выдвижение на первый план этих важнейших для драмы Возрождения художественных ресурсов определяет новаторские черты самого внутреннего строения действия.

Во многих комедиях эпохи Возрождения теряет свою территориальную определенность исходная ситуация, которая в античной комедии давалась или в специальном прологе, или в первой же диалогической сцене. Для ряда комедий Шекспира (причем наиболее значительных) это невозможно уже в силу их многоплановости. Правда, сложные сюжетные ходы, запу-

⁴⁴ А. Смирнов. Примечания к комедии «Укрощение строптивой». Шекспир. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1958, стр. 533—534.

⁴⁵ См. главу «Характеры и обстоятельства» в первой книге «Теории литературы» (1962) и главу «Фабула, сюжет, композиция» в настоящем издании.

танная интрига, несколько линий действия встречаются уже в позднеантичной комедии (например, у Менандра), в комедии Рима (Плавт и особенно Теренций), но в «золотой век» развития комедии — в эпоху Возрождения — все это приобретает особое, принципиальное значение.

В комедии «Как вам это понравится», например, действие протекает по следующему, одновременно развивающимся линиям: судьба старого герцога, живущего в изгнании; ненависть Оливера к своему брату Орландо; любовь Орландо к дочери изгнанного герцога — Розалинде; ненависть к Розалинде царствующего герцога Фредерика и любовь к ней его дочери Селии; любовь шута Оселока к крестьянке Одри; любовь пастуха Сильвия к пастушке Фебе; любовь Оливера к Селии и т. д.

Названные линии то идут параллельно, то тесно переплетаются между собой. При этом нужно подчеркнуть, что они именно переплетаются, скрещиваются, а не тянутся друг за другом, т. е. каждая из них имеет свой собственный исходный момент.

Так, например, изгнание Орландо связано с его отношениями с братом, но никак не связано с его любовью к Розалинде; изгнание Розалинды также не связано с ее отношением к Орландо. То же можно сказать и о других линиях комедии. Исходная ситуация тем самым как бы дробится, множится, лишается локальности и все же не перестает существовать в прежнем значении.

Многоплановость не исключает того, что все отдельные, по-видимому, самостоятельные линии действия произрастают из единого корня, являющегося вариациями по существу одной и той же, хотя и выступающей в разных обликах ситуации. Это оказывается возможным потому, что единство исходной ситуации и порождаемое ею единство действия и развязки осуществляются не в сфере фабулы, интриги (как у Менандра или в римских комедиях), а непосредственно в сфере общей идеи комедии и в сфере характеров.

В комедии «Как вам это понравится» (и это чрезвычайно типично для комедии Возрождения и, в частности, для Шекспира) общей исходной ситуацией является вызванное теми или иными обстоятельствами жизни, но прежде всего определяемое новыми, присущими человеку Возрождения чертами характера желание героя померяться силами «с фортуной», смирить ее «капризы», вырвать у нее свое счастье:

Селия

...Попробуем... отогнать добрую кумушку Фортуну от ее колеса, чтобы она впредь равномерно раздавала свои дары.

Розалинда

Хорошо, если бы нам это удалось. А то ее благодеяния очень неправильно распределяются: особенно ошибается эта слепая старушонка, когда дело касается женщин⁴⁶.

Желанием или необходимостью встать у колеса своей Фортуны движимы и все остальные персонажи этой комедии.

Каждый из них идет собственным путем. Но все они смело, настойчиво и успешно исправляют те «ошибки», которые были допущены по отношению к ним судьбой и тем самым способствуют комедийному разрешению исходной ситуации. В сценах развязки, происходящих в резиденции старого герцога — Арденском лесу, окончательно торжествует добро над злом: ненависть уступает место любви, холодность — взаимности, зависть — доброжелательству и т. д. по принципу противоположности.

⁴⁶ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 5, стр. 13.

Организует действие не один решающий поступок одного героя, а многообразные и неожиданные проявления многих и разных героев — от герцогов и королей до шутов, солдат, бродяг, крестьян и пр., объединенных, однако, неизменной и единой целью — бороться за счастье, защитить нового человека, новые естественные принципы отношений между людьми от всего старого, противоестественного — от сил зла, которые, хотя и обречены на поражение, но вовсе не бездействуют и не отсутствуют в шекспировских комедиях.

Каждый из героев комедии Шекспира и все они вместе находятся в непрерывном движении, претерпевают неожиданные изменения в своей судьбе, испытывают и внушают бурные страсти, попадают в тяжелые и даже критические положения.

Одинокая девушка, дочь изгнанного законного герцога, невольно заслуживает ненависть герцога-узурпатора, при дворе которого она находилась, и должна под угрозой смертной казни отправиться в изгнание. Исходная точка развития этой линии чревата, таким образом, даже трагической коллизией. Однако в том-то и сущность комедийного действия, что серьезность положения тут же ослабляется, почти нейтрализуется и потому не приводит к возможным последствиям, остается в известном смысле безрезультатной.

В самом деле, судьба Розалинды тут же облегчается тем, что в изгнание она отправляется не одна, а с Селией, которая страстно любит ее, и шутом Оселоком, который сопровождает их. Далее следуют разные встречи и выясняются новые обстоятельства, происходит сплетение различных планов действия; в результате всего этого оно развивается в направлении, прямо противоположном тому, которое было сообщено ему первым «толчком», переводящим исходную ситуацию в действие. Как бы перешагивая через все трудные, грозящие серьезными осложнениями положения, действие комедии изыскивает все новые и новые возможности для благополучной развязки, в которой раскрывается не столько сила стороны наступающей, сколько слабость, исчерпанность возможностей и ничтожность стороны, являющейся объектом «наступления», осмеяния: «...человечество, смеясь, расстается со своим прошлым».

В комедии Шекспира с замечательной пластичностью воссоздается радость и торжество этой легкой победы над поверженным противником.

Розалинда шутом Орландо, который не узнает ее под именем пастушка Ганимеда, что, пользуясь известными ей чарами, она устроит его счастье, так же как счастье всех окружающих.

Но в том-то и дело, что Розалинде не надо для этого ни чар, ни волшебства (обращение к которым часто окажется, как мы увидим ниже, столь необходимым для трагического героя) — ей нужно лишь облачиться в свой собственный обычный костюм, нужно, иначе говоря, стать *самой собою*.

Глубокий смысл заключается в этой такой простой, такой наивной концовке. Ведь именно в том, чтобы человек стал «самим собою», освобожденным от всех скрывающих его истинную сущность «одежд», — идеология и искусство Возрождения видели залог счастья человечества и предпосылку всего его будущего развития.

Итак, структурное и содержательное своеобразие новой комедии, как оно предстает в ранних произведениях Шекспира, сводится к тому, что комедийный контраст исходного момента и развязки создается прежде всего не за счет внешних изменений в положении и судьбах действующих лиц (возвращение изгнанного герцога в свои владения в развязке «Как вам это понравится» играет совершенно второстепенную роль), а путем яркой демонстрации внутреннего бессилия зла, против которого они борются. Оно настолько ничтожно и так парализовано, что не заслуживает ни гнева, ни внимания со стороны победителей.

Даже в последней, наименее светлой по своему колориту комедии Шекспира — «Мера за меру» в адрес разоблаченного злодея произносятся следующие слова:

Намеренья он злого не исполнил
И так оно намереньем осталось...
Я чувствую потребность всем прощать⁴⁷.

В комедии «Как вам это понравится» старый герцог, услышав о добровольном раскаянии и отречении от власти своего брата, не удостоил узурпатора ни одним словом и принял это известие, как нечто само собою разумеющееся.

Ж а к д е Б у а
Прошу, позвольте мне сказать два слова!
...герцог Фредерик...
Собрал большую рать и сам ее
Повел, как вождь, замыслив захватить
Здесь брата и предать его мечу,
Так он дошел уж до опушки леса,
Но встретил здесь отшельника святого.
С ним побеседовав, он отрешился
От замыслов своих, да и от мира.
Он изгнанному брату возвращает
Престол...
Что это правда —
Клянусь я жизнью.

С т а р ы й г е р ц о г
Юноша, привет!
Ты к свадьбе братьев дар принес прекрасный...
А после каждый из числа счастливых...
Разделит к нам вернувшиеся блага,
Согласно положенью своему.
Пока ж забудем новое величье
И сельскому веселью предадимся.—
Эй, музыки! — А вы, чета с четой —
Все в лад пуститесь в пляске круговой⁴⁸.

В наиболее «зрелых», «серьезных», как их часто называют, комедиях Шекспира — «Венецианском купце» и «Мера за меру» — особенно ясно обнаруживается значение многоплановости действия: победа героя добывается усилиями многих людей, одновременным развитием и неожиданным переплетением всех, казалось бы, разрозненных линий действия, которые в самый критический момент стягиваются в единый узел, что и приносит благополучную развязку.

Замечательна в этом отношении сцена суда в IV акте «Венецианского купца». Иск, предъявляемый Шейлоком, кажется совершенно неоспоримым, дело Антонио проигранным, несмотря на сочувствие и защиту Дожа, мольбы и проклятия Басанио и Грациано, стойкость самого Антонио. Но вот появляются преобразенная в мальчика-слугу наперсница Порции — Нерисса и она сама, одетая доктором прав.

Доводы, прибегая к которым Порция добивается оправдания Антонио, не отличаются ни особо остроумной казуистичностью, ни тем более — законодательной безупречностью⁴⁹.

⁴⁷ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 275, 277.

⁴⁸ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 5, стр. 110—111.

⁴⁹ В примечаниях к комедии А. Смирнов пишет: «Несостоятельность аргументов Порции-адвоката давно уже была отмечена юристами. Не нужно быть особенно ученым законовелем, чтобы признать, что в любую эпоху и в любой стране закон не

Умному, ловкому, бывалому Шейлоку они кажутся совершенно неотвратимыми только потому, что переход Порции на сторону его противников (сначала ему представляется, что прибывший «ученый адвокат» склонен защищать его интересы) довершает его нравственную изоляцию, окружает его плотным кольцом людей, связанных между собою дружбой, любовью и отстаивающих гуманность, справедливость. И грозный Шейлок становится слабым, жалким, побежденным, его одиночество способно даже внушить сочувствие, он лишен возможности творить зло, и именно это определяет полную противоположность не только положения, но и внутреннего состояния *этого* Шейлока *тому*, с которым мы знакомимся в начале комедии.

То же самое происходит со злодеем Анджело в заключительном акте комедии «Мера за меру». И он припужден сдаться, хотя формально еще может защищаться. И необходимость эта возникает тогда, когда он предстает перед лицом всех своих жертв и противников, которые совершенно неожиданно для него оказались тесно связанными между собой стремлением бороться с ним — Анджело.

Соединение в конце комедии всех линий многопланового действия и та роль, которую играет это воссоединение всех персонажей в победе главного героя, могут быть отчасти сближены с функциями хора в агоне (решительный поединок комических антагонистов) аристофановских пьес⁵⁰.

В комедиях Аристофана выступление хора, как бы присоединяясь к голосу героя, тоже знаменует его победу. Но выступление хора именно закрепляет, узаконивает победу, достигнутую поступком — решительным воздействием (вплоть до физического) одного из комических антагонистов на другого. В комедиях Шекспира, как отмечалось, само объединение всех персонажей вокруг главного героя приносит окончательную победу. Именно благодаря этой сплоченности, полному взаимопониманию, которое связывает всех остальных персонажей, становится очевидной немощность, изолированность антагониста.

Древний хор, выступая непосредственно представителем народного, государственного начала, своим заступничеством и одобрением окончательно прояснял субстанциональное содержание поступка, принесшего победу герою комедии.

Соединение в конце комедии всех персонажей, преследующих различные цели и совершающих различные поступки во имя равно необходимой им победы над врагом, тоже выявляет значение общей борьбы, субстанциональное содержание которой заключается не только в поступках, но и в общности благородных стремлений, лежащих в основе характеров героев.

Фактический результат борьбы шекспировских героев лишен той общественно-политической определенности, которая характеризует развязки комедий Аристофана (победа над демагогами, мирный договор, изменения в судебной системе и пр.); может даже показаться, что результат комедийной борьбы у Шекспира сводится вообще только к достижению личного счастья. Но в том-то и дело, что любые формы и проявления счастья предстают у Шекспира главнейшей миссией и назначением человека. Вот почему, каковы бы ни были ближайшие цели и результат борьбы героев шекспировских комедий, она всегда носит широкий, всеобъемлющий характер. Однако победа героев, как мы уже говорили, основана не столько на их собственной силе, сколько на слабости их противников — носителей

мог не разрешать работодателю взять меньше, чем то, на что он, согласно договору, имел право, и что кровь должна считаться частью тела, поскольку она неотделима от него, подобно тому, как вместе с яблоком покупается и его кожура, а вместе с комнатой сдается и содержащийся в ней или притекающий в нее воздух». (Шекспир и др. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 537).

⁵⁰ См. В. Я р х о. Эсхил, стр. 25—26.

старых феодальных принципов, норм и устоев, которые в тот период были действительно побеждены, вытеснены с исторической арены.

Противоречия, которыми были чреваты идущие на смену феодализму новые общественные отношения, с гораздо большей полнотой раскрылись на следующем этапе Возрождения.

* * *

Доминирующее положение характера в литературе эпохи Возрождения сказывается в трагедии, в новаторских чертах ее действия, с еще большей отчетливостью, чем в комедии. Знаменательно уже то, что в трагедиях Шекспира поступок получает свою значимость и определяет свое место в ходе развития действия только в нерасторжимом единстве с характером.

Недаром у Эсхила или Софокла решающий поступок главного героя, как правило, совершается в самом начале действия («Орестея», «Антигона») или даже предваряет его («Прометей», «Эдип»), и действие трагедии развивается как его последствие; в трагедиях же Шекспира равно возможен и другой вариант — месть Гамлета, ревность Отелло, мизантропия Тимона проявляются в поступках в самом конце трагедии, в ее развязке. Поступки Отелло, Гамлета, Лира, Тимона приобретают смысл и значимость только в связи с основными чертами их характеров, являясь кульминацией не только одного чувства или страсти, но и всех духовных сил героя.

«Здесь, — пишет Гегель, —...интерес лежит в величии характеров, которые благодаря их воображению или настроению и способностям обнаруживают вместе с тем, что они выше обстоятельств своей жизни и действий, обнаруживают также безусловное богатство души как реальную силу»⁵¹.

Но новые функции нового характера в драмах Шекспира отнюдь не вступают в противоречие с классическими законами трагедийного действия, хотя из взглядов Гегеля на «романтическую трагедию» следует именно такой вывод, разделяемый, по существу, всей идеалистической эстетикой XIX в. и многими зарубежными шекспироведами и эстетиками XX в.

В трагедиях Шекспира получают дальнейшее развитие и углубление открытые в античности законы трагедийного действия — те самые его классические законы, которые лежали в основе произведений Эсхила, Софокла, Еврипида. Жанр трагедии, в самой своей структуре воплотивший идею непримиримости к данной исходной ситуации, идею утверждения нового принципа ценою гибели борющегося героя, — не мог не оказаться наиболее адекватным зрелому творчеству Шекспира. Не только углубление нравственных и социальных проблем, но и мировоззренческий угол зрения, сам способ художественного видения и отражения мира отделяет трагедию Шекспира от его комедии, которая относится не только к иному периоду творчества великого драматурга, но и к иному этапу реализма эпохи Возрождения. Трагедия Шекспира позволяет почувствовать всю сложность реального переплетения и взаимозависимости категорий жанра, рода, метода и стиля, которые далеко не всегда, как мы увидим ниже (на примере хотя бы литературы романтизма), выступают в такой полной гармонии, согласованности и единстве, взаимно обогащая и углубляя друг друга, как в данном случае, когда именно жанровая форма трагедии оказалась абсолютно адекватной художественному методу зрелого Шекспира.

В статье о повестях Гоголя Белинский сумел замечательно передать это единство новаторских достижений метода и жанра в трагедиях Шекспира: «...в XVI в., — пишет Белинский, — совершилась окончательная реформа в искусстве: Сервантес убил своим несравненным «Дон Кихотом» ложно-идеальное направление поэзии, а Шекспир навсегда помирил и

⁵¹ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 373.

сочетал ее с действительной жизнью... глубокий аналитик, он умел в самых, по-видимому, ничтожных обстоятельствах жизни и действиях воли человека находить ключ к разрешению высочайших психологических явлений его нравственной природы. Он никогда не прибегает ни к каким пружинам или подставкам в ходе своих драм; их содержание развивается у него свободно, естественно, из самой своей сущности, по непреложным законам необходимости. Истина, высочайшая истина — вот отличительный характер его созданий...»⁵².

Действие шекспировских трагедий развивается из самой сущности содержания, т. е. из сущности того нового характера, который определяет трагическое столкновение и находится в его центре.

Так же как в комедиях, исходная ситуация действия шекспировских трагедий принципиально отличается от того, что было связано с этим понятием в античной литературе. Исходная ситуация не может концентрироваться в них в открывающей действие сцене тоже в силу многоплановости действия, которое свойственно и трагедиям. Например, линии Глостера — Эдмонда («Король Лир») или Офелии — Лаэрта — Полония («Гамлет») имеют вполне самостоятельный зачин и лишь постепенно сливаются с основным потоком действия. Важнее, однако, другое. В античной трагедии исходная ситуация должна была дать представление о взаимоотношениях персонажей и предшествующих действию событиях, которые служат непосредственной предпосылкой для свершения поступка. В трагедии Шекспира функции исходной ситуации расширяются и углубляются, ибо конфликт определяется в них не данным конкретным поводом, вызванным данными конкретными обстоятельствами, а новым, не укладывающимся в систему старых отношений характером, столкновение которого с окружающим миром выступает как всеобъемлющее, универсальное.

«Подлинная предыстория «Гамлета» не чисто личная. Она в рассказах часовых о

Вербовке плотников, чей тяжкий труд
Не различает праздников от будней...

С первой сцены первого акта звучит мотив времени, которое вышло из колен, и о том, что «Дания — тюрьма». Основание действия... непосредственно в состоянии мира вокруг героя. Но в сжатой форме драмы это состояние изображается иногда только символически — «атмосферой» действия»⁵³.

Исходная ситуация действия теряет свою локальную определенность, перестает ассоциироваться с началом трагедии, вводными сценами, — она как бы рассредоточивается чуть ли не по всему действию.

С другой стороны — вся предыстория событий и все, что относится к судьбе героев, сводится в них до минимума, иногда буквально к нескольким фразам (в «Отелло», например), «вводящий» диалог совершенно незаметно, пластично, естественно переходит в основное действие. Коллизия возникает часто с первых же слов, а иногда даже с первого упоминания о герое трагедии.

В первом действии «Короля Лира», в сцене раздела, Король Французский, будущий муж Корделии, произносит знаменательные слова:

К о р о л ь Ф р а н ц у з с к и й
Так вот в чем горе!
В пугливой целомудренности чувств,
Стыдящихся огласки? ⁵⁴

⁵² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, стр. 266.

⁵³ Л. Пянский. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961, стр. 262.

⁵⁴ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 438.

Именно в глубине и человечности чувств, не укладывающихся в слова, невыразимых ни в каких обычных и общепринятых формах нежности, уважения, и заключается все «горе» — узел трагической коллизии, остро ощущаемый уже в исходной точке действия. В неловких, «бесчувственных» словах Корделии, обращенных к отцу, нет сознательного вызова; она далека от обдуманного намерения выступить в противовес сестрам, имея свою определенную цель. Гнев Лира был для нее неожиданностью («нежданная опала»), она не готова к отпору ни ему, ни сестрам:

...В слезах

Иду от вас. Я ваши свойства знаю,

Но, вас щадя, не буду называть.

Смотрите за отцом...

Прощайте, сестры⁵⁵.

В словах Корделии нет, казалось бы, ничего значительного, никаких серьезных поводов для возникновения коллизии. Но в том-то и дело, что для возникновения непримиримого столкновения в шекспировской трагедии достаточно одного единственного повода — обнаружения, в тех или иных формах (пусть в самых «невинных», непреднамеренных), примет нового человека, не укладывающегося ни в рамки старого сословного мира, ни в отношения, порождаемые общественной практикой буржуазии; того человека, который находился уже вне распатанного и изживающего себя мира средневековья и вместе с тем был еще чем угодно, но только не буржуазно-ограниченным⁵⁶ индивидом.

В момент возникновения коллизии в «Короле Лире», как и в каждой драме, трагедии, уже намечена расстановка основных борющихся сил: активно вступившиеся за Корделию Кент и Король Французский, ее явные антагонисты — Гонерилля, Регана, безмолвствующие герцог Корнуэльский и герцог Альбанский; в столкновении этих сил отражено соотношение общественных начал, складывающееся в самой жизни.

Но в отличие от античной трагедии эта расстановка сил определяется не позициями героев по отношению к конкретному событию или факту (к приказу царя об умершем преступнике — «Антигона», к бедствиям народа — «Эдип», к безобразиям, творимым демагогами, — «Всадники» и т. п.), а отношениями (с одной стороны, взаимопонимание, с другой — взаимоотношение) участников действия к герою трагедии — носителю нового нравственного принципа.

В первой сцене «Короля Лира» размежевание персонажей вызвано не фактом раздела царства, а ответом Корделии: именно он является толчком к обнаружению противников и ко всему последующему развитию действия.

В «Гамлете» антагонизм между Гамлетом и Королем и Королевой в момент возникновения коллизии, в начале трагедии, питается не подозрениями и не боязнью мести, а менее определенной, но гораздо более всеобъемлющей предпосылкой: подозрительной и ненормальной, с точки зрения Короля и Королевы, глубиной скорби Гамлета и отвратительной и ненормальной, с точки зрения Гамлета, «забывчивостью», «бездушием» жены и брата умершего монарха.

К о р о л ь

...Являть упорство

В строптивом горе будет нечестивым

Упрямством; так не сегоует мужчина;

То признак воли, непокорной небу,

Души нестойкой, буйного ума,

Худога и не мудрого рассудка...

⁵⁵ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 439.

⁵⁶ См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 346.

Г а м л е т

О, если б этот плотный сгусток мяса
Растаял, сгинул, взошел росой!..
О, мерзость! Это буйный сад, плодящий
Одно лишь семя; дикое и злое
В нем властвует. До этого дойти!
Два месяца, как умер! Меньше даже.
Такой достойнейший король. Сравнить их —
Феб и сатир...

А через месяц —

Не думать бы об этом! Бренность, ты
Зовешься: женщина! — и башмаков
Не вносив, в которых шла за гробом,
Как Ниобея, вся в слезах, она —
О, боже, зверь, лишенный разума,
Скучал бы дольше! — замужем за дядей,
Который на отца похож не боле,
Чем я на Геркулеса...⁵⁷

Таким образом, начало коллизии, исток действия опять-таки восходит к столкновению двух мирозозерцаний, к появлению новой, не укладывающейся в обычные нормы точки зрения нового человека.

То же самое происходит и в «Отелло». В первом же разговоре с Родриго Яго прямо противопоставляет себя Отелло именно в плане миропонимания, жизненной практики:

Я г о

Я — Яго, а не мавр, и для себя,
А не для их прекрасных глаз стараюсь ⁵⁸.

В трагедии «Юлий Цезарь» друзья Брута из заговорщиков ясно ощущают ту грань, которая лежит между ним и ими: в помыслах Брута, побуждающих его присоединиться к убийцам Цезаря, нет не только ничего личного, своекорыстного, мелкого, но нет, по существу, и стремления вернуться к старому, патриархальному принципу, хотя порою выражаемый им новый идеал и облекается в формы старых понятий и представлений.

К а с с и й

Я рад, что слабые мои слова
Такую искру высекли из Брута.

Эта отсутствующая в его современниках, но пылающая в Бруте «искра» высокого патриотизма и гражданской доблести во многом определяет все последующие события — и победы и поражение, словом, организует весь ход, все развитие трагедии.

Принципиально новой чертой трагедий Шекспира оказывается именно эта — цементирующая все линии действия, все его планы и в конечном итоге решающая для судеб всех персонажей, для развязки — «необычность» героя, те черты его характера, которые выпадают из рамок и феодальных, и буржуазных представлений о духовной сущности человека. Пафос шекспировской трагедии — в раскрытии громадной, поистине величественной силы этого, казалось бы, одинокого и в конце концов повергаемого героя, выступающего в эпоху, которая «нуждалась в титанах и породила титанов», несмотря на то, что перспективой ее развития было торжество пигмеев. Всем действием своих трагедий, всеми особенностями его строения Шекспир утверждает общественно-историческую значимость самого факта существования нового человека новой эпохи.

⁵⁷ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 17, 18, 19.

⁵⁸ Там же, стр. 284.

В своем разборе «Гамлета» (статья «Гамлет», драма Шекспира, Мочалов в роли Гамлета») Белинский раскрыл, что Гамлет отнюдь не бездействующий, отнюдь не только рефлектирующий, стоящий вне драматического развития герой. Гамлет с самого начала — наиболее активно действующее лицо трагедии, вокруг которого стягиваются все ее линии. Белинский прослеживает, как внешне пассивный, скрывающийся под маской безумия Гамлет ведет планомерное наступление и как шаг за шагом, в полном соответствии с законами жанра, разрушается исходная ситуация, и действие приходит к трагедийной развязке⁵⁹.

Содержание действия не только в «Гамлете», но и в других трагедиях сводится, по существу, к обнаружению всеобщности, универсальности возникающего конфликта. В отличие от античной трагедии, действие развивается не только вглубь, но одновременно мощно разливается и вширь, как бы демонстрируя всеобъемлющую значимость данной коллизии на отношениях героя с самыми разными людьми и на судьбах этих, казалось бы, очень далеких от центрального столкновения персонажей. В какой-то степени шекспировская трагедия усваивает и применяет варьирующий принцип комедийного действия (недаром в работах специалистов отмечается, что в драматургии Шекспира нет абсолютной противоположности между трагедией и комедией). Это не исключает, однако, того, что каждая вариация действия в его трагедии предстает как новый, все возрастающий удар по исходному положению, все большее обострение (а не смягчение, нейтрализация, как в комедиях) конфликта.

Отношения Гамлета с Офелией, не имеющие непосредственной связи с мстью Королю, не просто расширяют трагический диапазон действия. Каждый этап этих отношений имеет очень важное значение в ходе центральной коллизии, в разрешении исходной ситуации — и в узком, фабульном ее значении (осуществление мести), и в том широком, специфически шекспировском понимании, о котором мы говорили выше. Безумие и смерть прекрасной, чистой, любящей Офелии не только непосредственно приближает действие к фабульной развязке (ненависть Лаэрта, поединок), но являются одной из многих содержащихся в «Гамлете» форм трагического отрицания, неприятия, разрушения того исходного состояния мира вокруг героя, которое утверждается коварством Клавдия, «забывчивостью» Королевы — всеми проявлениями жестокости, лицемерия, бездушия.

Специфически шекспировские вариации, расширяющие диапазон трагической коллизии, не нарушают исконного закона трагедийного действия, согласно которому связь развязки с исходным положением осуществляется путем постепенного, последовательного его разрушения. Именно в этом законе структуры (недаром Белинский построил свой разбор «Гамлета» на детальном анализе самого *хода* действия, его принципов) и воплощается объективная значимость борьбы героя трагедии, гуманиста, с окружающим его миром, историческая необходимость и закономерность этого неравного единоборства.

Нельзя полностью согласиться с тем, что «шекспировское единство действия построено как развернутое сравнение, где вспомогательное действие поясняет основное»⁶⁰. Это не вполне правильно уже потому, что «вспомогательное действие» ведет свою самостоятельную линию только в момент возникновения, зарождения, а затем полностью подчиняется задачам основной коллизии, раскрывая широту и мощь ее воздействия, способность втягивать в свою орбиту, казалось бы, не связанные с нею человеческие отношения и судьбы, т. е. множить «соучастников» героя в деле трагедийного разрушения исходной ситуации.

Наиболее полно эта черта многопланового действия трагедий Шекспира выступает, пожалуй, в «Короле Лире».

⁵⁹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 257—287.

⁶⁰ Л. П и н с к и й. Реализм эпохи Возрождения, стр. 263.

Началом коллизии в этой трагедии служит, как мы уже говорили, вызвавший гнев Лира ответ Корделии, который тотчас же привел к предварительному размежеванию сил и выявил двух ее сторонников — Короля Французского и Кента. Однако в следующей же сцене укрепляется противоположный лагерь — в ней уже выясняется лицо Эдмонда (его монолог, завершающийся словами: «Я в цвете сил. Я поднимаюсь в гору. Храните, боги, незаконных впрядь!»), коварство его планов относительно брата и отца. Поверивший ему Глостер в этой же сцене рассуждает о пагубном влиянии «недавних затмений — солнечного и лунного» — на судьбы людей.

Г л о с т е р

Любовь остывает, слабеет дружба, везде братоубийственная рознь... Либо это случай, как со мною, когда сын восстает на отца. Либо как с королем.. тут отец идет против родного детища... Или вот еще пример. Благородный Кент изгнан. За что? Только за то, что он честен. Удивительно!...⁶¹

Осмысливая в таком своеобразном плане исторически обусловленные изменения в общественной жизни и в человеческих взаимоотношениях, Глостер вместе с тем меньше всего склонен покоряться «неизбежному»: мнимая бесчеловечность Эдгара приводит его в ярость, и он клянется, что не успокоится, пока не накажет «негодяя самым жестоким образом». Точно такие же решения принимает и Лир, убедившись в «звероподобной» сущности своих дочерей:

Л и р

...О, не плачьте

Вы, старческие глухие глаза,

А то я вырву вас и брошу наземь

Вослед слезам, текущим в три ручья...

...Не думай, я верну

Себе всю мощь, которой я лишился,

Как ты вообразила. Я верну!⁶²

И все глубже и яснее предстает и Глостеру, и Лиру зло окружающего их мира, все больше растет сила их внутреннего сопротивления. Страшные бедствия не делают их ни слабыми, ни бездеятельными. Напротив — именно страдания, неприятие, борьба *формируют*, в отличие от «готовых» характеров античной трагедии (здесь своеобразие метода не отделимо от новаторства жанра), характеры и Глостера, и Лира, и других шекспировских героев в их специфической для той эпохи трагедийной сущности как характеры, несущие всеобъемлющую форму протеста, бросающие вызов «всему мировому злу», т. е. бесчеловечным законам нарождающейся буржуазной формации.

Знаменитые монологи безумного Лира («Бездомные, нагие горемыки, где вы сейчас?», «Ты уличную женщину плетьми зачем сечешь, подлец, заплечный мастер?»⁶³ и др.) имеют гораздо более глубокое и более значительное, с точки зрения развития трагедийного действия, содержание, чем мысль о возмездии бездушному владыке, которому на себе довелось испытать страдания обездоленных. Пафос этих монологов — не сочувствие и не раскаяние, а непримиримость с тем состоянием мира, которое узаконивает страдания, издевательства, обман, ложь, бездушие и другие бесчеловечные формы обращения человека с человеком.

В этих и подобных им монологах трагического героя (и в «Короле Лире» и в других трагедиях) действие как бы выходит из русла фабулы,

⁶¹ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 444—445.

⁶² Там же, стр. 460.

⁶³ Там же, стр. 499, 537.

нанося непосредственные, прямые, сокрушительные удары по исходной ситуации, которая, в свою очередь, тоже вполне прямо выступает здесь в своем не фабульном, а общефилософском, общественно-историческом значении.

Надо сказать, что, собственно, все действие в шекспировских трагедиях построено на таком постоянном выпадении героев из своей фабульной линии, связанной с частными целями их борьбы и стремлений, чем и объясняется повышение роли монолога и его новые функции.

В самом деле — не успевает Глостер утвердиться в своем негодовании против сына и в твердом намерении беспощадно проучить его, как вся его энергия переключается на оказание посильной помощи Лиру, а гнев, отчаяние, ярость — на их общих врагов. После же страшной сцены ослепления все душевные силы Глостера сосредоточены на чувстве вины перед невинным Эдгаром и на ненависти даже не к Эдмонду, а опять-таки к тем силам зла и порока, которые воплощены в его побочном сыне и к которым, как ему кажется, во многом был причастен и он сам — Глостер. Еще в большей мере узкие цели и стремления теряют свою значимость для Лиры. Уже в сцене изгнания, в последнем монологе, обращенном к дочерям, Лир говорит не просто о мести за обиду и несправедливость, а о каре злу, воплощенном в его дочерях, но имеющем громадное, всеобъемлющее значение. Перед этим злом нельзя смириться, нельзя быть слабым, нельзя прощать, даже если строптивость не будет угодна небу.

Л и р

Пусть даже, боги, вашим поущеньем
Восстали дочери против отца, —
Но смейтесь больше надо мной. Вдохните
В меня высокий гнев. Я не хочу,
Чтоб средства женской обороны — слезы —
Пятнали мне мужские щеки! Нет!
Я так вам отомщу...
Что вздрогнет мир...
Вам кажется, я плачу? Я не плачу.
Я вправе плакать, но на сто частей
Порвется сердце прежде, чем посмею
Я плакать! — Шут мой, я схожу с ума!⁶⁴

И весь дальнейший путь Лиры, как мы уже говорили, подтверждает и углубляет это мужественное, непримиримое неприятие мира. В последнем действии арестованный вместе с Корделией Лир говорит:

Ты тут, Корделия?...
Утри глаза. Чума их сглохнет, прежде
Чем мы решимся плакать из-за них.
Подохнут — не дождутся. Ну, видите!⁶⁵

Слова Лиры: «вздрогнет мир» — оправдываются не как осуществленная им угроза, но как подтвержденное самим объективным ходом действия пророчество. Трагедийное разрушение исходной ситуации выражается у Шекспира именно в том, что сопротивление трагических героев приводит не только к их собственной гибели (это будет характерно для трагедии и вообще концепции трагического в литературе XIX в.), но и к гибели их антагонистов — тех, в которых воплотились столь уверенные в своей безнаказанности и, казалось, безраздельно господствующие силы зла.

Расчеты жестокости и коварства, которыми руководствуются Эдмонд, Регана, Гонерилья, обращаются в конечном итоге и против них самих

⁶⁴ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 489.

⁶⁵ Там же, стр. 553.

именно потому, что все их действия, так или иначе, натываются на сопротивление — логика зла не определяет логику действия в трагедиях Шекспира: самые изощренные выкладки его умных злодеев оказываются в конечном итоге опрокинутыми в многосложном, интенсивном, могучем, как сама жизнь, потоке трагедийного действия.

Погнбающему от руки Эдгара Эдмонду кажется, что — это кара судьбы, казнь за грехи и пр. Он даже не подозревает, что первым, вполне реальным и сильным толчком к его гибели послужило мужественное выступление в защиту Глостера безвестного слуги, который нанес смертельную рану герцогу Корнуэльскому:

Первый слуга
Придется драться
За правый гнев!

(Вынимает меч, защищает и ранит герцога Корнуэльского) ⁶⁶.

Поступок этого безыменного персонажа ⁶⁷, прервавшего расправу над Глостером, имеет очень существенные для развития действия последствия. Регана скоро понимает, как опасен для нее ослепленный, но оставшийся в живых Глостер:

Безумьем было Глостеру слепому
Оставить жизнь. Куда он ни придет,
Он против нас поднимет всех на свете...⁶⁸

— говорит она Освальду и тут же дает ему, кроме других поручений, наказ искать и убить Глостера:

...Найдешь
Изменника слепого — помни, много
Дам я тому, кто устранил его ⁶⁹.

Освальд не остается глух к этим посулам, находит Глостера, намеревается убить его, но сам падает, сраженный рукою переодетого в крестьянина Эдгара. Этот последний находит на убитом письмо Гонерильи, из которого узнает об опасности, грозящей герцогу Альбанскому со стороны жены и Эдмонда. Письмо попадает в руки герцога и служит непосредственной причиной для вызова Эдмонда.

Однако на поединок, в нарушение правил, выходит не герцог, а все еще переодетый Эдгар, который и одерживает победу над своим противником.

Ты — жертва козней, Глостер! По закону,
Не бьются с неизвестным ⁷⁰, —

воскликает Гонерилья. Но в том-то и дело, что гибель Эдмонда — результат не козней и даже не просто сведение счетов ненависти и мести между двумя родичами.

В своей речи перед поединком Эдгар говорит, что его брат не только «предатель перед... братом и отцом и перед этим герцогом изменник», но и человек, поправший все нравственные законы, потерявший всякий человеческий облик:

...Предатель
Перед богами...
И весь запятнан с головы до ног
Следами гнусной низости и грязи ⁷¹.

⁶⁶ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 515.

⁶⁷ Здесь уместно вспомнить слова Гёте из статьи «Шекспир и несть ему конца» о том, что в трагедиях Шекспира «второстепенные фигуры подчас проявляют себя даже деятельнее, чем основные персонажи» (Гёте. Собр. соч., т. X, 1937, стр. 583).

⁶⁸ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 529.

⁶⁹ Там же, стр. 530.

⁷⁰ Там же, стр. 559.

⁷¹ Там же, стр. 558—559.

В сценах развязки становится особенно очевидным, как две фабульные линии сливаются в один общий поток, а все персонажи трагедии, независимо от их принадлежности к той или иной из этих линий, образуют два непримиримо враждебных лагеря, принадлежность к которым определяется самим существом их жизненных позиций и принципов.

Характерно, что именно Эдмонд вершит единоличную расправу над Корделией и Лиром, хотя первоначальные цели, которые он ставит перед собою, не имеют, собственно, никакого отношения к судьбе старого короля и его изгнанной дочери.

С точки зрения логики фабулы, завершение линии Лира не могло совершиться без участия сестер. Выдвижение Эдмонда на первый план развязки происходит по другой, главной в трагедии логике: этот характер в наибольшей степени воплощает нравственный принцип, враждебный носителям идей гуманизма, и потому Эдмонд должен был стать ведущим лицом при завершении действия.

Позиции обоих борющихся лагерей, их подтвержденная всей логикой действия непримиримость выражены в развязке, с одной стороны, в словах Эдмонда:

Приспособляться должен человек
К веленям века. Жадость неприлична...

С другой — Корделии:

Нет, мы не первые в людском роду,
Кто жаждал блага и попал в беду ⁷².

Приспособление к бесчеловечным законам становящейся буржуазной формации — такая жизненная установка, разумеется, куда более перспективна и конкретна, чем неопределенная «икажда блага», почти неминуемо заводящая «в беду». Но в шекспировской трагедии, воплощавшей эпоху, когда безраздельная победа буржуазии еще не проявилась как историческая неизбежность, «попадающие в беду» герои-гуманисты отнюдь не остаются в одиночестве, и одерживаемая ими нравственная победа, хотя и достигается ценою их гибели, предстает в трагедии как великий урок и завет будущим поколениям. Причем, заветом этим является не поступок, не конкретное, направленное к определенной цели деяние, а именно сама личность героя, гибель которой ощущается как величайший урон, понесенный народом, миром, чуть ли не всей вселенной, как страшный удар для всех, в ком живы человеческие чувства.

Л и р

Вопите, войте, войте! Вы из камня!
Мне ваши бы глаза и языки —
Твердь рухнула б! ...Она ушла навеки...

К е н т

Не это ль час

Кончины мира?

Э д г а р

Исполненье сроков ⁷³.

Это — не скорбь о близком, родном существе, а вопли отчаяния, вызванного самым ужасным, страшным для всех: потерей человека.

Знаменательно, что в свои предсмертные минуты и Отелло и Гамлет хотят, чтобы до оставшихся в живых и потомков дошли не только их поступки, но и побуждения к этим поступкам.

⁷² Шекспир. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 554, 553.

⁷³ Там же, стр. 564—565.

Обращаясь к Лодовико, Отелло просит не изображать его

...Не тем, что есть...
Вы скажете, что этот человек
Любил без меры и благоразумья...
...Не в гневе мстил,
А жертву чести приносил, как думал ⁷⁴.

Отнимая у Горацио кубок с ядом, Гамлет тоже просит своего друга рассказать о нем — именно о нем, о его жизни, а не о мести и убийстве короля-узурпатора — правду «непосвященным». Фортинбрас, отдавая распоряжения о торжественных похоронах Гамлета, говорит, что в его лице страна лишилась «заслуженного» правителя, короля; Гораций же видит в смерти Гамлета прежде всего потерю замечательного человека:

Почил высокий дух... ⁷⁵

То же содержание заключается и в посвященном Бруту монологе Антония в финале трагедии «Юлий Цезарь»:

А н т о н и й
Он римлянин был самый благородный.
Все заговорщики, кроме него,
Из зависти лишь Цезаря убили,
А он один — из честных побуждений,
Из ревности к общественному благу.
Прекрасна жизнь его, и все стихии
Так в нем соединились, что природа
Могла б сказать: «Он человеком был!» ⁷⁶

Эти как бы подытоживающие ход всего действия монологи главных героев трагедии или их друзей и соратников обращены не столько к непосредственным слушателям, сколько именно ко всем тем «непосвященным», в жизни которых определяющее значение имеет и будет иметь «жажда блага» и стремление «человеком быть».

В античной трагедии заключительная песня хора была посвящена трагическим последствиям и реальным, конкретным результатам совершенно героического поступка. Заключительный монолог шекспировского героя раскрывает всемирно-историческое значение (не только для настоящего, но и для будущего) появления нового человека, вступающего в непримиримые противоречия с духом складывающихся буржуазных отношений.

Трагедии Шекспира, так же, впрочем, как и его комедии, по самой сущности происходящего в них действия чужды этому духу, их герои не умеют и «не мирятся с партикуляризмом интересов и существования» ⁷⁷ — именно это определяет их народность. «Гамлет, Лир, Отелло и Тимон понятны народу, с которым они стихийно связаны и даже тождественны общими представлениями о достойной, хорошей жизни... Народный фон поэтому созвучен трагическим героям: могильщики в «Гамлете», шут в «Лире»... и другие... В силу конгениальности героя и народа и возможен «активный фон», «живость и богатство действия», как реалистические и народные черты» ⁷⁸ созданной Шекспиром новаторской драматической жанровой структуры.

Действительно, истинное свое продолжение шекспировские традиции находят только с конца XVIII — первой половины XIX в., в проникнутой антибуржуазной направленностью литературе романтизма и критического

⁷⁴ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 424, 422.

⁷⁵ Там же, стр. 155.

⁷⁶ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 5, стр. 323.

⁷⁷ Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения, стр. 280.

⁷⁸ Там же, стр. 282.

реализма. Но еще более органично, хотя, конечно, совершенно по-иному, законы жанра, законы трагедийного действия Шекспира были вновь возрождены в синтетической реалистической драме XX в. — у Горького, Брехта, Шоу. Но об этом — речь впереди.

Что касается драматургии, исторически наиболее близко примыкающей к Шекспиру, а также драматургии, современной ему и даже его собственным произведениям последнего периода, то в них все более проявились и нарастали тенденции, во многом отличные и даже противоположные жанровым открытиям, сделанным в шекспировских шедеврах.

Последние драматические произведения Шекспира — «Зимнюю сказку», «Цимбелина», «Перикла», «Бурю» — нельзя отнести ни к трагедиям, ни к комедиям.

Сущность их структуры — именно в нечеткости, переходности, смещенности принципов действия. «В этих... пьесах, — пишет исследователь Шекспира, — мы встречаем темы и положения, которые уже раньше трактовались... в плане героической борьбы... но здесь... счастливое разрешение «драматических ситуаций» (о «коллизиях»... почти не приходится говорить) обеспечено заранее, ибо самый тон и характер изложения таковы, что мы ощущаем это обычно уже в первом акте (в «Буре» это даже прямо высказано устами Просперо). Трагического напряжения нет, есть лишь увлекательное, слегка волнующее действие с благополучной развязкой»⁷⁹.

В этих словах очень точно сформулировано общепризнанное⁸⁰ принципиальное отличие этих поздних шекспировских пьес от его творчества предшествующего периода. И оно касается не только идей и метода, но и структуры жанра. Заранее обеспеченная победа, предрешиenne в начале действия его развязки в равной мере не совместимы с принципами и комедий, и трагедий Шекспира. Более того — такая установка свидетельствует о том, что в этих произведениях появляются начала, вступающие в противоречие не только с законами жанра, но и с законами драмы как рода: основной, исконно присущий драматическому действию пафос не согласуется с предначертанием неизбежной развязки, которая приходит не как необходимый, вытекающий из внутренней логики всего действия результат, а как иллюстрация и подтверждение могущества сил, находящихся вне действия, и звне управляющих им. Эта несомненная детрагедизация и даже более — дедраматизация действия, присущая последним пьесам Шекспира, очень красноречиво свидетельствует о том, что драма, во всяком случае в тех ее формах, которые достигли такого расцвета в предыдущие периоды Возрождения, перестает быть наиболее адекватной формой выражения последнего — тяжелого и кризисного его этапа.

Шекспир и другие драматурги позднего Возрождения чувствуют необходимость найти высшую, вне человека находящуюся силу, на которую опирается их трагический герой в своей борьбе против зла окружающего мира.

В эпилоге, завершающем «Бурю», Просперо говорит:

Отрекся я от волшебства.
Как все земные существа,
Своим я предоставлен силам.
На этом острове унылом
Меня оставить и проклясть
Иль взять в Неаполь — ваша власть...

⁷⁹ А. Смирнов. Предисловие к Полному собранию сочинений Шекспира, т. I, стр. 56.

⁸⁰ Из последних советских работ, см., например: Л. Пипский. Реализм эпохи Возрождения, стр. 260; М. М. Морозов. История английской литературы, т. I, вып. 2, 1945, стр. 57—66; А. А. Аникст. История английской литературы. М., 1956, стр. 104—106.

Я слабый, грешный человек,
Не служат духи мне, как прежде.
И я взываю к вам в надежде,
Что вы услышите мольбу,
Решая здесь мою судьбу⁸¹.

Все, что совершалось Просперо на протяжении действия, весь его справедливый суд над злодеями, творилось не силами человека, а способностью к магии, волшебству, высшим потусторонними силами, с помощью которых только и возможно, как следует из пьесы, наказать зло, перестроить исходную ситуацию.

Знаменательно, что заключительная речь Просперо вынесена за пределы драматического действия. Перед нею стоит очень странное и непривычное для шекспировской драмы слово — «эпилог». Это значит, что речь Просперо вне развязки, ею как бы снимаются результаты предшествующего действия, она не соотносится с фантастической сказочной исходной ситуацией, в которой участвует Просперо-волшебник, но развитии которой не дает ответа на вопрос о возможностях и значимости Просперо-человека, гуманиста, философа, раскрывающегося в этих своих качествах не только в последней речи, но и в ряде предшествующих монологов, тоже явно лирических, а не драматических по своему характеру.

В неопределенности, аморфности своей жанровой структуры «Буря» Шекспира и ее главный герой, как бы раздвоившийся в своем облике (маг — человек) и в своих функциях (драматический персонаж — лирический герой), очень типичны и симптоматичны для процессов, происходящих в драматургии на последнем этапе Возрождения.

Если обратиться к испанской драме XVII в., нетрудно обнаружить, что трагедии Лопе де Вега, четкие, ясные и последовательные в своей жанровой специфике, принципиально близкой, при всем национальном своеобразии, трагедиям Шекспира, коренным образом отличаются от произведения Кальдерона — последнего трагика испанского и европейского Возрождения. Трагедиям Кальдерона присуще напряженное стремление соединить или, вернее, совместить самые разные принципы действия в одно громоздкое, противоречивое, изломанное (недаром Кальдерона нередко причисляют к барокко) и непоследовательное целое.

«В ней, — пишет исследователь Кальдерона о пьесе «Стойкий принц», — слито несколько тем, подпирających и проясняющих друг друга»⁸². Многоплановость действия — этот отличительный и столь содержательный, как мы видели раньше, признак драматургии Возрождения — характерна и для Кальдерона. Однако у него эти различные планы — «темы» — как бы именно «подпирают», т. е. постепенно вытесняют одна другую: происходит своеобразный отбор и просивание: менее значительные оттесняются на задний план и вовсе отпадают, а центральная тема — проблема — линия, воздымаясь на этих обломках, занимает господствующее положение и остается по существу единственным движущим центром действия.

Намеченная в первом акте трагедии Кальдерона «Стойкий принц» исходная ситуация — взаимная любовь благородного, но незначителного мавританского полководца Мулея и принцессы Феникс, которая должна стать женой короля Иарокко, — развивается, по существу, только на протяжении нескольких первых сцен.

В этом же акте действие поднимается на следующую «ступень»⁸³, т. е. возникает сменяющая первую, новая ситуация: в сражении Мулей попадает в плен к португальскому принцу Фернандо, который великодушно

⁸¹ Шекспир. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 212.

⁸² Н. Томашевский. «Театр Кальдерона». Вступит. статья к изд.: Кальдерон и др. Пьесы, т. I. М., 1961, стр. 27.

⁸³ См. там же, стр. 28—29.

отпускает своего пленника, пробудив в его душе безграничную преданность и любовь. Далее сам Фернандо становится пленником мавров; он отдан под стражу Мулея, который готов содействовать его побегу, но благородный Фернандо отказывается от свободы, не желая навлекать на своего друга наказание и обвинение в измене.

Однако и эта линия, построенная на чувствах дружбы, самопожертвования, чести, очень быстро сменяется новой ситуацией — на этот раз главной и центральной, которая, однако, лишь очень формально и косвенно соотносится с предшествующими линиями, а не органически, безраздельно — как это было в многоплановом действии шекспировских трагедий — вбирает и впитывает их в себя.

Главная исходная ситуация драмы заключается в том, что за свободу португальского принца король Феца назначает тяжелый выкуп: португальцы должны сдать маврам свою крепость Сеуту. Португальский король идет на это условие, брат Фернандо и приехавшие с ним придворные красноречиво уговаривают принца обрести свободу, но он с негодованием отказывается от позорного выкупа. Стойко перенося все страшные мучения и унижения плена (живописанию их посвящена почти вся остальная часть драмы), Фернандо умирает в тот момент, когда португальская армия снова вторглась в пределы Феца с целью освободить пленника.

Формально Фернандо как бы совмещает в себе приметы трагедийного героя и античной и новой трагедии: он совершает героический поступок, он обладает чертами человека явно незаурядного, выделяющегося среди окружающих и имеющего на их судьбы определенное воздействие. Но и поступок Фернандо, и его характер получают силу и значимость не за счет присущих принцу выдающихся человеческих качеств, очерченных, собственно говоря, только в начальных сценах, до выявления основной ситуации, а благодаря той одержимости, с которой служит стойкий принц идее христианского смирения, самоотречения и ненависти к «неверным».

Вот как обосновывает Фернандо свой отказ вернуться на родину:

Ф е р н а н д о

...Невообразимо,

Чтобы государь христианский
Маврам сдал без боя город,
За который столько крови
Пролил собственной особой...
Это все еще пустое,
Есть важней соображенья!
Бросить город, по закону
Поклоняющийся богу,
Средоточье благочестья,
Цитадель католицизма!
Допустить, чтоб полумесяц —
Символ ночи и затмения —
Светоч истины небесной
Заслонил свою тенью!⁸⁴

И далее, отвечая на угрозы короля Феца:

Ф е р н а н д о

Но ты напрасно
Это мстью мне считаешь.
Выйдя из земного лона,
Бродит человек немного,

⁸⁴ Кальдерон. Пьесы, т. I, стр. 92.

Бродит, вертится, блуждает,
Чтоб опять в нее вернуться.

Я сказать спасибо должен,
А совсем не обижаться,
Что говетьями ты хочешь
Сократить мои скитанья ⁸⁵.

Фернандо — христианин и мученик отесняет Фернандо — человека, патриота, который оказывается фактически вне основного действия драмы.

Особенно ясно это обнаруживается в развязке, когда тень умершего праведника и мученика — Фернандо является в стан своих соотечественников, спасает их от окружения и обеспечивает победу.

При этом в плен к португальцам попадают принцесса и ее жених — Мулей. Португальцы обменивают этих пленников на тело умершего Фернандо, ставя к тому же условие, что король Феца никогда не будет покушаться на крепость Сеуту и выдаст свою дочь за любимого ею Мулея, как того хотел умерший многострадальный Стойкий принц. Так вмешательство Фернандо, и после смерти обеспокоенного возможной неудачей своих единоверцев, определяет развязку и закрепляет победу над неверными. И лишь как совершенно побочный, почти случайный и непредвиденный мотив в развязку влетают судьбы Мулея и Феникс — та линия дружбы и любви, которая «затерялась» на «ступенях» развития действия и лишь формально, для соблюдения внешнего единства, оказалась подхваченной в конце.

Трагедийное действие у Кальдерона не теряет свою исконную и главную специфику: непримиримо разрушительную по отношению к исходной ситуации направленность. Однако это неуклонно развивающееся действие осуществляется здесь силой, стоящей над человеком: фанатическая религиозность Фернандо движет им как почти внешнее начало. Его героический поступок — не высшее проявление сложного человеческого характера, а скорее акт насилия самого героя над многими заложенными в нем человеческими качествами и возможностями. Созданный Кальдероном трагический характер лишен многосторонности. Он строится на одной черте, одной основной и господствующей страсти, которая постепенно вытесняет все остальные черты и доминирует над ними. Так, и в характере, и в структуре самого действия, проходящего через много ступеней, но стремящегося сосредоточиться на одной центральной коллизии, ощущается тенденция к предвосхищающей классицистическую трагедию однолинейности действия, к строгости формы, которая прячется за присущим драматургии Кальдерона внешне беспорядочным изобилием художественных средств.

Помимо индивидуальных особенностей таланта и различий в миросозерцании, отделяющих Кальдерона от Шекспира и обусловивших столь очевидные различия в их творчестве, эти последние объясняются и объективными факторами: в эпоху Кальдерона были утрачены те громадные наступательные возможности сил нового и та широта исторической перспективы, которые отличали эпоху Шекспира и нашли адекватное воплощение в могучих, титанических характерах его великих трагедий.

В области комедийного жанра на поздних этапах Возрождения тоже намечаются сдвиги. Отступления от шекспировской комедийной структуры выразились прежде всего в усилении значимости внешнего фабульного движения (событий, интриги) за счет характера в его многосторонних проявлениях. Но самая существенная новая черта наметилась в послешекспировской комедии у Бен-Джонсона, особенно в «Вольпоне», у Бомонта и Флетчера, Кальдерона, особенно в «Саламейском алькаде». В произведениях этих авторов происходит возрождение сатирического начала, очень сильного в аристофановской комедии, ослабленного в комедии поздней античности и почти вовсе отсутствующего и у Шекспира, и у Лопе де Вега.

⁸⁵ Кальдерон. Пьесы, т. I, стр. 95—96.

Послешекспровская комедия как бы снова возвращалась к первоисточнику жанра — к древнегреческой комедии — и отправлялась как раз от тех моментов, которые, в силу неповторимых, специфических особенностей отражаемой в них эпохи, оказались наименее развитыми в комедиях Шекспира и Лопе де Вега.

Всеми этими более или менее проявившимися чертами комедия позднего Возрождения непосредственно подготавливала те сдвиги в структуре этого жанра, которые осуществились в эпоху классицизма.

III

Неизбежность конфликта гуманистической личности, освобожденной от оков и пут средневековья, с действительностью феодально-капиталистического общества, с такой отчетливостью, хотя и в различных формах, выступавшая на разных этапах Возрождения, была в XVII в. приглушена, заторможена абсолютизмом.

Объективно абсолютизм выступал «как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества»⁸⁶. Эта исторически прогрессивная для того времени миссия абсолютизма создавала иллюзию возможности примирения антагонистических общественных противоречий, их «разумного» обуздания.

Противоречия между прошлым, настоящим и будущим не могли проявиться в это время с такой непосредственностью и глубиной, как в эпоху Возрождения, потому что «кажущаяся посредница» между борющимися классами — абсолютная монархия — в этот исторический момент в политическом смысле держала «в равновесии дворянство и буржуазию друг против друга»⁸⁷, что мешало выявлению реальных классовых отношений.

Идеологам абсолютизма (мы имеем в виду прежде всего его классическое проявление во Франции) были свойственны иллюзорные представления о том, что разрешение общественных конфликтов, а также формирование идеальной личности, идеального гражданина, зависит прежде всего и, собственно говоря, исключительно от воли, разума и вообще сознательных усилий и намерений самих людей: от воли разумного, просвещенного монарха и высоких идеалов его подданных, подчиняющих свои личные чувства и страсти долгу, чести.

Одним из решающих факторов и комедии, и трагедии классицизма становится фактор субъективный: и исходный момент действия, и его развязка очень во многом зависят от того или иного субъективного решения — от победы разума или заблуждения.

Впрочем, как мы увидим ниже, это начало не исчерпывает чрезвычайно противоречивой природы действия в драматургии классицизма и не определяет целиком ее строения. Рационализм, усиление субъективных факторов в возникновении коллизий и в их разрешении, так ясно сказавшееся, например, в такой маленькой фарсовой⁸⁸ комедии Мольера,

⁸⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10, стр. 431.

⁸⁷ Там же, т. 21, стр. 172.

⁸⁸ Жанр фарса и элементы этого жанра играют немалую роль в комедиях Мольера. «Влияние классицизма, — пишет исследователь творчества Мольера, — в его творчестве осложняется влиянием испанской барочной комедии, французской барочной комедии Сирано, Арди и др., итальянской *commedia dell'arte*, народного фарса. ...Комизм внешних ситуаций, физиологический юмор — малочные улары, падения, снотыкание в словах, тарабарщина — часто применяется в фарсах Мольера: «Лекарь поневоле», «Мнимый больной». Этот тип юмора перекликается с испанской барочной комедией, с народным фарсом.

Не абсолютно классицистической пьесой является и «Мещанин во дворянстве». В этой комедии широко использованы фарсовые мотивы — переодевание, обман, комические сцены с боями и угрозами... Но это — мольеровская комедия, и, следовательно, принципиальной разницы между ней и классицистическими пьесами быть не может. Ибо главное, общечеловеческое в творчестве Мольера как раз не то, что идет

как «Сганарель», может послужить только как бы предварительным введением в характерную для классицизма специфику комедийного действия.

Исходная предпосылка действия в «Сганареле» — обморок Селии, потрясенной приказом отца выйти замуж за нелюбимого. Лишившись чувств, она роняет портрет своего возлюбленного — Лелия. Портрет попадает в руки жены Сганареля, и тот начинает ревновать ее. Затем Сганарель подсматривает нечаянную встречу своей жены с внезапно вернувшимся Лелием, который, в свою очередь, терзается ревностью к Сганарелю, принимая его за мужа Селии, и т. д. и т. п.

Словом, чем больше поддаются персонажи эмоциям, страстям и непосредственным впечатлениям, тем более неразумно и безвыходно запутываются их взаимоотношения.

С л у ж а н к а

Я голову даю,

Что не распутать им теперь галиматью...

Чем больше слушаю, тем меньше пожимаю.

Ну, в это дело мне придется сунуть нос.

(Становится между Лелием и своей госпожой)

Поочередно всем хочу задать вопрос.

(Лелию)

Ну, в чем ее вина? Теперь за вами слово ⁸⁹.

И вот именно этот разумный вопрос, апеллирующий к логике, а не к чувствам, разрешает все недоразумения и расставляет всех по своим местам.

Лелий, с первой минуты встречи обвиняющий свою невесту, только сейчас поставленный перед необходимостью точного, ясного, логического ответа, оказывается способным разобраться в своих чувствах и сформулировать свои претензии. Внесения минимального элемента разумности оказывается достаточным для разрешения коллизии, для преодоления всего недоразумения, заблуждения.

Если в комедии Возрождения решающим фактором снятия коллизии являлось объединение всех персонажей на почве общих гуманистических идеалов и общей борьбы со злом — объединение, к которому они приходят в силу многих объективных обстоятельств, сословных взаимосвязей, индивидуальных особенностей своих характеров и пр., то важнейшей предпосылкой снятия коллизии в комедии классицизма является сознательно и разумно принимаемое решение понять, выяснить создавшееся положение. Причем решение это порою даже никак и ничем не мотивируется: тем менее мотивируется объективными обстоятельствами и характером. Чем более «положительно» разумен и добродетелен принимающий его персонаж. Жизненно сложные обстоятельства и психологически углубленные характеры создаются Мольером, как мы попытаемся показать, не благодаря, а вопреки проникнутой рационализмом схеме комедийного действия, — они подчиняются иным художественным закономерностям.

Как бы то ни было, но разумное решение, стремление к ясности играют большую роль в ходе действия комедии классицизма: после того как ее персонаж или персонажи обратились к разуму и отреклись от заблуждений, — путаница, хаос, недоразумения исчезают почти автоматически и воцаряются разумные, ведущие к разрешению конфликта отношения.

Очень характерна в этом смысле одна из центральных сцен комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». В ней участвуют Люсиль, Клеант, Говель, Николь (акт III, явление X). Сначала они находятся между

от народного фарса, а то, что ставит его в один ряд с художниками классицизма» (В. Р. Гриб. Избр. работы. М., 1956, стр. 379, 380).

⁸⁹ Мольер. Собр. соч. в двух томах, т. 1. М., 1957, стр. 292.

собой в, казалось бы, непримиримой ссоре из-за мнимой измены со стороны Люсиль и Николь, которых Клеант и Ковель осыпают незаслуженными оскорблениями и из-за которых они готовы кончить жизнь самоубийством. Однако это решение внезапно сменяется желанием выслушать объяснения и доводы обвиняемых. Состояние аффекта, все более и более углубляющееся недоразумение, заблуждение побеждены рассудительностью, разумным намерением узнать и понять, которое и приводит к полному примирению. Люсиль прямо говорит о том, что только нежелание понять было причиной ссоры: «Да я-то тут причем? Если б вы с самого начала соблаговолили меня выслушать, я бы вам сказала...»⁹⁰ и т. п.

Мир и согласие, восстановленные между влюбленными в этой сцене, служат предпосылкой их победы над упрямством, глупостью и кичливостью Журдена, который препятствует браку Люсиль и Клеанта.

Это, однако, своеобразная и чрезвычайно характерная для комедии классицизма победа. Она заключается не в исправлении Журдена, не в его раскаянии и не в изменении его положения в семье или в обществе и пр., как это было в комедиях Шекспира и Аристофана.

Благодаря остроумной выдумке с переодеванием Клеанта в турецкого принца, сватовство которого удовлетворяет тщеславию Журдена, он сам невольно закрепляет тот союз, которому все время противился. Участвуя в комедийном разрешении ситуации, в торжестве над собственными заблуждениями и пороками, которое изменяет положение и внутреннее состояние всех действующих лиц, сам Журден остается, однако, неизменным: он не подвержен комедийной метаморфозе. Напротив, его пороки, которые впервые раскрываются в знаменитых начальных сценах с учителями, портным и пр., лишь предельно усиливаются и приобретают еще более маниакальный характер к концу действия. Журден, в отличие от всех остальных персонажей комедии, не испытывает благотворного влияния разума, который облагораживает и исправляет недоразумения, ошибки, заблуждения и ведет героев комедии к благополучной, умиротворяющей развязке. Потому что в кичливом и раболопном, хитром и глупом, жадном, расточительном и черством Журдене воплотились те черты нового социального типа, которые, действительно, исторически не могли быть «исправлены» и «умиротворены» гармонией, вносимой разумом, иллюзорно олицетворяемым абсолютизмом.

С не меньшей очевидностью, чем в «Мещанине во дворянстве», особое положение в комедийном действии главного героя проявляется, например, в мольеровской комедии «Скупой».

Клеант. Не тревожьтесь, батюшка, и никого не обвиняйте в своей пропаже. Я о ней все разведал и пришел сказать вам, что если вы дадите согласие на мой союз с Марианной, деньги будут вам возвращены.

Гарпагон. Где они?

Клеант. В надежном месте... Воля ваша, решайте...

Гарпагон. А сколько из нее вынули?

Клеант. Ничего не взяли. Марианне матушка предоставила свободу: выбрать вас или меня по своему желанию.

Марианна. ...Но вы еще не знаете, что этого теперь уже недостаточно. Взгляните, небо возвратило мне (*указывая на Валера*) и брата (*указывая на Ансельма*), и отца. Как еще батюшка решит.

Ансельм. Не для того же мы соединились вновь, чтоб я противился заветному желанию моих детей!.. Соглашайтесь, дадимте вместе дозволение на две свадьбы сразу.

Гарпагон. Сперва покажите шкатулку, а тогда посмотрим.

Клеант. Шкатулка ваша цела и невредима.

Гарпагон. Я приданого дать не могу, денег у меня нету!

⁹⁰ Мольер. Собр. соч., т. 2, 1957, стр. 435.

Ансельм. Ничего, у меня на всех найдется... Скорее, дети, идемте к матушке, порадуем ее.

Гарпагон. А я пойду полюбуюсь на мою милую шкатулку!»⁹¹

Подвергаемое осмеянию главное, определяющее качество Гарпагона — скупость — оказалось, вопреки особенностям комедийного действия, о которых мы говорили применительно к предшествующей Мольеру комедии, необратимым, непреодоленным. Это не помешало, однако, тому, что судьбы других персонажей разрешаются чисто комедийно, т. е. таким образом, что их благополучное положение в развязке составляет контраст первоначальному неблагополучию, а грозящие осложнениями коллизии не получают развития.

Так же, как в других комедиях Мольера, немалую роль в этих счастливых разрешениях играют благоразумные решения, своевременные выяснения недоразумений (например, объяснение Валера с Гарпагоном и Ансельмом), уравновешенное, разумное поведение и, наконец, логически убедительные, блестящие в смысле ораторского искусства речи: речь Валера, раскрывающего и обосновывающего свое истинное происхождение, и др. Все эти субъективные моменты и факторы как бы руководят действием, направляя в необходимую сторону благоприятно складывающиеся для героя объективные обстоятельства и счастливые случайности (нечаянная встреча Марианны, Валера и Ансельма и прочее), которые, впрочем, сравнительно с шекспировской комедией, имеют довольно второстепенное значение. Но каково бы ни было соотношение субъективных и объективных факторов, победа над злом, олицетворяемым в Гарпагоне, победа над его алчностью и бездушием достигается не благодаря его исправлению и добровольному отказу от прежней линии поведения и не благодаря прямой борьбе с его пороками и их преодолением, а лишь за счет обходного маневра, который предпринимают другие персонажи. Только таким путем им удается достигнуть благополучия, несмотря на то, что Гарпагон остается в своем прежнем положении и при своих прежних качествах.

Именно эта исторически обусловленная непродолимость главного антагониста в сфере собственно комедийного действия отличает комедию Мольера от комедии Шекспира и сближает ее в чем-то с аристофановской комедией.

Останавливаясь на аристофановских «Всадниках», мы сознательно обошли тогда вопрос о тех специфических чертах, которые присущи этой комедии как комедии сатирической. Впрочем, вернее было бы сказать: как комедии, в отдельных моментах действия которой присутствует сатирическое начало. Ибо до классического реализма XIX в. комедийное действие и сатирическая форма — это именно два начала, сосуществующие в комедии, но отнюдь не сливающиеся воедино.

В аристофановской комедии «Всадники», как подробно говорилось выше, действие заканчивается изгнанием «бесстыдного» демагога Пафлагонца, развращающего и обманывающего народ. Пафлагонец полностью повержен в результате комедийного действия одержавшим победу Колбасником. Однако в момент борьбы Колбасник не только антагонист Пафлагонца, но в еще большей степени его двойник. Добиваясь влияния на Демоса, Колбасник повторяет своего предшественника, он его прямой последователь, продолжатель, перенимающий и даже усиливающий, доводящий до предела все его демагогические, бесчестные приемы и методы.

Именно на эти качества Колбасника и делают ставку и рабы Демоса, и хор: рабы Демоса, появляющиеся в самом начале комедии, прямо говорят о том, что спасение от Пафлагонца можно обрести, найдя другого руководителя Демоса, еще более дерзкого и нахального, чем сам Пафлагонец, потому что только подобный «деятель» сможет одолеть его. Все эти

⁹¹ Мольер. Собр. соч., т. 2, стр. 346—347.

надежды Колбасник полностью оправдывает. В состязании с Пафлагонцем он превосходит его наглостью, бесстыдством, умением льстить Демосу и подхалимничать перед ним.

В сцене этого состязания, собственно, исчезают комические антагонисты, ибо оба они в равной мере превращаются здесь в объекты беспощадного сатирического осмеяния. Интерес этой и некоторых других сцен комедии сосредоточен не на разрешении комедийной ситуации, а на сатирическом осмеянии, т. е. осмеянии с точки зрения идеала, еще не осуществленного в действительности, но вполне определенно существовавшего как историческое требование.

Уже из этого следует, что пафос и форма комедии во многом противоположны сатире. В первой — в основе и содержания, и формы лежит разрешимость конфликта, легкая преодолимость относимого к прошлому противоречия. В сатире конфликт разрешаем и преодолим лишь в исторической перспективе. Сатирический персонаж в процессе действия не исправляется и не меняет исходно данного ему положения и качеств, но все более глубоко и все с большей беспощадностью раскрывается в своей подвергаемой сатирическому осмеянию сущности.

В сатире «победа того или другого действующего лица над другим... не заключает в себе тенденции развития и поэтому не является решающей, меняющей соотношение сил. Действия персонажей сатиры разрешают ситуацию произведения не ее изменением. Они разрешают ситуацию ее обнаружением, разоблачением»⁹².

Относительная статичность сатирической формы, столь противоположная подвижности легкого, варьирующего комедийного действия, очень явно ощущается в аристофановской комедии. Однако сатира не только не доминирует в комедии Аристофана, но, напротив, поглощается и оттесняется господствующими в ней собственно комедийными закономерностями: она не мешает классически комедийной развязке, которая осуществляется во «Всадниках». Ведь как бы то ни было — действие комедии заканчивается полным падением Пафлагонца, полной метаморфозой в положении всех действующих лиц.

Сатира не могла играть доминирующей роли в античной комедии, хотя вместе с тем не могла и не присутствовать в ней. Творчество Аристофана, как мы уже говорили, совпадает с самой цветущей порой афинской демократии, когда зреющие в ней противоречия, особенно обострившиеся после Пелопоннесской войны, казались еще все же легко преодолимыми и вместе с тем уже и серьезными, угрожающими самим основам греческого полиса. Особо грозным симптомом было социальное расслоение. Характеризуя классовую сущность полиса, К. Маркс указывал, что античное общество покоится на «совместной частной собственности активных граждан государства»⁹³. Классовое расслоение, сосредоточение имущества в руках немногих неминуемо должны были привести за собой упадок всего общественного уклада афинской демократии.

Демагоги, лидеры радикальной демократии как бы олицетворяли все слои рабовладельческой верхушки, которые особенно обогатились после Пелопоннесской войны. Однако этот процесс классового расслоения, развитие которого в дальнейшем действительно подорвало силы полиса, находился в эпоху Аристофана лишь на самой первоначальной своей ступени и мог предстать поэтому как частное, вызванное недавней войной (т. е. относимое уже фактически к прошлому) «отклонение». Тем более, что война, действительно, привела к разорению землевладельцев, к уменьшению их политической активности. Все это определило правомерность

⁹² Г. Н. Поспелов. К вопросу о поэтических жанрах. «Доклады и сообщения филол. фак-та», вып. V, Изд-во МГУ, 1948, стр. 63.

⁹³ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 21.

того противоречивого комедийно-сатирического или, вернее, сатирически-комедийного толкования, которое давала комедия Аристофана основным процессам, протекающим в афинском полисе.

Историческая ситуация, отраженная в аристофановской комедии, отчасти повторилась (разумеется, с совсем другим конкретно-историческим наполнением) в эпоху классицизма, когда основное общественное противоречие — между феодализмом и складывающейся буржуазной формой — тоже развернулось не до конца, приобретя форму некоего временного равновесия и относительного перемирия. Именно потому оно тоже еще могло быть осмыслено в комедийной коллизии, комедийном действии, но уже не могло быть осмыслено в чисто комедийной коллизии и действии, как это было на определенных этапах Возрождения, когда противоречия буржуазного общества еще не раскрылись, а пороки старого феодального мира казались и действительно являлись исторически преодолимыми. Отсюда — та радость самоутверждения, та легкость преодоления препятствий, та естественность и правдивость всех действий и поступков, моментально парализующих зло, делающих его безрезультатным, которые отмечались нами в шекспировской комедии.

Мольеровская комедия, во многом возвращая нас к традициям Аристофана, раскрывает более сложное, чем в древнегреческой комедии, взаимодействие собственно комедийного и сатирического начал.

Общественное зло, воплощенное в Журдене, Гарпагоне, в знаменитом мольеровском Тартюфе, имеет очень далеко идущие, чреватые самыми серьезными осложнениями последствия. Причем эти последствия явно выходят за пределы комедийной ситуации, не предусматриваются ею, а потому не исчезают и после ее разрешения.

Именно после окончательного разоблачения Тартюфа, когда комедийная ситуация, построенная на заблуждении Оргона, исчерпывается и разрешается, — истинная страшная сущность пригретого им ханжи и лицемера раскрывается до конца: в последних сценах комедии разоблаченный Тартюф угрожает благополучию семьи своего «друга» и «брата».

Сатирический образ Тартюфа не укладывается в комедийную ситуацию, не поглощается ею, — он лишь как бы «одним боком» прикреплен к ней (сватовство, волокитство) и именно потому выпадает и из комедийной развязки: силами комедийного действия, переходом от заблуждения к прозрению может быть исправлен Оргон, восстановлен мир и справедливость в его семье, но Тартюф оказывается не подлежащим подобной метаморфозе, потому что он не просто комедийный, но и — так же, как Журден, Гарпагон и др., — сатирический образ, сатирический характер.

Истинный облик этого «святого» человека раскрывается на протяжении всей комедии, но особенно остро и глубоко он выявляется в конце, когда разоблаченный Оргоном Тартюф так и не сбрасывает своей маски и намеревается упрятать в тюрьму своего «благодетеля», прикрываясь все теми же елейными словами о боге, долге и нравственности.

Т а р т ю ф

(Останавливая Оргона)

Потише, сударь мой! Куда вы так с разбега?
Вам недалекий путь до нового ночлега,
И, волей короля, я арестую вас...

.....
Меня уже ничем не огорчит ваш крик:
Для неба я страдать безропотно привык
...И долга этого божественная сила
Сейчас в моей душе все чувства погасила,
И я б ему обрек, нимало не скорбя,
Друзей, жену, родных и самого себя⁹⁴.

⁹⁴ Мольер. Собр. соч., т. 1, стр. 654—655.

Недаром Мольеру понадобилось создать вторую развязку комедии — «арест именем короля» самого Тартюфа, которая приходит как бы извне, со стороны сил, не участвующих в комедийном действии и не имеющих к нему никакого отношения.

Вторжение сатиры в комедию, особенно наглядно проявившееся в «Тартюфе», еще раз подтверждает объективную, реальную значимость для той эпохи нового общественного типа, порожденного усилением буржуазии и ее сложным противоречивым взаимодействием с господствующим феодальным укладом.

Таким образом, комедия классицизма, как и сама породившая ее эпоха, отличается большой внутренней двойственностью.

С одной стороны, комедия классицизма утверждает возможность разрешения общественных коллизий силой разума, а предпосылками этих коллизий считает заблуждения; с другой стороны — в центре происходящего в ней действия стоят такие общественные конфликты и явления, которые даже иллюзорно не могут быть обузданы разумной гармонией. Отсюда — осложнение комедийного действия сатирой, сыгравшей — как мы попытаемся показать дальше — важную роль в исторических судьбах комедии.

Сатирическая комедия — это очень содержательное и важное подразделение комедии, потому что привнесение сатирического начала неизбежно влечет за собою самую глубокую идейную и, соответственно, самую существенную структурную перестройку действия. При этом нужно с полной отчетливостью представлять себе, что комедия сатирическая — это отнюдь не синоним политической комедии, а также не высшая оценка, даваемая тому или иному произведению.

Сатирическая комедия — именно разновидность жанра — определение, без которого трудно обойтись и при теоретическом, и при историческом рассмотрении комедии.

Правда, в более поздние эпохи сатира порою не только вносит новые моменты в комедийное действие, но выступает центральным, формообразующим, ломающим жанр принципом, — законы драматического действия иногда сводятся даже на нет, становятся простой условностью. Но основная линия развития сатирической комедии, представленная реалистической литературой XIX—XX вв., заключается в том, что комическое и сатирическое достигают все более полного, органичнеешего слияния, и истинные законы жанра комедии служат сатире, которая в свою очередь именно в них находит свое осуществление. Все это мы попытаемся развить и объяснить дальше, а пока вернемся к драматургии эпохи классицизма.

* * *

Трагедия классицизма так же противоречива по природе своего действия, как и его комедия, хотя внешне трагедийная форма отличается еще большей собранностью, строгостью, чеканностью и, казалось бы, абсолютной завершенностью.

В отличие от шекспировской трагедии, в трагедии классицизма нет сложно переплетающихся линий действия, нет «многонаселенности» — обилия второстепенных персонажей, нет взаимодействующих между собой многих, разных судеб и неповторимо своеобразных, ни в чем не похожих друг на друга характеров. В ней мало действующих лиц, и они не отличаются богатством индивидуальных проявлений. Это объясняется тем, что герои трагедий классицизма всегда раскрыты, по существу, в единственном положении: в том остром душевном конфликте между страстью и долгом, разумом и заблуждением, в котором осознается ха-

рактизирующее эпоху отделение общественного начала в человеке от личного⁸⁵. «...Абстракция государства как такового,— писал К. Маркс,— характерна лишь для нового времени, так как только для нового времени характерна абстракция частной жизни»⁸⁶.

Эти своеобразные общественные предпосылки целиком определяют содержание и форму классицистической трагедии. Несмотря на стремления классицистов, следуя учению Аристотеля, возродить форму классической трагедии,— «они понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства»⁸⁷.

В трагедиях Шекспира с самого начала действия происходит размежевание героев — носителей антагонистических общественных начал. Развязка трагедии определяется борьбой героя против враждебных ему жизненных принципов, его возможностями в этой борьбе.

В трагедии классицизма размежевание героев, поставленных в равно тяжелое, двойственное положение, и их дальнейшие судьбы зависят от отношения к идее долга, от верности принципам разума: опираясь на господствующее философское учение своего времени, классицисты видели в разуме высший критерий всей человеческой практики. Именно разум приобщает человека к общему. Он облагораживает человеческую природу, противопоставит хаосу страстей и инстинктов.

«Поистине всегда среди такой напасти несхожие кипят в несходных душах страсти»⁸⁸,— говорит Юлия в трагедии Корнеля «Горацій».

Характерна сама постановка вопроса: прежде всего — «кипение» страстей, т. е. та субъективная реакция, которую вызывают «напасти», ибо от того, что победит: общее — долг, диктуемый разумом, или частное, личное — чувство, увлекающее в хаос неразумных эмоций, заблуждений,— зависят судьбы героев трагедии. «Напасти», т. е. те объективные обстоятельства, с которыми сталкиваются герои, только опосредованно определяют их судьбу.

На первом плане трагедийного действия — сознательное решение героя, свободный выбор между долгом и чувством разумом и заблуждением.

Вот почему те или иные обозначаемые в начале действия внешние обстоятельства еще не составляют исходной ситуации в трагедии классицизма. Подлинным источником действия является то внутренне противоречивое, отдающее человека во власть заблуждений, страстей состояние, которое ценою гибели заблуждающегося героя или благодаря его своевременному прозрению (как в «Цинне», например) снимается в развязке, утверждающей победу общего — разума, долга — над хаосом и заблуждениями личных устремлений и страстей.

Этот пафос утверждения идеи общего, победы разума особенно победоносно звучит в трагедиях Корнеля. Вот, например, диалог из последней сцены его трагедии «Цинна»:

Ц и н н а

Что я могу сказать, когда всем преступлениям
Ответить захотел ты благостным прощеньем!
О, величайший дух! О, милость без границ!
Как стал ты вознесен! Как я повержен ниц!

⁸⁵ См. «Теория литературы», 1962, гл. «Характеры и обстоятельства», стр. 376 и др.

⁸⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 254—255.

⁸⁷ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 131.

⁸⁸ Корнель. Избр. трагедии. М., 1956, стр. 79.

А в г у с т

Не стоит повторять то, что забыть решили.
Хочу я, чтоб со мной Максима вы простили,
Он предал вас троих, но дерзостью своей
Невнимкость вам вернул, мне сохранил друзей...

Ц и н н а

Дай добродетели, отныне возрожденной,
Служить тебе, забудь, что я попрад законы⁹⁹...

и т. п.

А вот отрывок из заключительной сцены знаменитого корнелевского «Сида»:

Д о н Ф е р н а н д о

Родриго победил, ты быть должна его...
Жди, если хочешь год, чтоб осушились слезы.
Родриго, а тебя вновь призывают грозы...
Верясь, коль можно быть, еще достойней милой...
Надейся на себя, на царственное слово;
Химена сердце вновь отдать тебе готова...¹⁰⁰

Оба приведенных заключительных диалога не только утверждают торжество разума, возможность гармонии, но и приоткрывают предпосылки к их достижению: «всем преступлениям ответить захотел ты благодным прощеньем», «забыть решили», «дай добродетели ... служить тебе», «надейся на... царственное слово» и пр. Даже в этих отдельных фразах выражена столь характерная для трагедий Корнеля мысль о том, что субъективные предпосылки — воля, разумные стремления и желания героев — определяют их судьбу, обеспечивая победу долга над ведущими к гибели заблуждениями, которые неизбежно подстерегают человека, не сумевшего подняться над личными чувствами и страстями.

Итак, заблуждение в трагедии классицизма — это отступление от разума и вообще всякое нарушение свойственной человеческой природе гармонии, соразмерности.

В этом смысле и любовная страсть героинь Расина (Федра), Корнеля (Камилла в «Горацин»), и необузданность деспотизма Пирра в «Андромахе» — в равной мере предстают как болезненные, патологические отклонения. Недаром тонкость психологического анализа страсти у Расина порой приобретает оттенок почти медицински точного описания ее как тяжелого недуга. Так, Федра говорит кормилице:

Старее мой недуг...
Увидела его, зарделась, побледнеда...
Взор видеть перестал, уста мой свело,
Все тело бедное знобило мне и жгло,
Венеры грозный пыл уже я различала —
Неотвратимых мук в крови моей начало¹⁰¹.

Новый источник трагедийного действия ставит во главу угла внутреннюю коллизия, что приводит к неизбежному отмиранию многих обязательных для драмы предшествующих эпоху компонентов формы и, напротив, — к повышению роли и выдвиганию на первый план новых и ранее более второстепенных ее сторон.

В «Поэтическом искусстве» Буало следующим образом определены сущность и задачи трагедии:

⁹⁹ Корнель. Избр. трагедии, стр. 196—197.

¹⁰⁰ Там же, стр. 73, 74.

¹⁰¹ Расин. Сочинения, т. 2. М.—Л., 1937, стр. 115.

Чтобы понравиться ценителям надменным,
 Поэт обязан быть и гордым и смиренным,
 Высоких помыслов показывать полет,
 Изображать любовь, надежду, скорби гнет,
 Писать отточенно, изящно, вдохновенно,
 Порою глубоко, порою дерзновенно
 И шлифовать стихи, чтобы в умах свой след
 Они оставили на много дней и лет.
 Вот в чем Трагедии высокая идея ¹⁰².

Мы не будем останавливаться на всех особенностях и всех новых компонентах действия трагедии классицизма, подробно охарактеризованных во многих специальных работах ¹⁰³. Отметим лишь, что Буало недаром делает особое ударение на «шлифовке стиха», его «отточенности». Для трагедии классицизма — это не просто формальное требование. Не случайно оно столь непосредственно соотносено Буало с «высокой идеей Трагедии». Забота о речи, о ее звучании связана с характерным для трагедии классицизма повышением содержательной роли диалога.

Ни в одну из предыдущих эпох диалог не был таким напряженным и острым, таким диалектически изощренным. И никогда он не был столь «агрессивным» по отношению к монологу, столь явно претендующим на господство. Но дело не только в этом. Главное заключается в том, что диалог никогда еще не играл столь самодовлеющей роли, не находился в такой непосредственной близости к содержательной сущности коллизии. Конечно, для каждой драмы монолог и диалог — неотъемлемые, существеннейшие компоненты формы. Но очень часто они вместе с тем и наиболее удаленные от содержательной основы компоненты, выступающие уже не только в качестве формы, но и в качестве материала.

Повышение роли диалога естественно и необходимо вытекает из «свойств» заблуждения как нового источника и носителя трагической коллизии. Когда в центре коллизии стоял характер, диалог служил средством выяснения тех или иных его проявлений, раскрытием взаимоотношений с другими людьми, обнаружением внутренних чувств (впрочем, для этой последней цели преимущественно служил монолог), но никогда не выступал в качестве собственно рассуждения, обсуждения, диспута.

Классицизм частично как бы возвращает самому слову «диалог» его буквальное значение (разговор, обсуждение, спор), обычно намного измененное и расширенное в драме, где диалог служит формой выражения драматического действия. Достаточно вспомнить диалог-диспуты в «Андромахе» или «Федре» Расина, в «Горацин» или «Сиде» Корнеля, герои которых в своих словесных поединках проявляют столько подлинного ораторского мастерства, диалектической изощренности. И это не простое украшение речи, не любование формой — ведь логично, рационалистически точно, убедительно построенная речь способна рассеять заблуждения или, напротив, укрепить их, предостеречь от неверного шага или толкнуть на него. Вера в слово — выразителя и глашатая разума — была отличительной особенностью эпох классицизма и Просвещения. И потому диалог становится важнейшей формой воплощения коллизии — на всех ее стадиях, во всех перипетиях.

Корделия произносит всего лишь несколько слов в знаменитой сцене раздела в первом акте «Короля Лира», и их оказывается достаточно, чтобы

¹⁰² Буало. Поэтическое искусство. М., Гослитиздат, 1957, стр. 83.

¹⁰³ Из работ, вышедших у нас в последнее время, см., например, анализ творчества Расина в кн.: В. Р. Гриб. Избранные работы (М., Гослитиздат, 1956) и статью о Корнеле и Вольтере Д. Бахмутского («Вопросы литературы», 1958, № 4).

раскрыть антагонизм между ней и сестрами и дать завязку всей драматической коллизии. Во время горестных скитаний Лира никто не обращается к нему со словами упрека, убеждения, сожаления. Самые длинные диалоги в этих сценах ведутся между шутом и Эдгаром. Заблуждение Лира рассеивается не под воздействием слов, а под воздействием всей совокупности обстоятельств и отношений, и потому здесь правильное говорить не о преодолении заблуждения разума, а о перестройке всего характера, о «новом Лире» в конце трагедии.

Решение Гамлета мстить, долго и мучительно созревающее, тоже приходит в результате печального опыта, наблюдений и внутренней борьбы, и словесное воздействие кого бы то ни было из окружающих (представляясь сумасшедшим, он вообще умышленно говорит с ними на разных языках) играет в нем во всяком случае самую последнюю и незначительную роль.

Не менее характерно, что, стремясь воздействовать на Отелло, возбудить его ревность, Яго не только не произносит каких бы то ни было «развернутых речей», но вообще говорит односложными полунамёками, а из мнимобличительной по отношению к Дездемоне речи Кассио до Отелло доносятся отдельные отрывочные фразы.

Все это вполне соответствует тому, что в трагедиях Шекспира лишь посредством диалога, а не в диалоге воплощается сущность драматической и трагической коллизии. Иное дело в трагедиях классицизма (и Просвещения), для которых чрезвычайно типичен моментальный, совершенно непосредственный переход «от слов к делу». Воздействие слова огромно; оно имеет очень часто решающее, поистине магическое значение для самых ответственных решений, поступков или внутренних, нравственных сдвигов, происходящих в душе героя.

Гораций убивает свою сестру Камиллу именно за ее речь, оплакивающую врагов Рима и осуждающую его, Горация, — их победителя. Камилла, в противоположность Антигоне, ничего не совершила в подтверждение своей любви, но навлекла на себя кару, не менее жестокую, чем Антигона, обманувшая бдительность стражи и нарушившая приказ царя. Под влиянием слов Камиллы — и только слов, в которых, правда, с замечательным красноречием и пылкой страстностью раскрывается неправота Рима и жестокость его защитников, любовь к сестре сменяется в сердце Горация ненавистью к ней, побуждающей его к убийству.

Судьба самого Горация также зависит от того впечатления, которое произведут на царя Тулла речи обвиняющей (Валерий) и защищающей (Старый Гораций, Сабина) его сторон: вначале, явившись в дом старика Горация, Тулл убежден в виновности его сына:

...Мно приносят весть — внезапно сам герой
Злодейством омрачил свой подвиг боевой...
Ужасное свершил твой сын, и воздаянья
Здесь можно требовать, забыв его деянья...

Под влиянием же услышанных речей Тулл приходит к оправданию Горация:

Живи, герой, живи. Ты заслужил прощенье.
В лучах твоих побед бледнеет преступленье.
Причины доблестной последствие, оно
Священной ревностью твоей порождено ¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Корнель. Избр. трагедии, стр. 127, 128, 135.

При этом бывает и так, что речи героя трагедии обращены почти к безмолвному, во всем соглашающемуся слушателю (недаром в драмах этой эпохи почти обязательно присутствуют наперсники и наперсницы), т. е., по существу, герой обращается к самому себе, и все же присутствие второго лица необходимо, ибо оно обязывает говорящего формулировать свои мысли ясно и четко, договаривать все до конца, строить речь логически последовательно (что не обязательно в монологе). И все это отнюдь не безразлично, ибо сама логика речи помогает принять то или иное решение, совершить поступок, как бы сам собою вытекающий из цепи последовательно построенных силлогизмов (диалоги Федры с кормилицей у Расина, Химены — с Эльвирой в «Сиде» Корнеля и многие другие).

Возросшая роль диалога — следствие и показатель той большой роли, которую приобретает в трагедии классицизма фактор субъективный: как завязка, так и развязка коллизии зависят именно от того или иного субъективного решения, от победы одного из внутренних начал — разума или заблуждения, борющихся в душе человека.

Но как бы победоносно и торжественно ни звучал пафос разума в трагедии классицизма, он не исчерпывает ее противоречивого содержания. И сколь бы монолитной и сложной ни казалась ее форма, эта противоречивость содержания явственно дает себя знать и в структуре действия трагедии.

Мы только что говорили о новом значении в ней диалога-диспута, столь непосредственно и прямо воплощающего идею торжества разума над заблуждением. Однако не менее характерен для трагедии классицизма, хотя он и находится «на вторых ролях», диалог, который условно может быть назван диалогом-информацией: он посвящен событиям, не представленным на сцене. Главным участником такого диалога выступает обычно кто-либо из второстепенных персонажей: он сообщает главным героям о происшедших событиях, отвечает на их вопросы, выслушивает их соображения и сетования. Впрочем, нередко такой специфический диалог-информация происходит и при участии только ведущих персонажей трагедии. Как бы то ни было, эти, казалось бы, второстепенные диалоги, неожиданно расширяя пределы действия, вводя новых, правда, только упоминаемых, но не действующих персонажей (мавры, с которыми сражается отважный Сид, толпы граждан, к которым обращается Цинна, войска Альбы и Рима, перед которыми происходит трагическое единоборство Горациев и Куриациев, и пр.), вносят в камерное, замкнутое во внутренней коллизии действие слабый отзвук широкого, народного мира, остающегося в основном за пределами трагедии классицизма. И не удивительно, что именно сцены, занятые этими диалогами-сообщениями, бросают новый свет на сущность конфликта и вступают в противоречие с тем пониманием возможностей и функций разума, о котором мы говорили выше.

Очень показательна в смысле этой противоречивости трагедия Корнеля «Гораций». Первый диалог-информация происходит в ней между Камиллой и ее женихом — Куриацием. Побуждаемый ее расспросами, он рассказывает, что, когда войска Рима и Альбы должны были начать смертоносный бой, албанский вождь выступил со следующим обращением:

«Что творим?

И для чего должны с тобой мы биться, Рим?

Пусть разум озарит наш дух, враждой смущенный...

Соседи!.. Дочерей мы вам давали в жены...»...

Он смолк — и вот конец раздора между нами ¹⁰⁵.

Из этого рассказа Куриация с очевидностью следует, что ожидания, которые связывает с апелляцией к разуму албанский вождь, заключа-

¹⁰⁵ Корнель. Избр. трагедии, стр. 85—86.

ются уже не в том, чтобы разум внес примирение в бушующие страсти, восторжествовал над заблуждением, а в том, чтобы разумное решение предотвратило саму коллизия, порождаемую мучительным, двойственным положением, в которое попадают герои трагедии. Непримириое столкновение между долгом и чувством предстает здесь как страшное, бессмысленное, противоестественное, несмотря на то, что разрешение этой коллизии за счет чувства и во славу долга понимается в той же трагедии, прежде всего ее главным героем, как высшее назначение человека, как «мера доблести», по словам Горация.

Мы говорили о том, что в трагедии классицизма повышение содержательной роли и функций диалога связано с верой в апеллирующее к разуму слово, которое оказывает непосредственное и почти моментальное влияние на судьбу персонажей. Однако это наблюдение явно не относится к той ситуации, о которой рассказывает Куриаций: достигнутое после речи вождя перемирие войск ничего в конечном счете не изменяет в судьбе героев. Они по-прежнему, даже с еще большей неумолимостью (потому что сражение войск заменяется личным единоборством) стоят перед необходимостью бесчеловечного выбора между чувством и долгом. Устранение самой этой коллизии не подвластно разуму, оно — вне возможностей страстного, убеждающего слова.

С нарастающей силой это противоречащее основному пафосу трагедии содержание раскрывается на следующем этапе действия — в диалоге между Сабиной, Камиллой и Юлией, которая, отвечая на расспросы первых, рассказывает, что из-за протестов зрителей, собравшихся на поединок Горация и Куриация, это единоборство откладывается. Зрителям кажется неестественным и ужасным смертоносный поединок между людьми, связанными самыми тесными узами родства и дружбы. Возникает сомнение, угодно ли это неразумное единоборство богам. Однако и на этот раз апелляция к разуму ничего не изменяет в судьбах героев: вопрошаемый оракул, как выяснилось тут же, высказался в пользу поединка, и он состоялся. Вторично возникающее сомнение в правомерности коллизии между страстью и долгом как таковой звучит здесь с тем большей остротой, что неотвратимость ее освящена самими богами. Именно эта мысль подчеркнута в словах Камиллы. Возражая Сабине, надеющейся, что оракул провозгласит отрицательное отношение богов к предстоящему поединку, Камилла решительно утверждает, что спрашивать оракула бесполезно, так как воля богов достаточно ясна: она воплощена в воле земных правителей, избравших участников жестокого единоборства.

К а м и л л а

Богов, по-моему, напрасно мы тревожим.
Ведь выбор горестный был ими же внушен...
Неоспоримые земных царей права,
Их власть разумная — лишь отблеск божества ¹⁰⁶.

В свете этих слов знаменитый предместный монолог Камиллы приобретает особо глубокое звучание. Она обвиняет в нем не только беспощадного служителя долга, римского патриота Горация, не только защищает права своего чувства, но и бросает вызов небесным и земным владыкам, допускающим саму возможность противоестественной коллизии между чувством и долгом и жестокое разрешение ее торжеством последнего над первым. Именно потому речь Камиллы во многом перекликается с речами мятежных защитников чувства, естественных прав человека в драматургии Просвещения, «Бури и натиска».

Смерть Камиллы — фактически не только кульминация, но и развязка действия; во всяком случае — развязка той внешне второстепенной его

¹⁰⁶ Корнель. Избр. трагедии, стр. 105.

линии, содержанием которой является не альтернатива чувства и долга, а трагическая неизбежность возникновения самой этой противополоственной коллизии, страстным отрицателем которой, а не просто жертвой необузданной страсти, является Камилла. И все же смертью Камиллы трагедия не завершается: для апофеоза долга необходимо происходящее в последних сценах оправдание Горация. С точки зрения развития действия, обязательность этих сцен абсолютно очевидна. И тем не менее они ощущаются как искусственный итог действия — искусственный потому, что он не включает всего содержания трагедии: проблема недопустимости самой коллизии страсти и долга вовсе устранена в финале. Недаром главную роль в развязке играют лица, не принимающие никакого, или почти никакого, участия в развитии действия (Старый Гораций, Тулл, Валерий).

Так внутренняя противоречивость действия классицистической трагедии вполне зримо и ясно выступает и на поверхности: тщательно оберегаемая завершенность и гармония формы дает трещину.

Противоречия содержания и формы трагедии классицизма особенно углубляются и усиливаются в творчестве Расина, в трагедиях которого отразился тот период эпохи абсолютной монархии, в который прогрессивная роль этой политической посредницы между старым и новым оказалась исторически исчерпанной. Иллюзорность создаваемой ею гармонии становилась все очевиднее. Все с большей обнаженностью раскрывалась несогласуемость долга, разума с человеческой природой, все с большей настойчивостью заявляли о себе восстающие против них человеческие чувства и страсти.

«...Присматриваясь к строю драм Расина,— пишет исследователь его творчества,— мы чувствуем, как сквозь внешнюю гармоничность, идеальную стройность и завершенность его художественных средств пробивается внутренняя смятенность драматурга и его персонажей; мир мятежных страстей вырывается адским пламенем из груди героев и сжигает великолепные постройки начальных актов»¹⁰⁷.

Иначе говоря — ниспровержение «умиротворяющих» возможностей разума, отрицание правомерности самой коллизии между чувством и долгом уже и формально становится основным и главным фактором развития действия. Противоречивость содержания, скрывающаяся под видимой гармоничностью трагедий Корнеля и Расина, была непреодолима на почве классицизма. Она могла быть взорвана только извне — в литературе, порожденной новой исторической ситуацией.

IV

XVIII век — эпоха Просвещения — век трезвого, беспощадного, решительного отрицания всех духовных устоев старого феодального мира. «Религия, взгляд на природу, государственный строй, общество — все было подвергнуто беспощадной критике. ...Все существовавшие дотоле государственные и общественные порядки, все унаследованные от прошлого воззрения были отвергнуты... Все прошлое заслуживало лишь сострадания и презрения»¹⁰⁸.

Вместе с тем XVIII век — пора горячей, хотя и иллюзорной веры в идущий на смену феодализму новый общественный строй, способный, как представлялось просветителям, осуществить «царство разума», принципы равенства и свободы. «Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии». Идеологи

¹⁰⁷ В. Р. Гр и б. Избр. работы, стр. 303.

¹⁰⁸ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т 1, стр. 378.

буржуазии и на Западе и в России «совершенно искренно верили в общее благоденствие и... искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного»¹⁰⁹.

Сложившиеся в эпоху Просвещения отношения между прошлым, настоящим и будущим были во многом необычны. Дальнейшее развитие буржуазии (мы имеем в виду прежде всего ситуацию, возникшую во Франции) требовало полного и безоговорочного разрыва с феодальным укладом — без компромиссов, без усвоения каких бы то ни было сторон его «неразумного» исторического опыта. Однако борьба со старым в эпоху Просвещения (т. е. в начале и середине XVIII в.) велась и в основном мыслилась, во всяком случае на первых этапах Просвещения, вне революционных форм и методов: происходило мирное, хотя и сокрушительно-наступательное проникновение буржуазии во все экономические поры существующего, но исторически изжившего себя старого общественного уклада. Это до поры до времени мирное, происходящее с относительной легкостью завоевание представляло в просветительской идеологии в иллюзорной форме: как победоносное шествие разума, торжествующего над заблуждениями и пороками, порожденными старым общественным строем, его противостественными нравами и отношениями между людьми. В этом просветительском культе разума есть, несомненно, не осознаваемое самими просветителями филистерское умиление иллюзорно достижимым «благополучным» разрешением острой общественной коллизии, но в этом же культе разума содержался громадный революционный заряд, ибо разум в понимании просветителей не совместим с предрассудками, заблуждениями, порожденными неразумным, а следовательно, подлежащим упразднению общественным укладом. Обе стороны этого противоречивого понимания разума свидетельствуют о том, что «великие мыслители XVIII века — как и мыслители всех предыдущих веков — не могли выйти из тех границ, которые им поставила их эпоха»¹¹⁰.

Понятия разума и заблуждения, сохраняющие немалое значение и для эпохи Просвещения, получают, однако, совершенно новое историческое наполнение, чем в эпоху классицизма. Но об этом речь пойдет ниже. Характеризующее общественную ситуацию Просвещения своеобразное соотношение прошлого, настоящего и будущего не могло найти вполне адекватного воплощения в старых литературных жанрах и, в частности, в старых жанрах драмы — в трагедии и комедии.

Правда, и трагедия и комедия занимают в драматургии Просвещения немалое место (достаточно назвать имена Вольтера, Лессинга, Бомарше, Шеридана). Но новаторство драматургии этой эпохи заключается главным образом не в обновлении и развитии старых жанровых структур, а в формировании нового жанра, который был так органически необходим в данной исторической ситуации, что даже в тех произведениях, которые формально сохраняли комедийную или трагедийную основу, происходило как бы «прорастание» новой структуры сквозь старую. Параллельно с созданием художественных произведений шло осмысление этой новой жанровой формы — все драматурги Просвещения были вместе с тем и теоретиками драмы.

В наибольшем соответствии с собственной художественной практикой и с наибольшим вниманием к структуре жанра писал о драме Бомарше; теоретические исследования Лессинга и Дидро были не только гораздо глубже их драматических произведений, но и намного шире проблемы жанра, которая растворялась и подчинялась в них вопросам, связанным с борьбой за новый метод в литературе, в театре и т. д.

¹⁰⁹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 2, стр. 473.

¹¹⁰ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 379.

В предисловии к комедии «Севильский цирюльник» Бомарше проводит очень наглядную параллель между комедией и драмой. Говоря о том, что в данном произведении он остался в рамках чисто комедийного жанра, Бомарше замечает:

«Я... не собирался делать из этого плапа ничего иного, кроме забавной, неутомительной пьесы... Если б я, вместо того, чтобы остаться в пределах комедийной простоты, пожелал усложнить, развить и раздуть мой план на... *драматический* лад, то неужели же я упустил бы возможности, заключенные в том самом происшествии, из которого я взял для сцены как раз все наименее потрясающее?»¹¹¹

Как следует из дальнейшего рассуждения, этим оставшимся за пределами комедии наиболее «потрясающим» является предыстория отношений героев: обнаружение родства Бартоло и Фигаро могло бы существенно изменить ход действия.

Но пока что этого не произошло — в «Севильском цирюльнике» действии сосредоточено не на тех изменениях, которые внесло бы в положение и внутреннее состояние героев раскрытие их предыстории, а на чисто комедийном развитии на глазах зрителей складывающегося первоначального положения, которое предстает в первых сценах. Исходная ситуация воплощается в отношениях между юной Розинной, влюбленным в нее графом, ее ревнивым опекуном Бартоло, ловким цирюльником Фигаро и разрешается чисто комедийным контрастом: бдительный деспот Бартоло, который в начале действия был, казалось, полным хозяином положения, оказывается лишенным всякой инициативы и попавшим в положение обманутого простака. Его обводит вокруг пальца невинная, «притесняемая» им Розина с помощью остальных персонажей и прежде всего как будто незаметного, играющего второстепенную роль, но на самом деле вездесущего, ловкого и дерзкого Фигаро.

Упомянутое во введении к «Севильскому цирюльнику» прошлое героев — то, что Фигаро — незаконнорожденный сын доктора Бартоло и Марселины, пыле эколомки в замке Альмавивы, начинает осложнять действие и играть в нем значительную роль во второй части знаменитой трилогии — в комедии «Безумный день, или женитьба Фигаро». Несдаром она, в отличие от «забавного, неутомительного» «Севильского цирюльничка», названа самим Бомарше «трудной пьесой»¹¹² — «трудной» именно в смысле осложнения лежащих в ее основе принципов действия. Оставшийся за пределами «Севильского цирюльничка» наиболее «потрясающий» драматический момент узнавания, которое происходит в III акте «Женитьбы Фигаро», в сцене суда, не просто неожиданно венчает счастливую развязку, как это было во многих комедиях и Шекспира («Двенадцатая ночь», например) и Мольера («Скупой»), а существенно меняет *весь* ход и характер действия. Родственные узы, связывающие, как выяснилось, Марселину и Фигаро, лишают графа всякой надежды на их брак, который навсегда разлучил бы Фигаро с Сюзанной. Одновременно намного укрепляются позиции борющегося против графа героя комедии.

«Граф (*в сторону*). Это нелепое происшествие путает мне все карты!...

Фигаро. Мы мечтали лишь о том, чтобы выцарапать приданое у его сиятельства, и вот теперь в наших руках целых два приданых, но получили мы их не из его рук... Тебя преследовала разъяренная соперница, меня изводила фурия, и вдруг она превратилась для нас обоих в нежнейшую мать. Вчера еще я был один как черт, а теперь у меня есть и отец, и мать, правда, не такие роскошные, какими я их себе рисовал

¹¹¹ Бомарше. Избр. произведения. М., 1954, стр. 268—269.

¹¹² Там же, стр. 348.

в моем воображении, но для нас с тобой они сойдут: ведь мы же свободны от тщеславия, присущего богачам...

С ю з а н н а. Я довольна, что ты так радуешься, — ты вне себя от радости, значит, ты счастлив»¹¹³.

Слова Фигаро о том, что первоначальные намерения и планы неожиданно изменились, обогатились и получили новое наполнение благодаря выяснению прошлого, — очень точно передают происшедший в ходе действия сдвиг.

Он выразился, однако, не только в изменении соотношения сил борющихся сторон, но и в раскрытии новых качеств характеров, особенно характера Фигаро. В конце «Безумного дня» Фигаро — уже не просто остроумный, ловкий, умный, дерзкий слуга, чувствующий свое превосходство над баринком и надувающим его. В результате действия второй части трилогии, особенно после выяснения обстоятельств своего рождения, горестей раннего детства и пр. — всего того, что заставило его с особой остротой ощутить свое плебейство, — Фигаро становится во многом иным: его отношение к людям, к жизни, его протест, его любовь и ненависть неизмеримо углубляются. Вот известный монолог последнего действия: «...Думаете, что если вы — сильный мира сего, так уж, значит, и разумом тоже сильны?.. А много ли вы приложили усилий для того, чтобы достигнуть подобного благополучия?»¹¹⁴ и т. д. Таким образом, содержанием действия в «Женитьбе Фигаро», его основной направленностью является не только изменение первоначальных отношений между персонажами, но и выявление существующих, хотя в силу тех или иных обстоятельств оставшихся неизвестными, отношений и связей. Причем именно это выявление вносит в сюжет и характеры героев пьесы серьезный, «потрясающий» драматический элемент.

Такая соответствующая особенностям самой исторической ситуации (мирному, но преодолевающему вращению новых общественных отношений в старый уклад) установка на постепенное, исподволь совершающееся выявление, прояснение, в результате которого все в конечном счете улаживается и каждый занимает соответствующее ему место, и есть осуществление нового жанрового принципа — принципа драмы, прорастающего сквозь комедийное развитие знаменитой пьесы Бомарше. В работе «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века, с точки зрения социологии» Г. В. Плеханов связывает расцвет просветительской драмы именно с периодом относительно мирного развития постепенно занимающей командные общественные позиции буржуазии. «Дитя аристократии, — пишет Плеханов, — классическая трагедия безраздельно и неоспоримо господствовала на французской сцене, пока... господствовала аристократия... Когда господство аристократии стало подвергаться оспариванию... тогда рядом с классической трагедией, быстро клонившейся к упадку, выступила буржуазная драма...».

И далее Плеханов развивает мысль о том, что с окончанием этой относительно мирной ситуации, сменившейся ситуацией «ожесточенной борьбы», вновь появляется необходимость в трагедии, утверждающей героическую непримиримость к существующему: это «ослабило интерес к буржуазной драме вследствие буржуазной обыденности ее содержания и надолго отсрочило смерть классической трагедии»¹¹⁵.

Но это происходит, как и говорит Плеханов, уже на следующем историческом этапе, а в эпоху Просвещения идет неуклонное наступление нового жанра на уступающие ему дорогу традиционные формы.

¹¹³ Б о м а р ш е. Избр. произведения, стр. 434, 438, 439.

¹¹⁴ Там же, стр. 453—454.

¹¹⁵ Г. В. П л е х а н о в. Искусство и литература. М., 1948, стр. 173—174.

В третьей части трилогии Бомарше — «Преступная мать. Нравоучительная драма в пяти действиях» — драматический принцип одерживает окончательную победу над комедийным. Он, как говорит в предисловии к этой драме сам Бомарше, господствует и главенствует: «Комедийная интрига в ней растворена в возвышенном стиле драмы»¹¹⁶.

Соответственно намного возрастает и роль предыстории: «...действие моей пьесы происходит спустя двадцать лет после того, как ошибки были совершены, т. е. когда страсти уже прошли, когда самих предметов страсти уже не существует и лишь следы почти забытых душевных потрясений все еще тяготеют над супружеской жизнью и над судьбой двух несчастных детей, которые понятия не имеют о семейной драме и в то же время являются ее жертвами. Именно в этих чрезвычайных обстоятельствах черпает всю свою силу мораль...»¹¹⁷.

Мы не будем подробно останавливаться на этой сравнительно гораздо более слабой части трилогии Бомарше. Скажем лишь, что ее действие уже целиком сосредоточено на выяснении предшествующих обстоятельств: связи графини Розины и Керубино и сделавшей ее «преступной матерью» Леона, и долгое время скрываемого отцовства графа Альмавивы, в конце концов вынужденного признать в воспитаннице Флорестине свою побочную дочь.

Таким образом, от одной части трилогии к другой происходит неуклонное нарастание значимости предыстории как организующего принципа структуры нового жанра.

Речь идет именно о структурных функциях предыстории, т. е. о той роли, которую играет она в самой организации и направленности действия, соответствующей его основному пафосу, а не о присущих, собственно говоря, каждой драме фабульных моментах, связанных с прошлым героев и проявляющихся в исходном моменте действия или в развязке (мы уже упоминали в этой связи о комедиях Шекспира, Мольера).

Существует принципиальная разница между подобными, вовсе не специфическими только для драмы Просвещения функциями предыстории и той ее специфической собственно структурной значимостью, которая определяется именно в этот период. Это отличие очень ясно обнаруживается, если вспомнить роль предыстории в таком, казалось бы, полностью погруженном в выяснение прошлых обстоятельств действия, как действие в «Эдипе-царе» Софокла. Фабульно все действие «Эдипа» связано с раскрытием обстоятельств прошлого. И все же в центре его находится не предыстория, а действия, поступки Эдипа, который последовательно, не дрогнув, делает все для сулящего гибель ему самому, но необходимого для блага его народа разьяснения прошлого. Не раскрытие, выявление прошлого и связанные с этим последствия организуют действие (т. е. определяют его исходный момент, развитие, развязку) в «Эдипе» Софокла, — основу этой классической трагедийной структуры составляет последовательное разрушение страшной, угрожающей благополучию народа ситуации, возникшей вследствие невольного преступления Эдипа и гнева богов. В отличие от софокловского «Эдипа-царя», «Эдип» Сенеки во многом утрачивал эту более трагедийную основу — принцип выявления прошлого приобретал в нем самоудовлетворяющее и организующее действие значение. Своей структурной неопределенностью, промежуточностью это произведение Сенеки и подобные ему явления римской литературы предвосхищали возникновение жанра драмы.

Структурные функции предыстории стали проявляться на поздних стадиях Возрождения и классицизма. «Шекспировский герой — Кориолян

¹¹⁶ Бомарше. Избр. произведения, стр. 477.

¹¹⁷ Там же, стр. 478.

и Макбет, Лир и Тимон... не имеет предыстории. Позднейшие драмы — начиная с «Перикла» и в особенности «Буря» — явно отличаются от высокой трагедии, образуя особый этап эволюции шекспировской трагедии, и особый тип драмы... действие во французской трагедии... чем дальше, тем больше становится как бы развязкой клубка интриги, сплетенного до открытия занавеса... действие в испанской трагедии... корнями в значительной степени уходит в прошлую судьбу героев...»¹¹⁸.

Повышение роли предыстории, говорится в том же исследовании, происходит по мере того, как героем трагедии становится частный индивид, носитель «личного интереса»¹¹⁹.

Однако из тех же наблюдений можно сделать и другой вывод. Предыстория начинает играть большую роль в организации драматического действия и выдвигается как основной принцип его строения в такие эпохи, когда исчезает возможность или еще не появляется необходимость в лобовой атаке существующей исторической ситуации со стороны зреющих в ее недрах новых общественных сил.

Все сказанное отнюдь не значит, что предыстория, в чем бы она ни выразилась, во внешних взаимоотношениях героев или в истории их чувств, является самодовлеющим, исчерпывающим признаком драмы, последним определителем ее специфики. Повышение функций предыстории неразрывно связано с принципиально новой направленностью действия: в драме действие направлено на выяснение уже фактически существующих, но, в силу тех или иных причин, не сразу раскрываемых обстоятельств, отношений, возможностей, характеров. Этот определявший структуру нового жанра принцип был призван воплотить и утвердить представление просветителей о достижимости естественного состояния, скрытого от человечества его пороками, заблуждениями, неразумным устройством общества, и о способности разума избавить человечество от всех страданий и конфликтов и привести его в «царство чистого добра», к «гармонии без диссонансов»¹²⁰.

Поступок идеального героя программной пьесы Дидро «Побочный сын» — отказ Дорваля от любви и стремление устроить счастье соперника — понятие только в связи с предысторией его отношений с женой Розалией — Клервилем: именно под влиянием этих теснейших уз дружбы проявляются все возвышенные стороны его характера. Однако принимаемое Дорвалем решение не имеет ничего общего с жертвой во имя долга, обычно венчающей трагедию классицизма; разум, руководящий Дорвалем, осуществляет не только диктат долга, но и веление естественного чувства: разум уберегает его от кровосмесительной связи, ибо Розалия, как выясняется в следующем действии, благодаря раскрытию уже другой предыстории, — его сестра.

С такой же отчетливостью значение предыстории в организации содержания и структуры действия выступает и в другой драме Дидро — «Отец семейства», но особенно в «Натане Мудром» Лессинга.

В этой философской драме, проникнутой идеями веротерпимости, гуманности, разума, прошлое героев начинает играть определенную роль буквально с первых же явлений первого акта, входя органическим элементом в те взаимоотношения, которые образуют исходный момент действия (намек Дайи на происхождение Рэхи, «чудо», спасшее Храмовника от смертного приговора).

Раскрытию истинных связей, существующих между героями этой пьесы Лессинга, препятствуют неблагоприятно складывающиеся обстоя-

¹¹⁸ Л. Пянский. Реализм эпохи Возрождения, М., 1951, стр. 260.

¹¹⁹ См. там же, стр. 260, 261.

¹²⁰ См. В. Р. Гриб. Избр. работы, стр. 121.

тельства, атмосфера религиозного фанатизма и сковывающие почти всех религиозные предрассудки. Полному же обнаружению предыстории, ставящему всех и все на свои места, способствует, так же как в «Побочном сыне», не только стечение событий, но и пробуждаемое разумом нравственное прозрение героев, проявление всех их лучших, естественных чувств. Напряженно развивающееся действие «Натана Мудрого» представляет собою победоносное шествие ряда таких последовательно совершающихся «прозрений».

Не тот или иной — комедийный или трагедийный — тип изменения первоначальной ситуации, а восстановление существующей, но еще не открытой истинной ситуации составляет пафос действия и определяет его строение в драме Лессинга и в просветительской драме вообще. Происходящее в драме примирение комедийного и трагедийного принципов, по определению Гегеля, «заключается не в том, что эти противоположности оказываются рядом или сменяют друг друга, но в том, что они выравниваются, взаимно притупляясь»¹²¹.

Драма, сложившаяся в эпоху Просвещения, действительно, как мы пытались показать, не строится на смешении комедийной и трагедийной структуры; она приносит «притупление» обоих этих принципов уже в том смысле, что пафос наступления на исходную ситуацию, преобразования или разрушения ее сменяется здесь утверждением существующей ситуации в ее потенциальных возможностях, раскрыть которые мешают лишьвольные и невольные заблуждения героев.

Однако просветительская теодицея, столь ярко воплотившаяся в самой структуре нового жанра, не исключала того, что результаты заблуждений могут быть и непоправимы, ужасны. Отсюда — возможность трагедии в жизни и необходимость трагического жанра в литературе, осознаваемая теоретиками Просвещения, хотя практически жанр трагедии занимает в творчестве просветителей очень второстепенное место и подвергается, так же как и комедия, постоянной диверсии со стороны новой жанровой структуры.

* * *

Представление о специфических качествах трагедии XVIII в. может дать сопоставление таких родственных по одному из мотивов (ревность) произведений, как «Отелло» Шекспира и «Заира» Вольтера.

В развязке вольтеровской трагедии мы встречаем почти буквальное повторение многих «отелловских» подробностей и деталей: непосредственно вслед за убийством следует неопровержимое свидетельство невинности жертвы, ее преданности и любви к убийце; так же как Отелло, Оросман не может сразу поверить в очевидности, потому что ему страшно осознать весь ужас свершенного им преступления. Наперсница Заиры — Фатима — рассеивает до конца его сомнения и осуждает его так же сурово, как Эмилия Отелло:

О р о с м а н
Любовь ко мне? Ко мне? Так было? Да, Фатима?
Я ею был любим?

Ф а т и м а
Да, тигр, неугасимо.
Вот в чем ее вина. Ты, кровожадный зверь,
То сердце растерзал, спокойное теперь,
Что полное тобой, в тоске молило бога...

¹²¹ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 370.

Подобно тому как Отелло просит Лодовико рассказать о нем правду Сенату Венеции и народу, султан Оросман в предсмертных словах, обращенных к Нерестану, завещает ему, вернувшись на родину — во Францию, поведать своему королю обо всех этих трагических событиях — о смерти невинной Заиры и ее убийце. При этом в качестве единственной надежды на оправдание, единственного права на него Оросман выдвигает «слепоту» своего гнева, свое поведение.

О р о с м а н

Скажи своим, что я, слепому вверясь гисву,

Сразил чистейшую, достойнейшую деву...

Скажи, что скипетр я принес к ее ногам,

Что обожал ее и отомстил злодею ¹²².

(Закальвается)

Отелло видит свое оправдание в том, что, совершая убийство, он ощущал себя мстителем за любовь, доверие, честь. В свои последние слова он вкладывает всю силу своего трагического противостояния миру Яго, еще раз подтверждает непримиримость с ним.

Оправдательная мотивировка, выдвинутая Оросманом в своем предсмертном монологе, — также не случайна: источником коллизии трагедии XVIII в. является заблуждение, избавление от которого приходит несвоевременно, слишком поздно.

При этом интересно обратить внимание на следующий момент. Если заблуждение, поведение героя античной трагедии (Эдипа) приобретало содержание и значение лишь в поступке и через поступок, а в шекспировской трагедии оно не имело смысла вне характера (заблуждение Отелло порождено не столько усилиями Яго, сколько характером самого Отелло), то заблуждение Оросмана не мотивировано ни хитросплетениями внешних враждебных сил, ни внутренними, психологическими причинами: любовь Заиры Оросман не воспринимал и не мог воспринимать (что было вполне естественным для Отелло) как чудо, как высшее, почти невероятное в жизни проявление женской преданности, бескорыстия и самоотверженности. Напротив: любовь пленницы к благородному султану, всегда осыпавшему ее своими милостями и, наконец, предложившему ей, предназначенной для роли наложницы, корону, — была как нельзя более естественной, не дающей никаких поводов для внутренней тревоги, неуверенности, которые мог испытывать маур Отелло, любимый знатной венецианкой.

Бешеная ревность, вспыхнувшая в Оросмане после просьбы Заиры отложить бракосочетание, никак не вяжется с его уравновешенной мудростью, гуманностью и другими качествами, столь свойственными ему в обычном, естественном состоянии... Но ведь в том-то и дело, что трагическое заблуждение Оросмана не мотивировано логикой развития характера (такая мотивированность вообще очень мало заботит не только Вольтера, но и других его современников или ближайших предшественников).

Заблуждение Оросмана порождено не чем иным, как... заблуждением: его заблуждение относительно Заиры явилось следствием заблуждения самой Заиры в своем происхождении, а в последнем счете (и в этом самое важное) — следствием религиозного заблуждения, создавшим коллизию между долгом христианки и любовью к иноверцу и ставшим преградой для развития естественных чувств и склонностей.

Драматическая коллизия в «Заире» Вольтера представляет собою как бы узел, клубок заблуждений, друг вокруг друга оборачивающихся и одно из другого вытекающих, — именно заблуждений, в самом узком и в самом широком смысле этого слова. Заблуждение в данном случае следует

¹²² Вольтер. Избр. произведения. М., 1947, стр. 280, 282.

понимать как искажение естественного чувства под влиянием религиозных предрассудков, а также пороков, возникающих в результате обладания неограниченной, бесконтрольной властью, что уже само по себе является противестественным. Именно эти два фактора породили ревность Оросмана, противоречащую всем «нормальным» проявлениям его характера. Порочность общественных законов, неестественность отношений, понятий — вот источник трагической коллизии, та первоначальная ситуация, трагедийное разрушение которой осуществляет сначала Заира — тем, что пытается следовать велениям естественных чувств, встать выше религиозных и общественных догматов, а потом Оросман, покаравший себя за предрассудки веры и деспотизм: попав в их власть, он оказался не способным к своевременному прозрению, глухим к доводам разума.

И все же, несмотря на явно трагедийную развязку, действие этой и других трагедий Вольтера сосредоточено не на последовательном разрушении исходной ситуации (оно как раз происходит вне всякой последовательности развития и характера и отношений — вполне внезапно!), а на выяснении предшествующих изображенным в драме событий, обстоятельств и связей.

В трагедии Вольтера, так же как в драме Лессинга «Натан Мудрый», прошлое входит органическим элементом в складывающуюся в первых сценах исходную ситуацию, и все последующее действие сосредоточено на обнаружении предшествующих обстоятельств: от своевременности или несвоевременности их выявления, ведущего к преодолению заблуждения, зависят судьбы героев. Так принцип драмы доминирует и в просветительской трагедии.

Исключением не является даже «Эмилия Галотти» Лессинга — наиболее, казалось бы, «трагедийная трагедия» Просвещения. И в ней развитие действия, его пафос определяются не только непримиримой борьбой с деспотизмом, произволом, насилием — Принцем, Маринелли и пр., т. е. не только стремлением к трагедийному разрушению существующей ситуации, хотя, разумеется, эта направленность действия играет в «Эмилии Галотти» весьма важную роль. Однако именно тогда, когда протест отца Эмилии Галотти, Одоардо, против Принца и его приспешников достигает, казалось бы, апогея, — неожиданно вступают в силу предшествующие основные события драмы обстоятельства. Бегло намеченная уже в начале драмы история знакомства Эмилии с Принцем на балу в доме гофмаршала Гримальди — в финальной сцене между Эмилией и ее отцом приобретает очень существенное значение.

Э м и л и я. ...Насилие, насилие! Кто не даст отпора насилию? То, что называют насилием, это — ничто. Соблазн — вот настоящее насилие... В моих жилах кровь, отец, молодая, горячая кровь. И чувства мои — человеческие чувства. Я ни за что не отвечаю. Я неспособна бороться. Я знаю дом Гримальди. Это дом веселья. Один только час, проведенный там на глазах у моей матери... и в душе моей поднялось такое смятение, что вся строгость религии едва могла унять его в течение нескольких недель... Чтобы избежать этой беды, тысячи людей бросались в пучину... Дайте, отец, дайте мне этот кинжал!»¹²³

Так введением предыстории трагедийный пафос борьбы против насилия и произвола явно направляется в финале совсем в иное русло: в русло обнаружения пороков и заблуждений, свойственных самой героине. И только потому что для их исправления, так же как для своевременного раскаяния виновника всех бед — самого Принца, «нет времени» (уж очень

¹²³ Лессинг. Избр. произведения. М., 1953, стр. 176.

крепко был затянута узел трагической коллизии на протяжении действия!), «Эмилия Галотти» кончается гибелью героини. Впрочем, раскаяние Принца, пусть запоздалое, все же венчает драму:

Принц (*после молчания, во время которого он с ужасом и отчаянием смотрит на труп, обращаясь к Маринелли*). Ну, подними ее... (*Вырывает у него кинжал*). Нет, твоя кровь не должна смешаться с этой кровью... Ступай, скройся навеки!.. Боже, боже!.. Неужели мало и того, что государи, к всеобщему несчастью, такие же люди, как все? Неужели еще и дьяволы должны прикидываться их друзьями?»¹²⁴

Конечно, критики, в частности Ф. Мering, совершенно правы, утверждая, что «с точки зрения трагедии развязка Эмилии необоснована»¹²⁵, но с точки зрения того «притупления» принципа трагедии, о котором говорил Гегель, и характеризующего драматургию XVIII в. наступления нового жанра на старые, «необоснованность» развязки в наиболее глубокой трагедии эпохи Просвещения очень характерна и примечательна.

Недаром Дидро, обобщая в «Парадоксе об актере» опыт драматургии своей эпохи, утверждал: «Истинную трагедию еще нужно создать»¹²⁶. В работе «Жизнь и творчество Лессинга» В. Гриб пишет об «Эмилии Галотти»: «Ясно, что тут Лессинг поступает в угоду своей оптимистической конструкции... И в этой трагедии реализм Лессинга не мог освободиться от «предустановленной гармонии». А так как социальный конфликт в «Эмилии» резко обнажен, то недостатки концепции Лессинга сказываются здесь особенно резко»¹²⁷.

«Недостатки», ограниченность просветительской мысли были, разумеется, не отделены от ее достоинств: иллюзии просветителей, их вера в «предустановленную гармонию» отражала боевой, революционный дух третьего сословия, которое выступало и имело историческое право выступать тогда от имени «всего человечества». Идеологи буржуазии в то время искренне верили, что все общественное зло должно быть отнесено за счет старого «неразумного» строя, что оно должно быть и будет уничтожено в лучах истины и разума.

Часто утверждают, что наиболее перспективным качеством просветительской драмы было расширение и обновление тематики, изображение нового героя, более непосредственная, чем в драматургии классицизма, связь с жизнью и пр. Однако эти несомненные новации не были характерны только для драмы, — они явились результатом утверждения нового метода и стиля в просветительской литературе вообще и могут быть в равной мере отнесены ко всем развивающимся в ней жанрам.

✓ Специфически драматическим открытием является открытие подспудной, потенциальной ситуации, которая не приводит ни к разрушению и антитезному снятию исходного положения, как в трагедии, ни к его парадоксально-контрастному разрешению, как в комедии, а направлено на выявление существующих и постепенно раскрываемых обстоятельств, отношений, характеров. Особенности новой структуры представляли громадные возможности для психологического осложнения коллизии, углубленного раскрытия ее социальных истоков, обогащения всех компонентов действия. Эти сильнейшие стороны жанра драмы проявятся, однако, только во второй половине XIX в. Что касается судеб западной драмы в первой половине этого столетия, то они во многом оправдали предсказание Гегеля, который писал, что драме в ее дальнейшем развитии угрожает опас-

¹²⁴ Лессинг. Избр. произведения, стр. 178.

¹²⁵ Ф. Мering. Литературно-критические статьи, т. I. М.—Л., 1934, стр. 407—408.

¹²⁶ Дидро. Собр. соч., т. V, стр. 49.

¹²⁷ В. Р. Гриб. Избр. работы, стр. 133.

ность «либо выйти за пределы подлинно драматического типа, либо ввернуться в сферу прозы»¹²⁸.

Во всяком случае драма, в силу ряда причин, о которых мы скажем ниже, явно не остается одним из ведущих жанров непосредственно следующей за Посвещением эпохи.

V

«Провозвестником нового века», по словам Белинского, был Шиллер. Эта оценка прежде всего относится, конечно, к таким написанным в конце XVIII в. драмам Шиллера, как «Разбойники», «Коварство и любовь» и др. С не меньшим основанием она может быть распространена и на ранние драмы Гете — «Гец фон Берлихинген», первые части «Фауста» и др.

Первые произведения Гете и особенно Шиллера, несомненно, связаны с драматургией Просвещения не только в идейном плане, но и в смысле близости некоторых принципов действия, его структуры. Характерно уже то, например, что выяснение неизвестных героям обстоятельств, предшествующих началу действия, занимает немалое место и в «Разбойниках» (с детства зревшая во Франце Мооре ненависть к старшему брату, о которой не подозревают остальные персонажи и которая обнаруживается лишь к самому концу действия), и в «Коварстве и любви» (преступления, приведшие к власти президента фон Вальтера, к которым восходят все совершаемые им в течение действия злодеяния), и в «Геце фон Берлихингене» (история дружбы Геца и Вейстлянгена). Но выяснение предшествующих обстоятельств и избавление героев от вызванных незнанием заблуждений не предотвращает катастрофы, даже когда оно происходит «своевременно».

Тайные козни Франца разоблачены до того, как ему удастся достигнуть своих целей: в живых остается старик Моор, Амалия сохраняет верность Карлу и пр. Но благополучная развязка невозможна, потому что Карл не может принять любовь Амалии, не может отречься от разбойников и пр. Двойственность и противоречивость самого героя, который не может ни примириться со своими антагонистами, ни последовательно, до конца непримиримо бороться против них, определяет исход действия и в «Коварстве и любви», и в «Фиеско», и в «Геце фон Берлихингене». Позиция героя, раскрываемая прежде всего как мировоззренческая позиция — его взгляды, верования, убеждения, становится центром произведения, приобретает самодовлеющее, решающее значение. «Неистовые» в своей ненависти к «чернильному веку» и вместе с тем нерешительные и половинчатые в своих практических действиях герои штюрмеров внесли в драматургию вдохновенный, «пламенный» лиризм, «дифирамбическую» (слова Белинского) струю, наличие которых положило начало собственному драме первой половины XIX в. выходу за рамки родовой структуры во имя воплощения нового героя, его противоречивого бунтарства.

Художники и теоретики штюрмерства, а потом и романтики провозгласили себя учениками и последователями Шекспира. И они, действительно, много сделали для изучения Шекспира, популяризации его творчества. Опираясь на Шекспира, они боролись за введение в драматургию «местного колорита», свободной композиции, за отказ от единств и пр. Но сущность шекспировского метода и созданной им драматической структуры не могла быть полностью воспринята и развита в драматургии конца XVIII — первой половины XIX в.

¹²⁸ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 370.

— Перед западной драматургией этой эпохи стояла задача изображения такого конфликта, такой коллизии, сущность которой — в силу различных для разных десятилетий и отдельных национальных литератур общественных причин — могла быть воплощена не столько во внешних проявлениях героя, сколько в свойственных ему внутренних исканиях, противоречиях, борьбе. Для раскрытия значимости нового характера, его потенциальных революционных возможностей «не хватало» средств драмы. Отсюда тяготение к лирике, эпосу, поиски синтетической формы, которые характеризуют драматургию этой эпохи.

Новые явления в области формы рода, жанра — прежде всего тяготение к лиризму — находятся в полном соответствии с тем охарактеризованным в известных высказываниях Маркса и Энгельса методом раскрытия характеров, при котором герои выступают прежде всего как «руководители идей», т. е. раскрытие субъективной стороны характера превалирует над объективной: над раскрытием его связей и взаимоотношений с другими людьми, изображением поступков, действий и пр.

В драме штурмеров это «шиллеровское» начало в характерах и структуре исторически было предопределено слабостью немецкой буржуазии: между ее передовыми представителями, сочувствующими идеям Французской революции и стремящимися перенести их на почву раздробленной феодальной Германии, и основной массой отсталого немецкого бюргерства существовал громадный разрыв. В Германии, по словам Энгельса, не было «ни образования, ни средств воздействия на сознание масс, ни свободы печати, ни общественного мнения... Все прогнило...»¹²⁹. Эти условия, с одной стороны, делали Германию благодатной почвой для восприятия революционных идей, а с другой стороны — предопределяли то, что революция, происходившая в умах, не перешла в реальное действие. Характеры, могучие в области мысли, идеалов, не находили адекватной своим потенциальным возможностям сферы деятельности и именно потому должны были выступать в литературе не столько как драматические, но прежде всего как лирические характеры. Белинский писал о немецкой литературе этой эпохи: «У них (немцев.— М. К.) есть великие лирические произведения, но нет ни романа, ни драмы, ни комедии. В немецкой драме люди не действуют, а только говорят — таковы трагедии самого Шиллера».

Надо сказать, что очень скоро штурмерские принципы драматургии стали не удовлетворять и Шиллера и Гете. Поняв ограниченность и бесплодность индивидуалистического штурмерского бунтарства, великие немецкие писатели, никогда не примирявшиеся с убожеством окружающей их действительности, хотя и делавшие порой этому «убоjectству» те или иные уступки, стремились к объективному познанию истории и современности. В области драматургической формы это стремление сказалось прежде всего в их попытках создать «объективную драму», пластическую и гармоническую, ориентирующуюся на великую древнегреческую трагедию, но вместе с тем воплощающую дух новой эпохи и способствующую ее «исправлению», нравственному возрождению. Многие в выдвигаемой Шиллером и Гете программе «нового классицизма» было нежизненным и неплодотворным. Как признавали сами авторы (см. их знаменитую переписку), наименее удачными и значительными оказывались те произведения, в которых наиболее полно достигалось внешнее сходство с античной трагедией («Ифигения» Гете, «Мессинская невеста» Шиллера и др.).

В лучших произведениях Шиллера и Гете зрелой поры их творчества — в «Дон Карлосе», «Валленштейне», «Орлеанской девице», «Вильгельме Телле» Шиллера, «Эгмонте», «Торкватто Тассо», последних частях «Фауста» Гете — отход от штурмерской драматургии в области формы сказался прежде всего в стремлении к обогащению и расширению драма-

¹²⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 561—562.

тической структуры не только за счет лиризма, но и за счет эпического начала — недаром и «Дон Карлос» (во второй редакции) и «Валленштейн» названы Шиллером «драматическими поэмами».

Задача создания трагедии нового типа и вставшие в связи с этим вопросы о соотношении трагического, эпического и драматического возникают перед Шиллером и осмысливаются им в период работы над этими произведениями, особенно над последним, — именно по поводу трилогии о Валленштейне он оживленно переписывается с Гете. В этих замечательных письмах характеризуются не только особенности трилогии, но и структурное своеобразие трагедии той эпохи вообще.

Чрезвычайно характерна уже мысль Шиллера и Гете о том, что между эпосом — и прежде всего современным им эпосом — и трагедией не существует принципиальной разницы. Излагая наиболее заинтересовавшие его положения «Поэтики» Аристотеля, Шиллер особо подчеркивает следующее: «Поэтому-то он и мог сказать, что эпопея содержится в трагедии и что, кто способен разобраться в последней, тот может иметь суждения и о первой, ибо всеобщая действительно-поэтическая *сущность эпопеи, конечно, содержится и в трагедии*»¹³⁰.

Эта мысль о принципиальной близости сущности эпоса и драмы красной нитью проходит и в совместной статье Гете и Шиллера «Об эпической и драматической поэзии»: «Эпический поэт и драматург равно подчинены всеобщим поэтическим законам, главным образом закону единства и закону развивающегося действия; оба они трактуют сходные объекты и оба могут использовать любой мотив...»¹³¹ и т. п. И именно современная драма, считает Шиллер, раскрывает эту близость между родами, возможность и необходимость введения в драму тех или иных эпических черт.

«...Трагедия в ее высшем понятии, — пишет Шиллер, — будет всегда стремиться возвыситься до эпоса, и только так она становится явлением поэзии. Точно так же эпическая поэма будет стремиться опуститься¹³² до драмы, и только так она будет полностью соответствовать родовому понятию поэзии; стало быть, то, что делает поэму и драму поэтическими произведениями, сближает их друг с другом»¹³³.

В одном из писем Шиллера к Гете эта мысль выражена еще более решительно и уже непосредственно связана с задачами современной драмы и своего собственного творчества: «У меня такое ощущение, будто меня осенил некий эпический дух... но я не думаю, что он мешает драматическому, ибо он, быть может, единственное средство, при помощи которого этому прозаическому материалу можно придать поэтический характер»¹³⁴.

Таким образом, Шиллер не просто констатирует сближение драмы и эпоса, но и объясняет его. Очень конкретно и наглядно он показывает, как и во имя чего происходит это свойственное особенно современной драме и необходимое для нее сближение. Шиллер рассказывает, как, работая над «Дон Карлосом» и над «Валленштейном», он постоянно ощущал тягу самого материала к «разрастанию» за счет «экспозиции», т. е. за счет сцен, предшествующих возникновению основной коллизии¹³⁵.

¹³⁰ Шиллер. Собр. соч., т. 7, М., 1957, стр. 458 (Подчеркнуто мною. — М. К.).

¹³¹ Гете. Избр. произведения, М., 1950, стр. 678.

¹³² Отметим мимоходом эту знаменательную для эпохи переценку ценностей: драма, трагедия ставится ниже эпоса, он должен опуститься до нее — какое изменение в понятиях! Недаром приближается эра безусловного владычества романа! Для теоретиков классицизма ни один жанр не стоял выше трагедии — именно она венчала собою всю жанровую иерархию.

¹³³ Шиллер. Собр. соч., т. 7, стр. 487.

¹³⁴ Там же, стр. 482.

¹³⁵ См. там же, стр. 480, 483, 484.

Шиллер расценивает эту тенденцию как прямо противоположную тому, что характерно для «нормальной» драмы, в которой экспозиция сливается с действием и не имеет самодовлеющего характера¹³⁶. В создаваемых же им произведениях («драматических поэмах») все происходит как раз наоборот: «...мой первый акт (в «Валленштейне». — М. К.)... статичен и изображает данное состояние, еще собственно, не меняя его...»¹³⁷ На следующей стадии работы этот первый акт превращается в самостоятельную часть трилогии, однако сам Шиллер считает, что лучше объединить ее со второй, которую он характеризует следующим образом: «В этой драме — *вся экспозиция «Валленштейна», и она кончается завязкой...* Последняя драма называется «Измена и смерть Валленштейна», это и есть собственно трагедия. Так как экспозиция дана ранее и завязка уже есть, то с первой же сцены развивается непрерывающееся действие»¹³⁸.

Чем же объясняет Шиллер необходимость такого эпического расширения экспозиции и вообще власть «эпического духа» над драматургом? Он объясняет это тем, что задачей современной литературы, и в частности трагедии, является не непосредственное изображение того или иного конфликта, а исследование и познание его предпосылок, предопределивших его факторов и причин. Для постижения глубоко скрытых в современной жизни сущностных сил (в древнем мире они были доступны и ясны, и потому формы их художественного отражения могли быть просты, «наивны», однозначны) необходимы соединенные усилия всех средств и форм художественного познания, отражения.

Эпический элемент наиболее широко введен в «Валленштейне», но он присутствует также и в «Орлеанской девице», и в знаменитых народных массовых сценах «Вильгельма Телля» или «Эгмонта».

В этих последних драмах особенно очевидно, что наличие эпического элемента означало прежде всего расширение действия за счет массовых народных сцен, что в свою очередь говорило о стремлении продолжить еще в период штурмерства предпринимавшиеся попытки («Гец», «Фиеско» и др.) вывести драму за пределы семейно-бытовых рамок в «широкий круг» народного мира.

И все же эпический элемент и в драмах Шиллера и Гете, и у таких выдающихся романтиков, как Гюго («Кромвель», «Эрнани», «Марион Делорм» и др.) или Байрон, оставался преимущественно именно в пределах экспозиции, не сливаясь с собственно действием. Потому что подлинный субъект истории — народ — присутствовал в западной драме той поры скорее как красочный фон действия, но не как его подлинный и главный участник.

Подлинные объективные предпосылки общественных коллизий не были и не могли быть постигнуты великими западными художниками той эпохи: «модус перехода от субъекта к объекту», как говорил Шиллер, т. е. объективные силы истории в их отношении к сознательным стремлениям и действиям людей, к передовым идеалам и целям, был той «загадкой», разгадать которую страстно пыталась научная и художественная мысль первых десятилетий XIX в.

Установившееся в результате революции буржуазное общество, принципы которого как небо от земли отличались от идеалов, провозглашенных просветителями, воочию показало разрыв между требованиями разума, в который так верили мыслители XVIII в., и реальными результатами исторического развития. Сама эпоха выдвигала перед философами, историками, писателями и вообще всеми мыслящими людьми того времени

¹³⁶ См. Шиллер. Собр. соч., т. 7, стр. 453, 487—488.

¹³⁷ Там же, стр. 482.

¹³⁸ Там же, стр. 512—513. (Курсив наш. — М. К.)

задачу поисков каких-то новых решений вопроса о соотношении идеала и действительности, настоящего и будущего, старого и нового.

«Наш век,— писал Белинский,— весь вопрос, весь стремление, весь искание и тоска по истине».

Исторически непроявленное соотношение настоящего и зреющего в его недрах нового, еще не имеющего твердой почвы под ногами, но тем не менее бурно прорывающегося наружу (побеждаемые, но непримиримые по отношению к существующему строю революционные и национально-освободительные движения), стало тем содержанием, осмысление, освоение которого приводило в литературе к поискам синтетического соединения различных родовых начал на основе драмы — трагедии.

В предисловии к своей драме «Кромвель» Гюго уже на более позднем этапе (в 20-е годы) подтвердил жизненность и необходимость этих широких и ответственных полномочий драмы.

«Драма заключает в себе всю поэзию целиком. Ода и эпопея содержат в себе... зародыши драмы, между тем как в драме они обе содержатся в развитии; ода вобрала в себя их сущность... особенно подобает драме лирическая поэзия... наша эпоха, по преимуществу драматическая, тем самым в высшей степени лирична... в современной поэзии все стремится к драме...»¹³⁹

Это сложившееся уже, собственно, в конце XVIII — начале XIX в. представление о драме — трагедии с наибольшей полнотой и смелостью было претворено в творчестве Байрона. У него становится особенно очевидной та определяющая роль, которую играет для формирования новой трагедии новый характер в его специфических, намеченных еще в штурмерской драматургии чертах и функциях.

Так снова, как это было в эпоху Возрождения, носителем трагической антитезы становится характер. Однако если у Шекспира носителем трагического являлся многосторонний, цельный характер — его поступки, чувства, переживания, отношения с другими людьми, то в романтизме сфера трагического — внутренний мир героя, его мироощущения. Поступки героя, отношения с другими людьми, обстоятельства его жизни — случайны и существенно почти безразличны для обнаружения его истинной трагической сущности. Непримиимый разрыв с окружающей действительностью, который характерен для героя каждого произведения романтизма, прежде всего определяется его субъективными качествами и способностями, органической потребностью романтического героя в рефлексии, анализе и самоанализе.

Экспозиция романтической трагедии, ее исходное положение и создается как демонстрация, раскрытие этих отличительных свойств героя, которые ставят его в специфические отношения к окружающему миру.

Свою потребность в рефлексии сами герои романтизма воспринимают как нечто predeterminedное какой-то вне их находящейся властной силой. Они ощущают свою «особенность», с одной стороны, как знак избранничества, возлагающий на них большие обязательства и дающий большие «полномочия», а с другой стороны, как проклятие, обрекающее их на неведомые для других муки неудовлетворенности и скорби.

Забудусь я — не сон моя дремота,
Но продолженье думы неотвязной,
Перед которой я бессилен; в сердце —
Бессонный страж; сомкну глаза — и
внутри
Они глядят; и вот живу, дышу,
Храню обычный облик человека.

¹³⁹ В. Гюго. Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 14. М., 1956, стр. 93, 94.

...Кто знает больше, тот
Всех глубже ранен истиной суровой,
Что Древо Знания — не Древо Жизни.
Науку, философию, истоки
Чудесного и всю земную мудрость
Я изучил, и власть обрел мой ум¹⁴⁰.

В этом страстном монологе, которым открывается драматическая поэма Байрона «Манфред», дан не только исходный момент действия, но и сущность основной, столь типичной для романтизма коллизии — между миром и человеком.

Именно в такой коллизии с миром находится герой этой поэмы — одинокий отшельник и маг Манфред.

Чувствуя в своей душе необъятные силы, лелея великие мечты и планы, Манфред ненавидит смирение, малодушие, презирает низкие и подлые средства, которыми только и достигаются почет, власть, успех в этом мире. Жизнь Манфреда посвящена знанию, постижению тайн бытия и смерти. Он обретает власть над духами и с их помощью стремится внести гармонию и счастье в окружающий мир и в свою собственную жизнь. Однако власть Манфреда над духами ограничивается лишь сферой мысли — они могут дать ему неограниченные знания, но отказываются служить его гуманным, чисто человеческим целям... Манфреду не дано перейти от мысли к делу, вернее, его деяния (о которых, впрочем, можно говорить только как о чем-то крайне неопределенном и смутном, так как они отнесены в прошлое, постоянно обнаруживающееся в ходе действия, но так и не полнее до конца) — демонстративно загадочны, не соответствуют его исканиям, идеям, ни в какой степени «не достигают» до них. Вот почему во всей той части драматической поэмы, где сказывается организующее значение фабульной предыстории, мы видим как бы другого Манфреда — мелковатого в своем зловещем «демонизме». Лишь силой своей мысли, своего отрицания герой становится вровень со своими целями; только в сфере мысли — в монологе — он встречается со своим подлинным антагонистом («мировым злом», «роком») и именно в эти моменты выступает как подлинно трагический герой, который противопоставляет свой принцип, свою истину — законам «рока», установленным для людей без их ведома и согласия.

Герой другой драматической поэмы Байрона — мистерии «Каин» — после убийства брата осужден и семьей и богом: он обречен на изгнание, вечное одиночество, скитания. Но исходный момент коллизии и все ее развитие сосредоточено не на поступке Каина, а на том его внутреннем состоянии, вне которого поступок героя и все действие трагедии теряют всякий смысл и значение.

Замечательно то, что Каин финала имеет очень слабую связь с Каином, выступающим на протяжении всей мистерии. Убийство, совершенное Каином, и его раскаяние — это развязка внешнего действия, в основе которого лежит традиционная библейская фабула и которое лишь косвенно соприкасается с подлинно трагическим единоборством Каина с богом и Люцифером. Исходный момент этого единоборства дан в первом монологе Каина:

И это — жизнь!..
Я не искал рожденья; не люблю я
Того, что мне оно дало!¹⁴¹

В этих мятежных мыслях, так контрастно отделяющих Каина от всего благочестивого семейства, — источник непримиримого противоречия, в ко-

¹⁴⁰ Байрон. Избр. произведения. М., 1953, стр. 215.

¹⁴¹ Там же, стр. 372.

торое вступает он с богом, а затем и с Люцифером. Вместе с Люцифером Каин проникает в прошлые миры и заглядывает в будущее человечества. Но раскрывающаяся перед ним историческая перспектива не удовлетворяет его. Она не дает ответа на вопрос о возможности соединения знания и добра, истины и блага.

Мысль Каина снова и снова бьется над разгадкой судеб человечества, над тайной его будущего.

К а и н

...Спося проклятье,— что еще я должен?
Быть умиленным?

...И благодарить? За что?

За то, что прах я, ползаю во прахе
И в прах вержусь? Коль я ничто, к чему же
Мне лицемерить за «ничто» и в муках
Счастливым притвориться? Покаянье?
Но в чем? В грехе отца? Ведь он уже
Искушен тем, что претерпели мы,
И тем, что вытерпеть в веках грядущих
Потомству нашему предречено ¹⁴².

Изгнанке в пустыню не является и не может являться развязкой этих овеянных перспективой будущего, трагически неразрешимых исканий. Логика развития фабулы, а также законы драматического действия вступают в противоречие с не укладывающимся в их рамки рефлексирующим романтическим характером: именно он вносит в произведение мощную лирико-монологическую стихию, через которую и обнаруживается трагическая коллизия между романтическим бунтарем и окружающим его миром.

Совершенно очевидно, что осложнение драматического действия лирическим началом не приводит здесь к их органическому синтезу: лирическое явно перевешивает, господствует над драматическим, оставляя этому последнему преимущественно только внешнюю, чисто фабульную сферу.

Причем на примере Байрона нетрудно подтвердить уже сделанное нами наблюдение: власть лиризма особенно явственно обнаруживается в тех драмах, в которых сознательной целью драматурга было как раз строгое соблюдение традиционных принципов жанра.

Трагедия Байрона «Марино Фальеро, дож Венеции», так же как другие итальянские трагедии Байрона, была задумана как классическая трагедия. Центральным лицом является ее заглавный герой — венецианский дож Марино Фальеро. Старик Марино Фальеро — муж молодой и прекрасной Анджолины. Это несоответствие в возрасте супругов служит поводом для насмешек. Обидчик дожа — Стено — предстал перед высшим судебным органом Венеции — Советом Десяти, но был фактически оправдан. Рассматривая легкость приговора как тягчайшее оскорбление себе и своему сану, дож Фальеро примыкает к заговорщикам, намеревающимся уничтожить всю патрицианскую верхушку Венеции. Но заговор был раскрыт, Фальеро и другие его участники казнены.

Способ мести, избранный Фальеро, продиктован не только нанесенным ему оскорблением, — поступок Стено послужил как бы последним толчком для проявления давно, вернее — всегда присущего ему сознания своего высшего назначения, своих возможностей быть вершителем судеб народа и государства, построенного на иных, более справедливых, разумных и гуманных началах.

Таким образом, для героя трагедии Байрона, так же как для других романтических героев, событие, дающее завязку драматическому действию

¹⁴² Байрон. Избр. произведения, стр. 393.

(в данном случае поступок Стено и оправдательное решение Совета Десяти), — не более как повод для выхода наружу потенциально уже давно созревшего, глубокого конфликта и вражды героя к окружающей действительности и шире — его расхождения с миром.

Конфликт Фальеро с миром не совпадает с началом драматического действия, ибо он, собственно, не имеет начала; этот конфликт коренится в его субъективном мироощущении, в сознании своей нравственной силы, в необъятно больших требованиях к себе, людям и жизни. И в этом проявляется уже не столько характер, индивидуальность, человеческое «я» (как это было у шекспировского героя), сколько причастность к иному, высшему, истинному миру, посланцами которого ощущают себя все байроновские и вообще романтические герои¹⁴³. Особенности этого мироощущения выражались и могли выражаться прежде всего в форме монологов, потому что только самому Фальеро были ведомы истинные побудительные стимулы его поступков и действий, которые и заговорщиками, и людьми, наиболее близкими Фальеро, толковались по-разному: или только как проявление честолюбия, или только как народолюбие, или только как слепая жажда мести и пр. Это приводит к тому, что многие речи Фальеро воспринимаются слушателями лишь «отчасти», не во всем их значении, а тем самым драматическая связь между Фальеро и другими действующими лицами ослаблена, а порою и почти прервана. Многие монологи героя «правильной» трагедии — Фальеро — не в меньшей, а даже, пожалуй, в еще большей степени, чем монологи Манфреда или Каина, выглядят как самостоятельные лирические импровизации; они совершенно необходимы с точки зрения развития трагического характера, но лишь частично необходимы или даже вовсе не необходимы с точки зрения развития драматического действия.

Все это можно проследить на заключительной сцене трагедии — развязка всегда особенно ясно выявляет специфику трагической формы.

Если сопоставить финал трагедии Байрона (казнь Марино Фальеро) с заключительными сценами всех ранее рассмотренных трагедий, то бросается в глаза, что в нем вовсе отсутствуют все (исключая, конечно, Фальеро) персонажи, принимавшие активное участие в предшествующем драматическом действии.

В трагедиях Шекспира, Корнеля, Вольтера предсмертная речь трагического героя, его завещание было обращено, как правило, к одному или нескольким лицам, которые на протяжении всей трагедии были ее активными и непосредственными участниками. Нечего уже и говорить, что сама речь по своему содержанию была теснейшим и органичайшим образом связана с только что происшедшими событиями и ее «завещательная» часть целиком вытекала из «итоговой».

Заключительные сцены трагедии Байрона построены совершенно иначе. Предсмертную речь Фальеро слушают только его судьи и палачи, а народ, толпящийся за оградой дворца, почти не видит происходящего и не слышит ни одного слова из того, что говорят дож.

Речь эта, обращенная «ко Времени, не к людям», сама по себе также чрезвычайно характерна и знаменательна. Она не является ни итогом

¹⁴³ Очень выразительно раскрыта эта типично романтическая природа героя в нескольких строках знаменитой поэмы Байрона «Гяур». Поэт говорит о своем герое:

За грех Гассана послан он
Сменить ему дворец на склеп;
Он как самум пронесся; где б
Тот лестник скорби и судеб
Ни мчался — все он жжет, и вниз
Клонится даже кипарис,
Что у могил всех дольше слезы льет
И неустанно траур свой несет!

Укав. соч., стр. 139.

совершенного и пережитого, ни завещанием. Это — страстное обличение всего человечества в лице своих сограждан за раболопие, жестокость, за изменность стремлений, чувств, страстей; это пламенное пророчество о грядущих карах, которые ждут народ и государство за эти пороки, предвиденье полного упадка, унижительного порабощения. Предсмертная речь Фальеро, как и многие другие монологи романтического героя вообще, может восприниматься и воспринимается вне рамок трагедии, ее легко принять (если отвлечься от особенностей стиха) и за строфу из «Чайльд-Гарольда» и за отрывок из «Пророчества Данте»:

Д о ж

Я воззову ко Времени, не к людям,
И к Вечности, уже причастный к ней.
О вы, стихии, в коих растворюсь я,
Пусть голос мой как дух над вами реет...
Грядущие века встают из бездны
Явить моим глазам, еще открытым,
Что станет с гордым градом, над которым
Вовек висит проклятие мое!¹⁴⁴

Едва ли будет преувеличением сказать, что впечатление от этой замечательной, типично байроновской импровизации перевешивает в нашем восприятии впечатление от всего предшествующего ей драматического действия.

В смысле соотношения лирического и драматического начал — финальная сцена «Марино Фальеро» очень знаменательна. Эта сцена еще раз показывает, что романтический характер, более значительный в потенциях, чем в проявлениях, не может быть исчерпан трагедийной структурой. Ведь трагическая сущность конфликта, в который вступал этот новый характер, заключалась не в результате, достигнутом в борьбе, не в перипетиях этой борьбы, а в самой непримиримости противостояния, в неизбежности трагического контраста.

Недаром как раз в это время трагическое начинает выступать именно в этой форме — как трагическая антитеза, контраст, — и приобретает все большее значение в организации тех сложных и трудноопределимых в своей жанровой специфике произведений, которые были столь типичны для литературы начала XIX в. В «Фаусте» Гете можно с полной наглядностью наблюдать, как эта наиболее непосредственная и прямая форма трагического начинает занимать доминирующее положение среди всех остальных формообразующих принципов и начал, воплощающих художественную мысль гетевского шедевра.

«Фауст» — произведение, определившее новый этап в судьбе трагической формы. Вместе с тем отдельные части «Фауста» (например, эпизод с Гретхен) продолжают традиции старой трагедии, прежде всего трагедии эпохи Возрождения. Некоторые эпизоды этого грандиозного творения даже непосредственно возвращают нас к великому прошлому.

«Многое в этой последней сцене первой части трагедии, — пишет Н. Н. Вильмонт, — от... сцен безумия Офелии в «Гамлете», от... предсмертного томления Дездемоны в «Отелло»¹⁴⁵. Это прямое соотношение тем более интересно, что «трагедия Маргариты» признается исследователем «осью... драматического действия первой части «Фауста»¹⁴⁶, причем трагическая роль в ней принадлежит не только Маргарите, но и самому Фаусту: «...Фауст и сам переживает трагедию, ибо приносит в жертву своим беспокойным поискам то, что ему всего дороже: свою любовь к Марга-

¹⁴⁴ Байрон. Избр. произведения, стр. 280.

¹⁴⁵ Н. Вильмонт. Гете. М., 1959, стр. 302.

¹⁴⁶ Там же, стр. 299.

рите»¹⁴⁷. При этом история с Маргаритой является не только основой, но и началом действия трагедии, потому что все сцены, предшествующие встрече Фауста с Маргаритой,— не что иное, как пространное вступление, предшествующее собственно действию и приобретающее самостоятельное, как в эпосе, значение. Такое построение присуще «Фаусту», как и трагедии начала XIX в.,— вспомним хотя бы шиллеровский «Лагерь Валленштейна» и «Пикколомини», которые являются самостоятельными частями трилогии о Валленштейне.

Однако, как бы ни была велика эта эпическая тенденция в первой части «Фауста», действие организуется в ней, в основном, по законам драматической структуры. Придерживаясь в этой части традиционной легендарной фабулы о чернокнижнике докторе Фаусте, Гете дает две завязки: Пролог на небе, не имеющий никакого отношения к легенде, и сцену договора между Фаустом и Мефистофелем. Основное условие этого договора состоит в том, что, восславив миг, отказавшись от дальнейших исканий, стремлений, неудовлетворенности, Фауст теряет свою власть над Мефистофелем, становится жертвой и добычей ада.

В первой части «Фауста» логика этого договора во многом определяет (хотя и не исчерпывает) отношения Фауста и Мефистофеля и весь ход действия: договор определяет, в частности, и трагическую развязку, трагическое отречение Фауста от любви к Маргарите во имя дальнейших исканий, т. е. исходный момент действия, как это и полагается в драме, находит свою полную реализацию в развязке. Однако сцена договора отнюдь не является исходным организующим моментом для всего «Фауста»: вторая его часть и особенно последний, пятый, акт находится в прямом противоречии с условиями и логикой договора, красноречиво свидетельствуя о том, что структура всего «Фауста» подчиняется иным, не трагедийно-жанровым закономерностям.

Пятый акт второй части рисует Фауста, когда он, покинув государственную службу и получив в награду от императора клочок земли, решает управлять своими владениями по своему усмотрению и разворачивает кипучую преобразовательную деятельность. С помощью Мефистофеля он разрушает старый феодальный строй, создает громадный флот, вступает в торговые отношения со всем миром, наживает несметные богатства. Формально исполнителем воли Фауста и здесь является Мефистофель, который выступает в пятом акте как воплощение нарождающегося капитализма, его беспощадного хищничества и предприимчивости¹⁴⁸.

Мефистофель действует по указаниям Фауста как послушный исполнитель его воли, но в средствах и путях исполнения этой воли он уже всецело предоставлен сам себе. Это приводит к беспощадной жестокости, которая повергает Фауста в ужас, вызывает его сильнейший гнев.

В ответ на рассказ Мефистофеля о расправе над патриархальными старичками, названными Гете именами мифологической четы — Филемон и Бавкидой, Фауст разражается гневной тирадой:

Я мену предлагал со мной,
А не насилье, не разбой.
За глухоту к моим словам
Проклятье вам, проклятье вам!¹⁴⁹

Но проклиная своего слугу — Мефистофеля, требуя от него повинования, Фауст все же находится в полном подчинении. И чем более далек Фауст от того, чтобы сдаться Мефистофелю на условиях их договора, чем

¹⁴⁷ Н. Вильмонт. Гете, стр. 300.

¹⁴⁸ См. там же, стр. 310.

¹⁴⁹ Гете. Фауст. М., 1957, стр. 547.

более неутомим он в своих новых исканиях, тем более зависимым становится он от Мефистофеля, тем очевиднее выступают эти обратные логике договора отношения — свобода действия для Мефистофеля и фатальная зависимость от него Фауста.

При первой встрече с Мефистофелем Фауст гордо заявлял: «В твоём ничто — я все найти (или открыть) сумею». Иначе говоря, вступая в договор с Мефистофелем, Фауст, так же как романтический герой Байрона — Каин, Манфред, стремился подчинить эту силу, силу Зла, своим человеческим целям — своим стремлениям к счастью, добру, истине.

Романтический герой, убедившись в невозможности, неосуществимости этих стремлений, так или иначе освобождается от своего временного союзника, потому что и сближение, и разрыв с «потусторонними силами», которые в конечном итоге символизируют силы объективного мира, были для него внешним процессом.

Совершенно иной оборот получает, как это все явственнее выступает, «скрепленный кровью» договор между Фаустом и Мефистофелем.

В Мефистофеле Фауст, действительно, находит «все» — все страдания и все блаженство его жизни не отделимы от Мефистофеля, да и сама вторая жизнь Фауста в буквальном смысле дана и создана Мефистофелем. И это не проходит безнаказанно — Фауст оказывается в руках Мефистофеля, независимо от договора, от исполнения или неисполнения его условий.

Мефистофель — та внешняя по отношению к Фаусту сила, которая не только определяет его судьбу, но во многом становится и его внутренней сущностью. И однако Фауст не перестает быть трагическим антагонистом Мефистофеля, носителем трагической антитезы.

Непосредственно после сцены, рисующей уничтожение Мефистофелем мирной хижины Филемона и Бавкиды, следует сцена, как бы переключаящаяся с самым началом трагедии.

Полночь. Фауст один, он погружен в раздумье о пройденном пути, о том, что принесла ему его способность к магии:

О, если бы мне магию забыть,
Заклятий больше не произносить,
О, если бы, с природой наравне,
Быть человеком, человеком мне!
Таким я был, но преступил устав,
Анафеме себя и жизнь предав¹⁵⁰.

В этот момент ко дворцу Фауста подходят четыре Силы — Нехватка, Бина, Нужда и Забота.

Первые три из этих чисто человеческих, давно как будто бы преодоленных Фаустом Сил, удалятся, не находя возможности проникнуть во дворец, но Забота входит к Фаусту.

Фауст пытается прогнать ее, но это ему не удается — в ответ на его слова: «Я презираю власть твою», — Забота заставляет его ощутить эту власть «краями век»: она ослепляет Фауста.

В следующей сцене Фауст — дряхлый и слепой старец. Это никак не согласуется с одной из первых сцен первой части, в которой Фауст обретает вечную молодость, но зато очень важно для всей проблематики финала. Ослабев и ослепнув, Фауст окончательно теряет власть над Мефистофелем. Слыша стук лопат и заступов, Фауст думает, что это означает начало работ по осуществлению его нового грандиозного плана — осуществлению большой земельной площади, на которой должны поселиться свободные, деятельные, счастливые люди; на самом же деле шум, радующий Фауста, производят копающиеся перед ним лемуры (замогильные при-

¹⁵⁰ Гёте. Фауст, стр. 549.

зраки, мелкая нечисть). Они символизируют те «тормозящие силы истории..., которые не позволяют миру добраться до цели так быстро, как он думает и надеется», — такое объяснение лемурам дал как-то сам Гете¹⁵¹.

Какое глубокое трагическое содержание вложено в эту маленькую сцену! Одушевленный своей мечтой, своими вечными исканиями, устремленный вперед, к новому будущему, Фауст не видит собравших Мефистофелем «демонов торможения», которые роют могилу ему, Фаусту.

Фауст

(обращаясь к Мефистофелю)

Усилий не жалею!

Задатками и всевозможной льготой
Вербуй сюда работников без счету
И доноси мне каждый день с работы,
Как подвигается рытье траншей.

Мефистофель

(вполголоса)

На этот раз, насколько разумею,
Тебе могилу роют, — не траншею¹⁵².

Непосредственно за этой репликой Мефистофеля следует знаменитый предсмертный монолог Фауста:

Так именно, вседневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пускай живут муж, старец и дитя.
Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.
Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!»
О, как прекрасно ты, повремени!
Воплощены следы моих борений,
И не сотрутся никогда они.
И это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю¹⁵³.

Фауст падает навзничь. Лемуры подхватывают его...

Этот монолог (Н. Н. Вильмонт называет его «монологом обретенного пути») знаменует победу Фауста над Мефистофелем. Она наступает тогда, когда Фауст, казалось бы, больше чем когда-либо в руках Мефистофеля, и провозглашается словами: «Мгновенье!.. повремени...», — которые, согласно договору, означают поражение Фауста.

Но Фауст прославил миг не в той жизни, которую создал и мог создать для него Мефистофель, а в той жизни, которую он предвидит и жаждет всей своей человеческой сущностью. Фауст восславил тот миг, в который движение, борьба, отрицание, стремление вперед связались для него не с личной, а с общей великой целью — с целью освобождения человечества; Фауст восславил тот миг, в который он поднялся над эгоизмом своего «я», над исканиями, лишенными большой и прекрасной конечной цели. Мефистофель лишь формально выигрывает заключенное между ним и Фаустом соглашение — Фауст прославил миг, открывший ему подлинную бесконечность человеческих стремлений и человеческих возможностей. Именно в этом смысле эпилога: ангелы отвоевывают у Мефистофеля бессмертную душу Фауста и возносят ее на небо.

Человеческое и античеловеческое, буржуазное, — вот то трагическое столкновение, трагическая антитеза, которая воплотилась в «Фаусте» в

¹⁵¹ См. Н. Вильмонт. Гете, стр. 313.

¹⁵² Гете. Фауст, стр. 555.

¹⁵³ Там же, стр. 556.

прямой и непосредственной форме и, отчасти оттеснив трагедийную драматическую структуру, во многом определила структуру произведения. Недаром, вступая в противоречие с самим Гете, назвавшим «Фауста» «трагедией», его часто называют поэмой или драматической поэмой. Жанр и род «Фауста», действительно, нельзя подвести под определение — «трагедия», потому что ведущее значение в структуре «Фауста» принадлежит не трагедийной форме, а трагической антитезе, которая всевластно царит над космическими просторами этого удивительного произведения.

В «Фаусте», с классической полнотой и завершенностью предстали основные, самые характерные для драматургии первой половины XIX в. процессы: интенсивное наступление на трагедийную структуру инородных структур и размежевание собственно трагической и трагедийной форм¹⁵⁴. Историческая закономерность этих необходимых, но так или иначе разрушительных по отношению к драматическому роду процессов, в конечном итоге, как мы неоднократно говорили, определялась невыявленностью и слабостью тех сил нового, которые, уже вступив в непримиримое, трагическое противоречие с буржуазной действительностью, не были, однако, способны разрушить, изменить и перестроить существующую ситуацию, противопоставив ей, пусть только как тенденцию, новую расстановку исторических сил.

* * *

Вследствие иначе сложившейся исторической ситуации, иных перспектив общественного развития, иного положения сил нового в настоящем развитие русской драматургии первой половины XIX в. во многом отличается от судеб западной драмы.

Бросающееся в глаза отличие заключается уже в том, что в русской драматургии не было такого исключительного крена в сторону трагедии, какой был на Западе. Новые возможности, новые формы, открываемые русской драматургией этого периода, в равной мере распространялись как на трагедию, так и на комедию.

Русская комедия вписывала совершенно новую, блестящую страницу в историю комедийного жанра, фактически прерванную тогда на Западе.

Между Гоголем и Шериданом, Бомарше и Фонвизиным не пролегают ни тысячелетия, ни даже века. И, вместе с тем, когда обращаешься к «Ревизору» после произведений этих и даже еще более непосредственных предшественников Гоголя, прежде всего поражает величина разделяющей их дистанции. Таково действие подлинно новаторского произведения. Ведь новаторство заключается не просто в разрушении, ломке законов формы (этот оглушительно шумный и бесплодный процесс может удовлетворить только лженоваторов), а в таком открытии ее новых ресурсов, новых, ранее не подозреваемых возможностей, которое совершенно преобразует, омолаживает старую форму и вместе с тем выдает ей патент на бессмертие. Именно таким патентом на бессмертие комедии в бескомедийном XIX в. был гоголевский «Ревизор».

Рассмотрение законов комедии мы начали с установления специфиче-

¹⁵⁴ В самом деле, в большой драматургии Запада в эту пору нет произведений, так или иначе затронутых этими процессами. Вспомним классицизм Гельдерлина, тонко удивившего дух греческой пластики и вместе с тем вносящего в свои драматические опыты, воплощающие чувства и страдания современного человека, такую сильную струю лиризма; вспомним пронизанные лирической патетикой, всем своим строением передающие разорванность современного мира и современного сознания драмы Клейста; философско-символические драматические поэмы Шелли; вспомним, наконец, во многом тяготеющие и к эпосу, и к лирике драматические произведения представителей «Молодой Германии» (Бюхнер, Гуцков и др.). Очень характерны и драмы Мериме: эпическая «Жагерия» и явно близкий к структуре новеллы «Театр Клары Гасуль».

ского соотношения завязки и развязки; оно характеризовалось нами как контрастное, построенное по принципу прямого, так сказать, элементарного противопоставления. Именно это, как отмечалось, парадоксально-контрастное разрешение ситуации и является воплощением комического, смешного в комедии.

Соотношение исходной ситуации и развязки всегда служит как бы ключом к драматической форме, к структуре всего произведения, а тем самым и к его содержанию, художественной идее. Нельзя назвать какую-либо другую комедию, кроме «Ревизора», в которой эти столь ответственные части каждого драматического произведения были бы заключены в такие узкие и так четко определяемые границы.

«Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

«Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице».

И завязка и развязка свелась в «Ревизоре», собственно, к одной фразе, а контрастные отношения между ними выражаются и вовсе во временном контрасте двух форм одного и того же глагола: «едет ревизор» — «приехавший чиновник»...

Этот предельный лаконизм может выглядеть на первый взгляд как обеднение формы, пренебрежение ее возможностями.

В самом деле — вспомним, как многообразно, как красочно обыграны развязки в их противоположности первоначальному положению в комедиях Аристофана, Шекспира, Мольера, Бомарше и многих других великих комедиографов. Какое богатство оттенков вносят они, варьируя те отношения, которые возникали в развязке как в новой и вместе с тем возвращающейся к отправному моменту расстановке комических персонажей. Как находчиво, остроумно и неожиданно изобреталась сама возможность возврата к исходному положению (фантастический способ омоложения Демоса, переодевание Розалинды, вмешательство Дорины и т. д. и т. п.).

Итак, не будем забывать, что для комедии вообще характерно непосредственное возвращение к исходной ситуации, не разрушаемой, а варьируемой в ходе комедийного действия и так или иначе вновь предстающей в развязке.

Однако в «Ревизоре» было открыто и нечто совершенно новое: способность действия комедии сохранять исходную ситуацию в *полной* неприкосновенности, воспроизведя в развязке не ту или иную из ее возникающих в результате действия вариаций, а именно исходную ситуацию, взятую в той же точке, с которой начинается действие, и именно *буквально*, демонстративно буквально повторяющую отправное положение.

«...К нам едет ревизор» — «приехавший чиновник» — именно такой поворот — возврат комедийного действия раскрывал его не реализованные ранее возможности к органичному слиянию с сатирой, т. е. возможности служить идее самого сокрушительного, беспощадного отрицания изображаемой в комедии действительности.

Открытая в «Ревизоре» особая развязка, которая как бы игнорирует и сметает всю логику драматического действия: конец действия означает не что иное, как его начало, — призвана раскрыть полную абсурдность, противостественность «призрачной» (выражение Белинского) действительности, порождающей такую среду, такие характеры, такую логику взаимоотношений и действий.

Своеобразие комедийной формы «Ревизора», ее теснейшее слияние с сатирой выступает и в том, что разрешение недоразумения не исчерпывает данную ситуацию. Оно не только не гарантирует от возможности ее повторения (как было, например, в «Двух веронцах» Шекспира, в «Сганареле» Мольера и многих других комедиях), но, напротив — делает это повторение неизбежным и обязательным. Комедийный контраст, воз-

шикая как контрастная исходной вариация ситуации, перерастает в результате действия в беспощадный сатирический гротеск.

Это можно проследить и по линии сюжета.

Гоголь, как прекрасно показано в критике, был чрезвычайно оригинален и глубок в решении, по существу, старого сюжетного мотива, построенного на недоразумении, путанице¹⁵⁵. Оригинальность Гоголя, глубина художественной мысли, воплощаемой в данном сюжете, была в том, что в основе недоразумения (об этом говорит и сам Гоголь в «Театральном разъезде») лежало не сознательное самозванство и даже не какие-то особенные, определенным образом сложившиеся обстоятельства, поддерживающие недоразумение и питающие его, а психологический и вместе с тем глубоко социальный момент — страх Городничего и его чиновников, создавших призрак ревизора, превративших ничтожного Хлестакова в важную и грозную «персону».

Страх Городничего и есть, собственно говоря, исходная ситуация комедии.

Специфичность этого исходного момента, созданного не положением, не поступками, не поведением, а именно сатирически отрицаемым социальным состоянием, проявляется и в том, что две сюжетные линии, развивающиеся в «Ревизоре» и так тесно взаимодействующие между собой, — линия Хлестакова и линия Городничего, связаны между собой, уже с самого начала драматического действия, все той же логикой сатирического парадокса: Хлестаков входит в линию Городничего, в линию, основанную на приготовлениях к приему ревизора, хотя он не имеет никакого отношения ни к ревизору, ни к этим приготовлениям.

Г. А. Гуковский, ссылаясь на Белинского, который первым сделал это наблюдение, пишет, что Гоголь как будто нарочно выбирает самое нелепое из всех возможных обоснований инкогнито Хлестакова. Сначала Городничий не верит подозрениям, которые возникают у Бобчинского и Добчинского относительно неизвестного постояльца трактира, но когда ему рассказывает об интересе, проявленном Хлестаковым к семге, которую ели оба Петра Ивановича, — у него не остается более сомнений¹⁵⁶.

«...«Деталь» с семгой, — пишет Г. А. Гуковский, — и является, собственно, единственным конкретным аргументом по части признания Хлестакова ревизором... Другие аргументы, приведенные ранее, не убедили Городничего... А вот аргумент с семгой — убедил! Тем самым и выясняется, что ничего, собственно, не могло быть здесь аргументом, что ошибка, на которой построен сюжет «Ревизора», так сказать, демонстративно не мотивирована, абсурдна»¹⁵⁷. И вместе с тем эта ошибка, как и все действие комедии, показывает дальше, опять-таки следуя за Белинским, Г. А. Гуковский, глубоко мотивирована законами социальной среды, логикой порожденных ею характеров.

Такой вывод исследователя отнюдь не противоречит, а напротив, подтверждает то, что мы говорили раньше о полном выявлении комического в его собственном качестве и его роли в организации действия и структуры «Ревизора».

Развитие, обогащение комического способствует тому, что комическое и сатирическое не просто уживаются в «Ревизоре» как два более или менее гармонически сочетающиеся друг с другом начала, а объединяются в тесном и нерасторжимом единстве. Именно «Ревизор» доказал, что сатира может входить в комедию, не разрушая ее формы и вместе с тем не поглощаясь комическим началом. Именно «Ревизор» доказал, что функции комедийного смеха могут быть не только примирительно-поучающими

¹⁵⁵ См., например, книгу Г. А. Гуковского «Реализм Гоголя» (М.—Л., 1959).

¹⁵⁶ См. Г. А. Гуковский. Указ. соч., стр. 416.

¹⁵⁷ Там же.

и исправляющими, что сатира не просто сопутствует комедийному началу (как, например, во «Всадниках») или выпадает из него и прокладывает себе самостоятельное русло (как, например, в «Тартюфе»), а органически входит в него, составляет его основу, сущность, является высшим его проявлением.

Говоря о мольеровском «Тартюфе», мы отмечали, что комедийная завязка (прозрение Оргона) не касается самого Тартюфа, — его положение, его качества остаются и после разоблачения полностью при нем, без изменений. И только вторая завязка (появление офицера) касается непосредственно Тартюфа, заставляя этот выпадающий из комедийного действия персонаж подчиниться обязательному для комедии «преобразованию», т. е. справедливому, заслуженному им возмездию.

В «Тартюфе» комедийное и сатирическое начала четко, по-классицистически разграничены и введены каждое в свои берега, что не мешает им в конце комедии очень гармонически, опять-таки без взаимного нарушения границ, близко соприкасаться и даже взаимодействовать друг с другом.

Комическое выступает у Мольера как те недостатки, пороки и заблуждения, которые легко исправимы «изнутри», т. е. нравственным прозрением самого заблуждающегося (Оргон), и поэтому являются подходящим объектом для комедии, цель которой «развлекать поучая». Сатирическое же, как мы говорили, предстает в комедии классицизма как не исправимое за счет внутренних ресурсов (и соответственно — ресурсов комедийного действия) зло, исправление которого или — вернее — возмездие за которое приходит извне, что и соответствует разоблачительно-устрашающе-назидательным целям сатиры, как понимали их в XVII в.

В «Ревизоре» тоже две завязки: чтение письма Хлестакова к Тряпичкину и появление жандарма. Однако совершенно невозможно ясно и четко распределить между ними комедийные и сатирические функции.

Вторая завязка «Ревизора» как будто бы может быть сближена со второй завязкой мольеровской комедии: и там, и здесь она приходит как бы извне, при участии лица, не включенного в действие, и содержит кару, возмездие злу или во всяком случае намек на возможную и близкую расплату. Однако в «Ревизоре» — это именно не более чем намек, единственная фраза, а не длинный дидактический монолог.

Но самое важное заключается, конечно, не в этой количественной разнице, а в гораздо более принципиальном и глубоком отличии.

В мольеровской комедии прозрение Оргона уже возвращает действие к исходному положению, а вторая завязка исполняет прежде всего именно «карательные» функции, а также разрешает то осложнение (предъявление Тартюфом прав на имущество Оргона), которое возникает в ходе действия.

Вторая же завязка «Ревизора», хотя и совершается при участии лица, не включенного в действие, связана с комическим действием целиком и полностью, потому что именно она (а не чтение письма Хлестакова) возвращает действие к исходному положению — к приезду ревизора.

Сам исходный закон комедии — предельное приближение к исходной ситуации в конце действия — приобретает остро сатирический пафос: именно возвращение действия к исходному положению разоблачает до конца поистине с сатирической непримиримостью внутреннюю несостоятельность и пустоту всего происшедшего, ложность, призрачность поступков, поведения, чувств и побуждений всех персонажей комедии, что уже само по себе исключает какой бы то ни было примиряющий и «исправительный» элемент в содержании.

С другой стороны, слияние с комическим имеет существенные последствия и для сатиры: она утрачивает абстрактность, дидактизм (неотъемлемые качества сатиры XVIII в.). Сатирический прожектор освещает теперь изображаемые факты не извне, а изнутри, что не мешает автору по-преж-

нему находиться над воспроизводимой и осуждаемой действительностью.

«Ревизор», как и предшествующая ему великая сатирическая комедия Грибоедова «Горе от ума», раскрывает не только органическое сближение сатиры и комедии, но и близость сатиры к трагедии; основа пафоса обеих — непримиримость. Сатира не приводит действие к безвозвратному разрушению старой ситуации и образованию новой: мы уже говорили, что развязка «Ревизора», по-видимому, все оставляет на своих местах. Развязка «Горе от ума» для всех действующих лиц, исключая Чацкого, который приходит к мысли о необходимости полного разрыва со своей средой, тоже не означает перехода к иным убеждениям, взаимоотношениям. Достаточно вспомнить знаменитое:

Ах! Боже мой! Что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна!—

чтобы понять, что в фамусовском мире все осталось неизменным. Утверждаемая сатирой непримиримость воплощается иными путями, иными средствами, чем в трагедии: при видимом сохранении данного положения, данной исходной ситуации, проникающая во все поры действия сатира подрывает их изнутри, показывает их полную бессмысленность, несостоятельность, абсурдность, а тем самым и невозможность дальнейшего существования. Но сатира, как мы уже говорили, не разрушает комедийной структуры. Разве не является высшим осуществлением комедийной развязки подслушанный Софьей разговор Молчалина с Лизой и объяснение самой Софьи с ее разоблаченным возлюбленным?

Именно это сложное единство комедийного и сатирического, не приводящее тем не менее к уничтожению ни одного из этих начал, соответствовало общественной ситуации, сложившейся в то время в России: внешняя неизменность существующего строя при его во всех сферах жизни проявляющейся внутренней несостоятельности, необходимость преобразований, изменений — и притом не только частных, предполагающих варьирование существующих отношений, но и принципиальных, исходящих из непримиримого отрицания, — таковы в самой жизни обозначившиеся процессы, которые явились объективными предпосылками новаторских открытий русских драматургов в области комедии.

Не менее значимы были их завоевания в сфере трагедии, которая, в чем-то близко соприкоснувшись с западноевропейской, проявила свою абсолютную самобытность уже в том, что сохранила — при самом смелом и свободном использовании форм и эпоса, и лирики — драматическую (в родовом смысле) структуру. Это свидетельствовало о том, что силы, способные к действительному сопротивлению существующей исторической ситуации, выявились в то время в России с большей определенностью, чем на Западе.

То, что не судьба «мелодраматического», по выражению Белинского, Бориса с его «греховной совестью», а судьба народа, его отношения к власти, государству, стоит в центре и определяет идейно-художественное единство трагедии «Борис Годунов», — давно доказано в пушкиноведении¹⁵⁸. Нам остается лишь подчеркнуть, что именно образ народа — пороку выступающий как единая безымянная толпа, пороку членящийся на отдельные голоса, лица, — создает драматическое единство, драматический остов произведения, последовательно удерживая действие в рамках

¹⁵⁸ Назовем вышедшие лишь в последние годы труды, трактующие «Бориса Годунова» и другие драмы Пушкина: Д. Благой. Мастерство Пушкина (М., 1955, стр. 116—142); Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля (М., 1957, стр. 5—73, 298—325); А. Слонимский. Мастерство Пушкина (М., 1963, стр. 457—501 и др.); А. Штейн. Критический реализм и русская драма XIX века (М., 1962, стр. 35—53).

трагедийной структуры. Прежде всего напомним, что образ народа — единственный образ в «Борисе Годунове», который, появляясь на сцене с самого начала действия и пройдя (хотя сюжетно порою и на заднем плане, не всегда участвуя в действии непосредственно) через все центральные моменты, все перипетии, остается на ней до самого конца. В силу этого образ народа — и только он — осуществляет специфически драматическое и трагедийное соотношение завязки с развязкой, свойственное «Борису Годунову» и отличающее его едва ли не от всех драматических произведений первой половины XIX в., в которых влияние инородовых структур очень явственно, в частности, сказалось на изменении характера развязок (мы говорили об этом в связи с «Каином», «Валленштейном», «Марино Фальеро» и др.).

Казалось бы, не может быть более нетрадиционной, более необычной для трагедии развязки, чем последняя сцена «Бориса Годунова»: в ней нет ни одного из сюжетно главных персонажей — жизнь одного из них оборвалась задолго до финальной сцены, дальнейшая судьба другого — неясна, в центре финала оказываются лица, игравшие самую второстепенную роль на протяжении предыдущих сцен, и пр. И все же последние сцены — на Лобном месте и в Кремле — подлинно трагедийная развязка, знаменующая разрушение исходного положения и утверждение новой, антично противостоящей ему ситуации.

Сцены завязки (Красная площадь, Девичье поле, Новодевичий монастырь) всем строением, содержанием и стилем диалога раскрывают приниженность, слабость и пассивность народа, его полную индифферентность к судьбам государства, правлению, правительству. В этих сценах часто даже зримо показана дистанция, отделяющая народ от правителей, вершителей судеб государства: собравшиеся на Девичьем поле не слышат, что говорят бояре и царь, и лишь механически повторяют то, что делают впереди стоящие. В этих сценах создается совершенно пластическое впечатление огромности, тяжести нависшей над народом, давящей его и чуждой ему государственности — массы сословий, группировок правителей, живущих своими интересами, борьбой, победами, но в равной степени далеких и враждебных тем, кто стоит за монастырской оградой и тщетно пытается дать себе отчет в происходящем.

В последней сцене (Кремль. Дом Борисов: Стража у крыльца) народ непосредственно, вплотную приближен к происходящему, он окружает дом Бориса, готов ворваться в него, знает, что совершается за его стенами, не верит сообщению о самоубийстве семьи Бориса и не сочувствует ни одной из сторон, не очень ясно понимая, но ощущая свою враждебность обоим. Это новое отношение народа к событиям государственного, общественного значения, его непосредственная причастность к ним и возможность вмешательства — и есть та новая, пришедшая в результате разрушения первоначального положения ситуация, которая с таким лаконизмом, силой и глубиной утверждена в знаменитых, венчающих трагедию словах: «Народ безмолвствует». Новое состояние народа, знаменующее новую ситуацию, — не только идейный итог произведения, но и именно трагедийная развязка, завершение осуществленного единства жанровой структуры. Развязка «Бориса Годунова» вытекает из всего предшествующего действия, из всех мало связанных *между собою*, но постоянно соотносимых с общим стержнем действия — с линией народа — сцен.

Видимая эпическая свобода построения, разрозненность сцен соответствуют частному, личному характеру целей, действий и чувств персонажей: нелегкие заботы, думы и страдания «высочки» Годунова, стремящегося утвердиться у власти, нежность его отцовских чувств и тайны оттянутой «грехами» души; авантюристические действия дерзкого, хитрого, умного Григория и его неожиданно искренние порывы; коварные замыслы Шуйского; расчеты и убеждения Пушкина и Воротынского;

честолюбие Марины; корысть и хищничество иноземцев — все это по-пушкински щедро (так глубоко и полно, что при видимой краткости оставляет впечатление завершенности) выписано в посвященных каждому из них сценах «Бориса Годунова».

Общая, единая линия действия и основная художественная мысль произведения утверждается именно с помощью «сепаратного» принципа построения: судьбы отдельных персонажей, их победы, поражения, борьба предстают как нечто спорадически возникающее, исчезающее, — и это с особой выразительностью оттеняет тот основной, устойчивый стержень структуры — судьбы народа, который сохраняется от начала и до конца и обеспечивает ее целостность. В ходе действия трагедии происходит постепенное оттеснение, поражение, гибель тех, кто, не поднимаясь до общего, оставаясь бесконечно далекими от народа, претендует на первенствующее место в решении общих государственных вопросов, и выдвигание на первый план трагедийного действия — народа, единственного носителя и представителя общего, субстанциального начала, возвышающегося над частными целями и корыстными интересами остальных персонажей трагедии.

Как ни просты и обыденны слова хозяйки корчмы: «Здесь и добрым людям нынче прохода нет... от этих приставов только и толку, что притесняют прохожих да обирают нас бедных... только слава, что дозором ходят, а подавай им и вина, и хлеба, и неведомо чего...», — в них содержится точка зрения общего, жизнью подтверждаемое обобщение о действиях властей, о положении зависимых от них простых людей — словом, дума не о своем, не о себе, а о других, о многих. Слова хозяйки вносят новую струю в сосредоточенную на побеге Григория сцену, переводят ее в более широкий план, осуществляют связь с предшествующими и последующими сценами. Сцена в корчме в плане развития этой общей народной линии — необходимое посредствующее звено между сценой на Девичьем поле и сценой перед собором в Москве.

Эта последняя изображает самый напряженный момент борьбы Бориса с самозванцем. Царь поглощен практическими мерами по предотвращению вторжения и привлечению на свою сторону народа. Симпатии последнего явно на стороне Григория — Дмитрия, уже потому, что появление его сулит какие-то перемены. Анафема, которой предадут Гришку Отрепьева, не производит на народ никакого впечатления.

Осуждение Бориса, пренебрежение к тем мелким «задабриваниям» и ухищрениям, к которым он прибегает в этот критический момент, особенно явно выражается, конечно, в знаменитом диалоге между царем и юридивым. Убогий Николка, который за минуту перед тем был как будто бы всецело поглощен украденной у него копейкой, становится глашатаем народной правды, народного осуждения, т. е. поднимается до той думы об общем, до которой ни в этой, ни в других сценах не поднимается ни один из главных персонажей трагедии.

«Нет, нет! Нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит», — этим безоговорочным осуждением уже не царских слуг и царских указов, а самого царя сцена у собора, с одной стороны, непосредственно продолжает сцену в корчме, а с другой — предваряет сцены финала, в которых осуждение народа распространяется и на «неправедного» нового царя.

«Борис Годунов» Пушкина — единственная трагедия не только XIX в., но и нового времени вообще, в которой конфликт между народным и антинародным началами предстает в такой прямой, непосредственной форме, адекватной сущности этого исторического столкновения. Пониманию роли народа как носителя общего, субстанциального начала истории соответствуют его функции в структуре действия пушкинской трагедии: именно благодаря последовательно развиваемой линии народа, казалось бы, разрозненные, представляющие личные интересы и цели сцены, в которых,

несомненно, очень сильные и эпические (вернее — «романные») и лирические тенденции, сливаются в единое трагедийное целое, проникнутое идеей непримиримости к данной исходной ситуации и пафосом утверждения новой ситуации. Автору «Бориса Годунова» удалось подойти к осуществлению того органического синтеза драмы и других родовых начал, к которому в поисках новой, отвечающей запросам времени формы стремились все современные ему драматурги.

В полной мере, однако, эти искания будут осуществлены, как мы увидим ниже, на новом историческом этапе — в вершинных достижениях драматургии XX в., которая может считать «Бориса Годунова» одной из своих самых близких предтеч.

Другие драматургические начинания Пушкина — его «маленькие трагедии» — напротив, самым ближайшим образом примыкают к драме второй половины — конца XIX в. Разбирая «маленькие трагедии», Белинский довольно бегло останавливается на ходе событий, внешней коллизии. Основное внимание критика фиксируется на внутренней противоречивости, разорванности центрального характера, за которой стоит сложность и противоречивость породившей его эпохи.

В статье о «Мопарте и Сальери» через весь разбор проходит мысль о парадоксальности характера Сальери, о совершенно противоположных, казалось бы, несовместимых силах, бушующих в его душе: «Как поразительны эти слова своим характером умиления, какою-то даже нежностью к Мопарту! ...Видите ли, убийца Мопарта любит свою жертву, любит ее художественною половиною души своей, любит ее за то же самое, за что и ненавидит... Только великие, гениальные поэты умеют находить в тайниках человеческой природы такие странные, по-видимому, противоречия и изображать их так, что они становятся нам понятными без объяснений... Какая глубокая и поучительная трагедия! Какое огромное содержание и в какой бесконечно художественной форме!»¹⁵⁹.

Характеризуя отношение барона к золоту («Скупой рыцарь»), Белинский подчеркивает и передает резкость контраста между высотой и нежностью чувств и низменностью, бездушием их объекта: «Видите ли: золото — кумир этого человека, он исполнен к нему пietetического чувства, говорит о нем языком благоговения, служит ему, как преданный, усердный жрец! ...Он смотрит... на золото, как молодой, пылкий человек на женщину, которую он страстно любит, обладание которою он купил ценою страшного преступления и которая тем дороже ему. Он хотел бы спрятать ее от недостойных взоров; его ужасает мысль, чтобы она не принадлежала кому-нибудь после его смерти...»¹⁶⁰

Глубокую внутреннюю противоречивость Белинский отмечает и в пушкинском Дон Жуане: «...Дон Жуан, такой, каким является он у Пушкина, не поступивший любовник, не мрачный дуэлист... Красавец собою, стройный, ловкий, он весел и остер, искрениен и лжив, страстен и холоден, умен и повеса, красноречив и дерзок...»¹⁶¹

Иначе говоря — Белинский раскрывает свойственный героям «маленьких трагедий» конфликт между борющимися в их душе и проявляющимися в их действиях высокими человеческими и антигуманистическими, эгоистическими, буржуазными по своей социальной сущности началами. Недаром первым опытом в области создания «маленьких трагедий» является «Сцена из Фауста». Фаустовское и мефистофельское, несомненно, присуще героям всех «маленьких трагедий».

Внутренняя противоречивость характера, совмещаемость в нем противоположных свойств и качеств — очень важная, новаторская черта пуш-

¹⁵⁹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, стр. 560.

¹⁶⁰ Там же, стр. 563.

¹⁶¹ Там же, стр. 569—570.

княжеских шедевров — нашла блестящее продолжение не только в русской драматургии (от лермонтовского Арбенина в «Маскараде» до чеховского Иванова), но и во всей большой русской литературе с Толстым и Достоевским во главе.

Протест Альбера («Скупой рыцарь») против скряги-отца вызван, с одной стороны, стремлением к роскоши, развлечениям, мотовству, а с другой стороны — действительно органическим, глубоким неприятием того духа стяжательства и жестокости, который олицетворен в его отце. Альбер не допускает даже мысли о том, чтобы самому встать на путь ненавистной ему жестокости и бесчеловечности (сцена с ростовщиком, толкающим его на убийство отца), но этот принципиальный протест не определяет его позиции и действий: в последней сцене, бросая вызов отцу и став тем самым причиной его смерти, Альбер фактически поступает согласно той же бесчеловечной, безнравственной логике, против которой протестует. Слова герцога, заключающие трагедию:

Ужасный век, ужасные сердца...

относятся не только к старому барону, но и к его сыну, который так и не стал трагическим антагонистом скупого рыцаря. Не является трагическим антагонистом мира, в котором «нет правды», и Сальери — самый, пожалуй, раздвоенный, противоречивый характер «маленьких трагедий».

«Сальери гордый», который никогда «зависти не знал» и презирает все земные цели, все низменные интересы, недостойные «жрецов, служителей музыки», находится вместе с тем во власти самых низменных, мелких, эгоистических страстей и инстинктов. Тщетно пытается он обосновать замышляемое убийство высшими соображениями. Губя Моцарта, Сальери поднимает руку на гармонию, гений, правду и добро, по которым он томится, которые ищет, но так и не может обрести.

Совершив убийство, Сальери понимает, что он окончательно отторгнул себя от «сыновей гармонии», — от тех, кто способен встать выше эгоистических интересов, узких целей и низменных страстей:

...Ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? Или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?¹⁶²

Развязка п «Скупого рыцаря», и «Моцарта и Сальери» трагедийна в том смысле, что в ней с особой отчетливостью выступает непримиримая противоречивость характера, в каждый момент действия антагонистически противостоящего своему собственному состоянию в предшествующий момент. В раздражающей в финалах катастрофе эта трагически непримиримая противоречивость выступает с особенной отчетливостью. Однако именно благодаря этому в финальных сценах чрезвычайно ясно обнаруживается, что трагедийный принцип не является ни единственным, ни определяющим принципом действия этих своеобразных драматических произведений. Ведь составляющая исходный момент действия противоречивость характеров и Альбера и Сальери не только не сменяется на нечто антитезно-противоположное, как это происходит в «чистой» трагедии, но, осуществляя *жанровый принцип драмы*, изменяется лишь в том смысле, что пред-

¹⁶² А. С. Пушкин. Собр. соч., т. 4. М., 1960, стр. 332. — Понятия «гармония», «гений» употребляются в этой трагедии, как давно доказано специалистами, не просто в профессиональном значении — они имеют большое общественное содержание. Способность к постижению гармонии, гениальность — это приобщенность к высшим целям, интересам, идеалам, вносящим новые начала в духовную жизнь общества, человечества.

стает теперь во всех своих еще не обнажившихся в начале действия разрушительных силах.

Особенно ясно органичность сочетания драматического по своему основному структурному принципу действия и трагедийного начала выступает в финале «Каменного гостя».

С т а т у я

Я на зов явился.

Д о н Г у а н

О боже! Дона Анна!

С т а т у я

Брось ее,

Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.

Д о н Г у а н

Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу.

С т а т у я

Дай руку.

Д о н Г у а н

Вот она... о, тяжело

Пожатье каменной его десницы!

Оставь меня, пусти, пусти мне руку...

Я гибну — кончено. — О Дона Анна!..

Проваливается ¹⁶³.

Появление Статуи не заставляет Дон Гуана раскаться, изменить свои принципы, свое отношение к общепринятой морали, как это происходило в трагедийных развязках произведений, написанных на ту же фабулу.

Пушкинский Дон Гуан изменяется в конце трагедии лишь в том смысле, что уживающиеся в нем противоположные, противоречивые качества выступают с еще большей отчетливостью. Смертельная опасность оттеняет бесстрашие Дон Гуана, его неподдельное презрение к ханжеским взглядам и предрассудкам каменных людей: «Я звал тебя и рад, что вижу», — насмешливо, презрительно и дерзко говорит он Статуе, смело протягивая ей руку. И тут же — резкое переключение в совершенно другой тон: «о, тяжело пожатье каменной его десницы!».

Конец фразы звучит уже без всякого вызова: «Оставь меня, пусти, пусти мне руку...».

Так до самого конца действия обнаруживается противоречивость характера конфликта Дон Гуана с миром ханжей и лицемеров. В этом столкновении есть и трагическая непримиримость смелого, богатого по своим задаткам человека, но есть и просто бравада «первого любовника», ищущего все новых наслаждений и ни о чем не задумывающегося. При всем отрицании господствующей морали Дон Гуан принимает в ней главное: себялюбие, эгоизм как движущий принцип поведения и чувств. Правда, у него эти качества выступают без тени ханжества и лицемерия, с той свободой и откровенностью, которые составляют один из секретов его неотразимого обаяния. И все же отличия между нравственными понятиями Дон Гуана и презираемых им ханжей — не принципиальны, возникающий между ними конфликт драматичен, но не трагичен, хотя он и оканчивается гибелью Дон Гуана.

В «маленьких трагедиях» Пушкин создал иной, отличный от «Бориса Годунова», но тоже синтетичный тип структуры. Сама проблематика этих произведений и выведенные в них характеры, предвосхитившие своей внутренней разорванностью героев Достоевского, обусловили жанровые особенности «маленьких трагедий». Именно здесь Пушкин наиболее при-

¹⁶³ А. С. Пушкин. Собр. соч., т. 4, стр. 369—370.

близился к открытиям литературы второй половины XIX в. Тем не менее, как мы увидим ниже, органическое переплетение трагедийной структуры и структуры собственно драмы выступит на этом новом историческом этапе в совершенно новом обличье.

VI

Во второй половине — конце XIX в. и на Западе, и в России сила нового, противостоящая существующему общественному укладу, выявилась и оформилась с большей определенностью. В ходе революции 1848 года, писал Маркс, «обнаружился необъятный океан, которому достаточно прийти в движение, чтобы разбить на части целые материи из твердых скал» — так была провозглашена «тайна XIX столетия и его революции»¹⁶⁴.

Открывались широчайшие перспективы в будущее, существенно менялось соотношение общественных сил в России. Ломка, кризис старых крепостнических отношений не сопровождался в ней победоносным утверждением буржуазного строя. Русская буржуазия не играла революционной роли. Борьба против крепостнических отношений очень рано сплетается в России с борьбой против капитализма. Не стабилизация буржуазных отношений, а могучая народная революция определяла будущее России и ее мировое значение: еще в 80-е годы, по словам Энгельса, Россия выдвигается как передовой отряд революционного движения Европы.

Ведущей формой драматургии этой эпохи, уже овеянной дыханием приближающейся революции, становится самый молодой жанр — драма, который оформился в конце XVIII в., накануне Французской революции. Однако драма второй половины — конца XIX в. во многом принципиально расходится с просветительской драмой.

О расхождении с просветителями свидетельствует уже то, что ни пафос ни структура новой драмы не могут быть поняты вне преодолеваемого драмой XVIII в. трагедийного начала.

Причем никогда еще трагическое, трагедия не спускались до таких прозаических, обыденных, непритязательных жизненных сфер, никогда еще в роли трагических героев и героинь не выступали такие заурядные, ничем, казалось бы, не примечательные характеры, никогда еще трагический конфликт не протекал в таких глубинных психологических сферах и не выявлялся с помощью таких тонких и многообразных компонентов, как в драме интересующей нас сейчас эпохи. В это время были созданы новые видовые формы: трагическая бытовая драма, трагическая психологическая лирическая драма и даже трагическая психологическая комедия.

Однако, в отличие от драматургии первой половины XIX в., различные жанровые начала, несомненно входящие в структуру драм Островского, Чехова, Ибсена, Гауптмана и др., не поглощали и не растворяли в себе собственно драматической или комедийной жанровой основы, ведущего жанрового «профиля».

Жанровые обозначения, которые давали своим пьесам сами драматурги, часто выглядят случайными, возникшими почти по недоразумению, ошибке. В самом деле, почему «Гроза» Островского названа «драмой»? Ведь это настоящая трагедия! ...Как мог Чехов (этот вопрос вставал даже при первой постановке перед Станиславским и всеми участниками спектакля) называть трагичнейшую «Чайку» — «комедией»? Почему Ибсен, Гауптман упорно называют свои трагические вещи «драмами» и пр.?

Однако при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что авторы этих великих произведений имели основание давать им именно такие жанровые определения.

¹⁶⁴ «К. Маркс и Ф. Энгельс о литературе». М., 1958, стр. 21.

Достаточно даже в самых общих чертах восстановить основные моменты действия «Грозы», чтобы убедиться, что в основе ее лежит свойственное именно драме постепенное выявление и глубокая *внутренняя изменяемость* ситуации, которая не приводит, однако, ни к разрушению и антитезному снятию как в трагедии, ни к парадоксальному контрасту, как в комедии, а именно к глубинной внутренней перестройке и изменениям.

Каждый новый момент действия демонстрирует — на новых, все больших глубинах, в разных проявлениях — исходную ситуацию драмы: во всем и везде царящие «жестокое правы» темного царства. Сначала они выступают только в общих чертах, в разговоре второстепенных персонажей (Кулигин, Кудряш), в их рассказах о пережитом, а потом все выпуклее, яснее предстают во всех поступках, действиях, чувствах и взглядах персонажей, предопределяя неизбежность непримиримого столкновения обитателей этого «царства» с той, которая оказалась способной на неприятие окружающей ее страшной жизни.

Вспомним сцену прощания Катерины с Тихоном.

Катерина (жидаясь на шею мужу). Тиша, не уезжай! Ради бога, не уезжай! Голубчик, прошу я тебя!

Кабанов. Нельзя, Катя. Коли маменька посылает, как же я не поеду!

Катерина. Ну, бери меня с собой, бери!

Кабанов (освобождаясь из ее объятий). Да нельзя.

Катерина. Отчего же, Тиша, нельзя?

Кабанов. Куда как весело с тобой ехать! Вы меня уж заездили здесь совсем! Я не чаю, как вырваться-то, а ты еще навязываешься со мной.

Катерина. Да неужели же ты разлюбил меня?

Кабанов. Да не разлюбил, а с этакой-то неволи от какой хочешь красавицы жены убежишь!»

А вот прощание Катерины с Борисом.

Катерина. Ну, как же ты? Теперь-то ты как?

Борис. Еду.

Катерина. Куда едешь?

Борис. Далечно, Катя, в Сибирь.

Катерина. Возьми меня с собой отсюда!

Борис. Нельзя мне, Катя. Не по своей я воле еду: дядя посылает, уж и лошади готовы; я только отпросился у дяди на минуточку...»¹⁶⁵

Оба эти момента действия, находящиеся на большом расстоянии друг от друга, в равной мере непосредственно возвращают нас к царящим в городе «жестоким нравам», по отношению к которым Борис и Тихон занимают примерно одинаковую — страдательно-пассивную позицию.

В первом действии, в разговоре Кулигина с Кудряшом и Борисом, «подневольность» положения Бориса, его зависимость от самодурства и деспотизма Дикого раскрывались, так сказать, с чисто матерпальной, экономической стороны: отношения в семье, условия наследства и пр. В том же плане характеризовалось в первом акте и «подневольное положение» Тихона.

На новой стадии действия — в приведенных выше сценах — положение героев раскрывается с совершенно новой стороны — речь идет о моральных последствиях этой «подневольности». Тихон и Борис выступают в этих сценах уже не только как жертвы «жестокости нравов», но и как носители этой «жестокости», которая незаметно для них самих вошла в их плоть и кровь, внутренне, а не только внешне подчинив их себе.

Так от этапа к этапу действия углубляется то не имеющее аналогий в предшествующей драматургии «двумирие», которое существует в пьесе (в этом смысле «Гроза» Островского — одно из очень типичных произведе-

¹⁶⁵ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. II. М., 1950, стр. 232, 263.

ний этой эпохи) и которое так прекрасно уловлено в самом названии статьи Добролюбова — «Луч света в темном царстве».

Конечно, в каждой и драме, и трагедии, и комедии персонажи преследуют различные цели, исходят из различных побуждений, стремятся к осуществлению разных планов: одни — к сохранению исходной ситуации, другие — к ее изменению или разрушению.

Убийца и узурпатор Клавдий — дядя и отчим Гамлета — стремится к сохранению достигнутого им положения; к этому стремятся и все его приближенные; Гамлет же и сочувствующие ему лица стремятся к противоположному. Однако в том-то и состоят законы *трагедийного* действия, что поступки, переживания и отношения стремящихся к различному персонажей, будучи связаны между собою причинно-следственными отношениями, ставят их так или иначе в одно и то же положение по отношению к данной ситуации: вольно или невольно они разрушают ее, целиком втягиваясь в специфически-разрушительный ритм (если можно так выразиться) действия. Судьбы всех героев, даже самых второстепенных, даже находившихся где-то на самой периферии, сотрясались и ломались, как мы уже говорили, под воздействием сил этого разрушительного движения.

Далеко не все персонажи шекспировской трагедии понимали истинный трагический пафос Гамлета, всю глубину и всеобъемлемость его конфликта с миром, веком.

Но как бы ни был далек, например, Полоний от того, чтобы понять трагедию Гамлета, и он мыслит о Гамлете в трагическом и только в трагическом масштабе: Полоний ведь считает, что Гамлет безумен от несчастной, скрываемой любви, т. е. Полоний исходит в своем мнении о Гамлете из его способности на большое чувство, да и вообще считает такие чувства, такие трагические крайности страсти — естественной и обычной нормой.

Так мыслит, так ощущает героя трагедии далекий, враждебный и чуждый ему персонаж, которого Гамлет не только никогда не посвящал в свои чувства и помыслы, но, напротив, всегда старался провести и одурачить. Все это еще и еще раз свидетельствует о том, что трагический герой трагедии действует и борется в трагической атмосфере, что его окружают соразмерные ему трагические масштабы, а действие развивается по адекватным ему специфическим трагедийным законам.

Относительно *трагической* героини Островского все обстоит диаметрально противоположным образом: даже самые близкие Катерине люди, жалеющие ее, сочувствующие ей, любящие ее (Борис, Тихон), не способны воспринять ее характер, ее поступки трагически, потому что трагические масштабы, трагическая атмосфера для них просто исключена — они находятся в иной плоскости, живут в ином мире.

Бесконечно далеко разошлись друг от друга эти два мира — «тьмы» и «света», хотя внешне они связаны между собою самыми тесными узами.

Катерина живет по совершенно иным нравственным законам, руководствуется совершенно иными помыслами, чувствами и побуждениями, чем все обитатели темного царства. На те же самые положения, ситуацию, даже слова она и они реагируют совершенно по-разному: «Ты какая-то мудреная, бог с тобой», — говорит Катерине Варвара; «Не разберу я тебя, Катя! То от тебя слова не добьешься, не то что ласки, а то так сама лезешь», — удивляется Тихон и т. д. и т. п.

Обратимся к кульминационной сцене драмы, к сцене грозы. Катерина признается мужу в своем «грехе»; в ее отчаянии, в ее решимости, в ее паничном страхе «божьего суда» ясно чувствуется невозможность жить в атмосфере лжи, с унижительным чувством виновности и ожиданием разоблачения. Для самой Катерины это признание означает полное и окончательное разрушение всей ее жизни; для нее оно, так же как вообще ее любовь к Борису, — нечто чрезвычайно значимое, чреватое серьезными, разрушительными, трагическими последствиями.

Однако обитатели темного царства очень далеки от того, чтобы воспринять ее признание в его истинном, непримиримо трагическом значении. Они искренне убеждены, что Катерина призналась в том, что так легко было скрыть, только потому, что «в уме тронулась». В глубине души никто из них не считает, что, любя Бориса, Катерина совершала нечто такое, что должно было повести к каким-то значительным и разрушительным последствиям, — нужно только уметь скрывать, таиться и лгать. Если даже «грех» и «вышел наружу», он должен быть, конечно, строго наказан «домашними средствами», но — и только.

Окружающие Катерину люди просто не в состоянии увидеть и понять серьезности и непримиримости возникшего между нею и ними конфликта. Кабаниха вполне уверена в хитрости и коварстве своей невестки и убеждена, что строгость пойдет ей на пользу, а Тихон, Борис и другие видят, что Катерина страдает, но приписывают это ее совершенно излишнему раскаянию и жестокости свежрови, во всяком случае и тот и другой считают, что она «изводит себя понапрасну».

Смерть Катерины утверждает их в этих убеждениях; Кабанов решается прямо сказать, что Катерина погублена деспотизмом его матери («Маменька, вы ее погубили. Вы, вы, вы...»), а Кабанова утверждает, что Катерина испорченная, нечестивая женщина («Об ней и плакать-то грех!»).

Трагическая гибель неизбежна только для героини, но не для ее антагонистов. Жестокие устои темного царства обладают как будто бы прежней силой и неприкосновенностью. Борис, покорный воле дяди, бросает Катерину и отправляется в Сибирь; Тихон не смеет без разрешения матери даже принять участие в розысках тела Катерины и т. п.

Вместе с тем в мироощущении действующих лиц драмы, в их чувствах произошли значительные внутренние сдвиги. И Борису, и Тихону, и убежавшим из дома Кудряшу и Варваре каждому по-своему стало ясно, что прежняя их жизнь не просто тусклая, скучная, подневольная и тяжелая жизнь — она предстала для них как *невыносимая и ужасная*, способная внушить отчаяние, более страшная, чем сама смерть.

«Хорошо тебе, Катя. А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!» — этими словами Кабанова оканчивается драма.

Атмосфера обновления, разрушения настоящего, атмосфера, свойственная развязкам трагедий, ощущается и в «Грозе».

Трагическая сущность нового характера выражается теперь уже не в господствующей над драматическим действием лирической стихии. Трагическое органически входит в структуру драмы, воплощаясь не только в чувствах и мыслях героя, но и во всех его поступках, действиях, внешне ограниченных очень скромными бытовыми, семейными рамками, но имеющих громадное принципиальное значение, ибо во всех «незначительных» внутренних и внешних проявлениях героя сказывается непримиримость к окружающей действительности.

Своеобразное соотношение драматического и трагедийного начал определяется в конечном итоге своеобразием расстановки общественных сил в самой действительности: нарождающиеся силы нового, будущего, уже сформировавшиеся, выявившиеся, еще не вступили, однако, в открытое единоборство с настоящим.

Темное царство и пронизывающий его одинокий и все же победоносный в своей непримиримости с тьмой луч — понятия, далеко выходящие за пределы русской литературы.

Конечно, такой, например, герой Ибсена как благовоспитанный, образованный, интеллигентный адвокат Торвальд Хельмер («Кукольный дом») как будто бы очень далек от персонажей Островского. Но это не мешает тому, что Торвальд вместе с тем и близок им своей приверженностью к настоящему, к уютному и покойному укладу жизни, который царит в «кукольном доме» в начале действия; он близок им своей полной неспособно-

стью даже представить себе возможность разрушения данной ситуации, а именно это с большой последовательностью осуществляет его «любимая куколка» — Нора.

Знаменитая ибсеновская драма тоже построена на сложном переплетении, сталкивании и взаимном контрастном оттенении драматического и трагедийного начал. Особенно примечательны в этом плане опять-таки кульминация и развязка драмы.

Письмо Кrogстада, бывшего приятеля Хельмера, а теперь его подчиненного, которого он, в качестве директора, увольняет и который с помощью шантажа хочет вернуться на службу,— прочитано. Хельмер узнает о «преступлении» Норы: о долговом обязательстве, выданном ею без ведома мужа для того, чтобы добыть необходимую для его лечения сумму, о подделке подписи отца, совершенной с тою же целью, и пр. Хельмер узнает о многолетней нелегкой борьбе, которую пришлось вести Норе, об опасности, которой она подвергалась, о ее решимости кончить жизнь самоубийством — словом, Хельмер узнает о таких вещах, которые проливают новый свет на счастье, царящее в «кукольном доме».

Нора с самого начала понимает, что ее поступок будет расценен как преступление, что он повлечет за собою большие неприятности и для нее, и для мужа, что их такому уютному, такому привычному благополучию наступит конец. Она, с одной стороны, старается предотвратить разоблачение, с другой, в глубине души, даже жаждет ясности, потому что, как и положено герою, вступающему в непримиримо трагический конфликт, не боится быть последовательной, идти до конца.

При этом Нора уверена, что, узнав обо всем, Хельмер так же смело, как она, пойдет на разрушение уюта и покоя их «гнездышка» во имя утверждения большой любви, справедливости и человечности.

«Н о р а. Я терпеливо ждала целых восемь лет... вот на меня обрушился этот ужас. И я была непоколебимо уверена: вот теперь совершится чудо. Пока письмо Кrogстада лежало там, у меня и в мыслях не было, чтобы ты мог сдать на его условия. Я была непоколебимо уверена, что ты скажешь ему: объявляйте хоть всему свету. А когда это случилось бы... я была так непоколебимо уверена, что ты выступишь вперед и возьмешь все на себя... Вот то чудо, которого я ждала с таким трепетом. И чтобы помешать ему, я хотела покончить с собой»¹⁶⁶.

Однако — так же как это было в «Грозе» — то самое положение, которое предстает для Норы как трагическое, которое может быть разрешено ею только в плане трагического разрушения всей жизни, находит другое, чисто драматическое разрешение, направленное на то, чтобы при любой внутренней перестройке и изменениях бережно сохранить привычные формы жизни.

Хельмер с самого начала и до конца драмы просто исключает трагическое разрешение ситуации — «кукольный дом» должен существовать на любых условиях и вопреки всему. Все слова, все поступки Хельмера с замечательной последовательностью осуществляют драматическую развязку коллизии.

Это происходит при все усиливающемся контрасте с трагической линией, одновременно осуществляемой Норой, что создает очень своеобразную и вместе с тем очень типичную для драмы той эпохи особую психологическую разноязычность.

«Н о р а. Это правда. Я любила тебя больше всего в мире.

Х е л ь м е р. Ах, поди ты со своими вздорными увертками!

...Н о р а. Дай мне уйти. Нельзя, чтобы ты платился за меня. Ты не должен брать этого на себя.

¹⁶⁶ Ибсена. Собр. соч., т. 3. М., 1957, стр. 451.

Хельмер. Не ломай комедию!.. Ты понимаешь, что ты сделала? Отвечай! Ты понимаешь?

Нора... Да, теперь начинаю понимать — вполне.

...Хельмер. Теперь ты разрушила все мое счастье» ¹⁶⁷.

Последние слова Хельмера явное риторическое преувеличение: в том-то и дело, что даже в этот критический момент Хельмер находит примприяющий выход и не собирается разрушить свое «счастье» или, вернее, то, что расценивается им как счастье, — общественное положение, благополучие.

«...Придется постараться как-нибудь выпутаться, — говорит он тут же, — ...придется как-нибудь ублажить его. Дело надо замать во что бы то ни стало... Надо держаться, как будто все у нас идет по-старому. Но это, разумеется, только для людей...» ¹⁶⁸ и т. д. и т. п.

Хельмеру, однако, не приходится прилагать никаких усилий для восстановления своего благополучия: служанка приносит второе письмо от Кругстада, в котором тот сообщает о внезапных счастливых переменах в своей жизни, о своем раскаянии и просит забыть его первое письмо.

Тем самым исходная ситуация самим ходом действия восстанавливается и сохраняется во всей своей первоначальной идилличности. Однако именно здесь обнаруживается осложнение принципов развития действия драмы законами трагедийной структуры. Эта последняя не знает, не признает возвратного движения. Движение ее всегда поступательно и разрушительно по отношению к ситуации. Именно в тот момент, когда действие драмы возвращается в исходное положение, Нора безвозвратно порывает с прошлым и настоящим, разрушает все основы, на которых строилась ее жизнь.

«Хельмер. Слушай же, Нора, ты как будто еще не понимаешь, что все прошло... Ах, бедная малютка Нора, я понимаю, понимаю. Тебе не верится, что я простил тебя. Но я простил, Нора, клянусь, я простил тебе все...

...Нора. Благодарю тебя за твое прощение.

Хельмер. Нет, постой... Ты что хочешь?

Нора (*из другой комнаты*). Сбросить маскарадный костюм» ¹⁶⁹.

Контрастность позиций Хельмера и Норы раскрывается с полной последовательностью до самого конца драмы, буквально до последних ее слов.

«Хельмер (*падает на стул у дверей и закрывает лицо руками*). Нора! Нора! (*Озирается и встает*). Пусто. Ее нет здесь больше. (*Луч надежды озаряет его лицо*). Но — чудо из чудес?!

Снизу раздается грохот захлопнувшихся ворот» ¹⁷⁰.

Когда о «чуде» говорит Нора, она подразумевает возможность совершенно новой жизни, новых взаимоотношений, полного духовного обновления Хельмера. Ее «чудо» открывает перспективу в будущее. Но Хельмер и сейчас не понимает Норы, не понимает, что «чудо» должно быть сотворено им самим — его решимостью порвать со всеми прежними устоями своей жизни, своего духовного мира. Хельмер цепляется за слова Норы о чуде, как за подтверждение своей уверенности в невозможности окончательного уничтожения уюта «кукольного дома». Он вполне уверен, что «чудо» придет, но придет извне, восстановив милый его сердцу покой.

Недаром сначала он с таким детским нетерпением спешит услышать, о каком же «чуде» говорит Нора, и заранее уверяет ее, что будет верить в его приход (именно верить в «чудо», а не творить его).

Услышав же слова о том, что приход «чуда» связывается с полной перестройкой, ломкой их взаимоотношений, Хельмер не находит ответа и

¹⁶⁷ Ибс е н. Собр. соч., т. 3, стр. 442—443.

¹⁶⁸ Там же, стр. 443—444.

¹⁶⁹ Там же, стр. 445.

¹⁷⁰ Там же, стр. 454.

только, уже после ухода Норы, снова чисто риторически восклицает: «Но — чудо из чудес?!».

В ответ на это раздается «грохот захлопнувшихся ворот» (даже не двери, а именно ворот): Нора за пределами «кукольного дома», за ее спиной — руины всего, что составляло ее жизнь, ее счастье, и спасение ее в том, чтобы как можно дальше уйти от этих руин, охранять которые остается Хельмер, так и не поверивший, не увидевший, не принявший неоправданности разрушения «кукольного дома».

«Ее нет *здесь* больше», — говорит он. Ее нет, но *здесь* существует, хотя и опустевшее, но все же существует. Именно потому «луч надежды озаряет его лицо» и одновременно в памяти возникает по-своему истолкованная мысль о «чуде», которая, очевидно, так поглощает Хельмера, что «грохот захлопнувшихся ворот» вряд ли вполне доходит до его сознания.

Постепенно Хельмер понял все: и свою вину перед Норой, и ее страдания, и ее горькое разочарование в нем... И все эти открытия, конечно, глубоко потрясли его, очень много поломали и изменили в нем. Хельмер начал драмы и Хельмер в конце — это во многом разные люди. Все это так. Но необходимость разрыва, неизбежность окончательного разрушения всего, что было, которое ощущается и Норой, и Катериной как нечто органическое, как внутренняя, властно владеющая ими потребность, — все это чуждо и недоступно Хельмеру.

Хельмер, вероятно, умнее Норы, ум его изощрен в полемике, и все-таки он фактически не может возразить ей. Ибо он чувствует — не только в словах, но и в изменившейся интонации, взгляде — во всем, ставшем совсем другим облике Норы (это прекрасно передано и в самой структуре ее речи, и в лаконичных, выразительных авторских ремарках), новую, незнакомую и неведомую ему силу. Он чувствует, что она перешагнула за тот рубеж, который он переступить не может. Какая-то непроницаемая, непреодолимая для него грань легла между ними.

«Малютка Нора», легкомысленная, женственная, совсем не умная, совсем не сильная, приобретает силу, которая определяется и проявляется в одном: в органической невозможности принять существующую ситуацию, в несприимом разрыве с нею. Так кардинально меняется само представление о трагическом герое, трагическом характере, которое раньше ассоциировалось с понятием героического характера, с образом во всех отношениях незаурядного, выдающегося человека.

Одним из самых интересных и показательных в этом смысле произведений, написанных на рубеже XIX—XX вв., является драма «Михаэль Крамер» Гауптмана. Тематически эту драму можно было бы определить как драму «отцов и детей». Сюжет ее чрезвычайно прост: Арнольд, сын известного и всеми уважаемого художника Михаэля Крамера, — талантливый художник, но он мало занимается искусством, пренебрегает советами отца, отчужденно и дерзко ведет себя со своими родителями и сестрой. Михаэль Крамер ищет ключ к сердцу своего сына, но тщетно. Сын не доверяет ему, боится его и вместе с тем презирает. Все ночи Арнольд проводит в сомнительном трактире: он влюблен в дочь хозяина — Лизу Бенш. Его обожание смешит Лизу и злит ее любовника и его всегда пьяную компанию, состоящую из богатых повес, пользующихся влиянием. Однажды они заметили, что Арнольд носит при себе револьвер и обезоружили его. Юноша принужден спасаться позорным бегством. На следующее утро тело Арнольда нашли в Одере — он кончил жизнь самоубийством.

Последний акт этой небольшой драмы целиком посвящен переживаниям Михаэля Крамера, его стремлениям понять навсегда ушедшего от него «мальчика».

Чтобы осмыслить то, что сделал этот юноша, почти ребенок, Михаэль Крамер призывает всю свою житейскую мудрость, весь свой недюжинный ум, он обращается к священному писанию, к биографиям великих людей и

т. п. Михаэль Крамер расценивает самоубийство своего сына как акт отчаяния, вызванного стыдом, неудачной любовью, человеческой жестокостью.

Он понимает свою вину перед сыном и клеймит себя за все совершенные им в жизни ошибки. И все же Михаэль Крамер чувствует, что он не улавливает чего-то главного. Недаром, продолжая работать и в эту страшную для него ночь, у гроба сына, Михаэль Крамер выгравировал изображение мертвого рыцаря в латах. Таким же закованым в непроницаемые латы оставался для Михаэля Крамера его сын.

Последний акт, в котором, казалось бы, так безраздельно царит Михаэль Крамер и который является как будто бы классической драматической развязкой, вместе с тем больше, чем какой бы то ни было другой, посвящен Арнольду. И не потому что Михаэль Крамер и другие действующие лица все время говорят и думают о покойном Арнольде, а потому что именно здесь, в момент высшего душевного напряжения и предельной реализации их духовных сил, яснее выступает примиренчество как основа жизненной позиции и источник ограниченности всех этих искренне любящих Арнольда людей, а тем самым предельно обнаруживается одиночество в бунте, протесте — основа и сущность трагедии Арнольда.

Таким образом, и в этой драме трагическое органически входит в структуру драматического действия, и именно это тесное переплетение оказывается на данном историческом этапе необходимым условием выявления сущности нового характера.

Новые функции драматического действия по отношению к трагической антитезе, так же как вообще всю сложность взаимоотношений этих двух начал в современной драме, замечательно постигал К. С. Станиславский и созданный им театр. Можно сказать даже, что новаторство Художественного театра прежде всего основывалось именно на гениальном по своей тонкости и точности воспроизведении этих совершенно новых, определяющих специфику структуры взаимоотношений трагического и драматического, вне которых невозможно было понять специфику художественного содержания драматургии той эпохи.

Но прежде всего закономерности новой драмы были открыты. Художественным театром в пьесах Чехова.

В известном письме Чехову о «Дяде Ване» Горький называл эту пьесу «совершенно новым видом драматического искусства». Он писал: «...Когда доктор, после долгой паузы, говорит о жаре в Африке, — я задрожал от восхищения пред Вашим талантом»¹⁷¹.

И, действительно, эта как будто бы пустая, ни о чем не говорящая, не идущая к делу фраза Астрова потрясает своей содержательностью, своей совершенно особой, чеховской трагической силой и вместе с тем позволяет почувствовать именно силу таланта драматурга, который с помощью таких простых средств, с таким изяществом и лаконизмом преобразует, подчиняя их своей художественной идее, самые сложные и стойкие законы жанровой структуры. Ведь с точки зрения структуры драмы именно с этих слов Астрова начинается — да, собственно говоря, в них-то главным образом и сосредоточивается — развязка драмы, во всяком случае в той ее линии, которая осуществляется Астровым.

В самом деле: с момента прощания с Еленой Андреевной и до этой фразы Астров целиком во власти тех переживаний и чувств, которые вызвала в нем встреча с нею, увлечение и прощание. Все короткие фразы, которые произносит он в этот промежуток, связаны только с недавним прошлым, проникнуты болью разлуки, неловкостью перед дядей Ваней и Соней за то тяжелое, что он причинил им, и грустью расставания с ними.

Но Астров, так же как дядя Ваня и Соня, потому и причастен трагическому, что он не ограничен драматической ситуацией, находит выход из

¹⁷¹ М. Горький. Собр. соч., т. 28, 1954, стр. 46.

нее, порывает с нею, отбрасывает ее, хотя это совершается, как мы видим, новыми путями, новыми средствами — с помощью самых тонких психологических нюансов.

Астров не может уйти от дяди Ваня, от Сони, от старой Марины, от своего любимого рабочего стола с обычными словами прощания, благодарности, надежды на будущую встречу. Все это он уже сказал и все же медлит с отъездом, не находя слов, чтобы выразить, что чувства, связывающие его с ними, не определяются теми взаимоотношениями, которые сложились благодаря ситуации, порожденной приездом Серебряковых, что он, Соня, дядя Ваня — вообще выше этой ситуации и способны преодолеть ее, черная сила в своей трудной благородной жизни и, хотя и незаметной, но непримиримой борьбе с тем миром, к которому принадлежит Серебряков.

Именно это содержание, именно это разрушительно трагическое по отношению к серебряковской ситуации значение имеет краткий обмен репликами (в то время, когда Марина уходит за водкой) между Войничким и Астровым:

«Астров (после паузы). Моя пристяжная что-то захромала. Вчера еще заметил, когда Петрушка водил поить.

Войничкий. Перековать надо.

Астров. Придется в Рождественном заехать к кузнецу. Не миновать. (Подходит к карте Африки и смотрит на нее). А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница — страшное дело!

Войничкий. Да, вероятно»¹⁷².

Это «да, вероятно» — тоже замечательно: дядя Ваня чувствует и разделяет стремление Астрова отключиться при прощании с ним от всего, что было.

Астров, Соня, дядя Ваня — все они, каждый по-своему, непримиримо, трагически противостоят Серебрякову и ему подобным. Но ни для одного из них это противостояние не заканчивается катастрофой, гибелью. И — что еще гораздо важнее и принципиальнее для новаторства Чехова — ни для одного из них, не только для Астрова или Сони, но и для дяди Вани, — отношения с Серебряковым не являются самым важным, не занимают первого плана их жизни.

Покушаясь на жизнь Серебрякова, а потом замыслив самоубийство, дядя Ваня совершает все это под влиянием аффекта. В этих его намерениях и действиях нет той непримиримости, которой отличались поступки и решения других трагических героев — и, в частности, героев Островского, Ибсена или Гауптмана.

Во всех этих действиях менее всего выражается сила и непримиримость: дядя Ваня примиряется с Серебряковым, принимает его милостивое прощение, отказывается от мысли о самоубийстве. Впрочем, и сам Серебряков вовсе не хочет обострять конфликт.

«Ненавидеть Александра, — говорит Елена Андреевна, — не за что, он такой же, как все. Не хуже вас».

Умная профессорша совершенно права: по отношению к данной ситуации, т. е. в своей ненависти к ничтожному Александру, в презрении к жалкой и ограниченной старухе-матери, в ревности к Астрову и даже в любви к ней самой, Елене Андреевне, дядя Ваня, действительно «такой же, как все», он «мелок» и слаб. Его непримиримость, его сила не могут, так же как у Астрова, Сони, вполне проявиться в данной ситуации и по отношению к ней. Эти обязательные для трагического героя черты сказываются в драмах Чехова в том, что герой выходит за рамки ситуации, оказывается выше ее.

Чеховская драма построена так, что почти в каждой сцене есть моменты, не имеющие никакого отношения к «серебряковской ситуации»; в со-

¹⁷² А. П. Чехов, Собр. соч., т. 9. М., 1956, стр. 331.

вокупности эти моменты способствуют тому, что взаимоотношения, сложившиеся между Серебряковым и Войничким, женой Серебрякова, Астровым и Соней и т. д., выглядят какой-то паутиной, которая прикрыла, не сплошь, не плотно, настоящую, полнокровную, очень простую и очень сложную жизнь.

✓ Прорывы за ситуацию, вне которых не может быть воспринята и осмыслена жанровая структура чеховских драм, осуществляются очень по-разному: то с помощью незначущих, бытовых подробностей, как и в приведенной сейчас сцене, то, напротив, введением патетического, лирического, откровенно поднимающегося над «мелочами жизни», над данной ситуацией монолога (монологи Астрова о лесах, монолог Сони в конце драмы и пр.), то, наконец, введением таких многозначительных «отключающих» фраз, как ставшая знаменитой фраза о жаре в Африке и пр.

Новаторство Чехова прежде всего выразилось именно в разомкнутости ситуации. Причем данная черта жанровой структуры находится в полном соответствии с основной особенностью чеховского стиля, который был охарактеризован как «разомкнутый стиль» (см. главу «Внутренняя структура образа» в первой книге «Теории литературы»). Такое совпадение в закономерностях жанра и стиля очень характерно. Не имея возможности останавливаться на этой специальной проблеме (соотношение стиля и жанра), отметим, что в драме конца XIX — начала XX в. стиль играет первостепенную роль в реализации действия и определении его особенностей.

✓ Психологические нюансы, лирический подтекст, второстепенные, драматические «незначущие» лица и вовсе бездействующие персонажи — все это направлено к тому, чтобы реализовать то специфическое соотношение драматического и трагедийного начал, через которое реализуется основная художественная мысль произведения.

При этом интересно, что разомкнутость как черта и действия, и стиля имеет огромное, решающее значение именно для трагической линии драмы. Такой, например, драматически незначительный, третьестепенный персонаж, как Марина (няня), играет большую роль в жизни Астрова, Сони, а такими персонажами, как Серебряков, его жена, теща, вовсе не замечается. Создается такое впечатление, что няня, так же как приживал Телегин — «Вафля», существуют для одних и вовсе не существуют для других персонажей пьесы: все присутствующие слышат Марино «цып, цып, цып», но именно Соня реагирует на него; Елена Андреевна ежедневно видит «Вафлю» и говорит с ним, но называет его Иван Иванович, тогда как его зовут Илья Ильич, и т. п.

Даже немислимо вообразить, что Серебряков скажет что-либо вроде фразы о жарнице в Африке. После речей Серебрякова, Елены Андреевны, Войничкой почти нет ремарок «пауза». Совершенно явственно ощущается, что сцены, проходящие с участием этих персонажей, гораздо более насыщены событиями, идут в убыстренном темпе, целенаправлены. Всякие не идущие к делу разговоры, разрывы, остановки, перебивающие ритм действия, словом — все то, что ведет к разомкнутости структуры, исчезает из них, вытесняется как некое инородное тело.

Воодушевленный интересом, проявленным Еленой Андреевной к его любимому делу, Астров приходит к ней с чертежами и картограммам. Его речь о лесе — настоящая поэма, раскрывающая богатство его внутреннего мира, широту интересов, целеустремленность. Вместе с тем — это и исповедь вечно ощущающего свое одиночество человека, который надеется найти в нравящейся ему женщине понимание, сочувствие. Астров бесконечно далек в этот момент от мыслей о Серебрякове, о чувствах, которые питает к Елене Андреевне дядя Ваня, и даже от своих собственных планов поухаживать за ней. Увлечшись своей излюбленной темой, попав в свою истинную стихию, он как бы ушел за пределы настоящей ситуации и не вдруг заметил, что его слушательница не следует за ним...

Какое резкое переключение от искреннего, взволнованного, трагического тона монолога Астрова к кокетливо-игривой интонации вопроса Елены Андреевны! «Мне нужно сделать вам маленький допрос, и я смущена, не знаю, как начать...» — говорит она, кладя конец лирическому парению над данной ситуацией.

Сначала Астров почти растерян резкостью этого переключения. Однако очень скоро он вполне попадает в тон:

«Астров. Хитрая! Положим, Соня страдает ...но к чему этот ваш допрос? ...Хищница милая, не смотрите на меня так, я старый воробей...»¹⁷³ и т. д.

Несмотря на сильное увлечение Еленой Андреевной, Астров видит и понимает ее насквозь, лучше, чем она сама себя понимает. Последнего нельзя сказать об Елене Андреевне в отношении Астрова: она чувствует его силу, неординарность, но она «не вхожа» в тот мир, в котором пребывают и Астров, и дядя Ваня, и Соня. Даже Елена Андреевна, не говоря уже о самом Серебрякове или Войницкой, понимает лишь одну сторону этих людей, с которыми судьба столкнула ее так близко, которых общение с нею задело так больно и глубоко и которые никогда, тем не менее, не были, в отличие от Елены Андреевны, до конца и целиком во власти ситуации, всегда разомкнутой для них, — в этом и выразилась совершенно новая форма их трагической непримиримости.

Характерно, что в первых пьесах Чехова трагическое начало давалось еще во многом традиционно: самоубийство Иванова, Треплева. Однако в «Чайке» традиционность уже сочетается с самым дерзновенным новаторством: трагические образы Нины Заречной, Треплева не только решены с помощью размыкания ситуации, но существуют уже не в драме, а в комедии — форма трагической антигезы, осуществляемая в них, развивается в пьесе, действие которой в основном построено по законам комедии (Чехов вовсе не парадоксально обозначил жанровую природу своего произведения!).

Достаточно вспомнить последний акт «Чайки». Трагическое преодоление ситуации, выход из нее, который в различных формах осуществляется Ниной и Треплевом, сочетается здесь с чисто комедийным возвратом к исходному положению для Аркадиной, Тригорина и других действующих лиц последнего действия. Для обитателей усадьбы, куда по случаю болезни брата вызвана Аркадина и куда снова приехал всегда находящийся «при ней» Тригорин, ничего не изменилось за два года, прошедшие между первым и четвертым действиями.

Осенний вечер. Все обитатели усадьбы, кроме Треплева и больного Сорина, играют в лото.

«Шамраев (*Тригорину*). А у нас, Борис Алексеевич, осталась ваша вещь.

Тригорин. Какая?

Шамраев. Как-то Константин Гаврилыч застрелил чайку, и вы поручили мне заказать из нее чучело.

Тригорин. Не помню (*Раздумывая*). Не помню!

Маша. Шестьдесят шесть! Один!

Треплев (*распахивает окно, прислушивается*). Как темно! Не понимаю, отчего я испытываю такое беспокойство.

Аркадина. Костя, закрой окно, а то дует. (*Треплев закрывает окно*)»¹⁷⁴.

В этом кратком обмене как будто бы случайными репликами осуществляется прямой возврат к прошлому — к тем отношениям, которые сложились в этой усадьбе два года тому назад.

¹⁷³ А. П. Чехов. Собр. соч., т. 9, стр. 315.

¹⁷⁴ Там же, стр. 276—277.

«Не помню, не помню», — говорит Тригорин при упоминании о чайке. «Закрой окно, а то дует», — вторит ему Аркадина, игнорируя слова Треплева об охватившем его волнении.

Для них пребывание в усадьбе, общение, разговоры с теми же людьми, воспоминания — не более как вариация прошлого, не имевшего сколько-нибудь значительных последствий. В отличие от Серебрякова, которого, по выражению Астрова, «и калачом не заманишь в деревню», — Тригорин очень спокойно и не без удовольствия посещает прежние места. Только раздавшийся выстрел заставляет Аркадину содрогнуться при воспоминании о совершенном Треплевым два года назад покушении на самоубийство. Впрочем, она тут же с готовностью верит малоправдоподобному объяснению Дорна о взрыве банки с эфиром...

Весь последний акт комедии построен на доведенном до крайнего, трагического напряжения контрасте комедийной безрезультативности исходной ситуации и глубочайших последствий, к которым приводит та же ситуация. развиваемая в трагическом плане, осуществляемом Треплевым и Ниной.

«Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Когда увидите Тригорина, то не говорите ему ничего... Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде... Сюжет для небольшого рассказа... Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю...», — говорит Нина Треплеву.

И буквально через несколько строк речь идет снова о чайке, в третий и последний раз:

«Шамраев (*подводит Тригорина к шкафу*). Вот вещь, о которой я давеча говорил... (*Достает из шкафа чучело чайки*). Ваш заказ...

Тригорин (*глядя на чайку*). Не помню! (*Подумав*). Не помню! (*Направо за сценой выстрел; все вздрагивают*)»¹⁷⁵.

Написать комедию, не только преисполненную трагическим пафосом, но и отводящую центральное место трагическим характерам, трагическому конфликту, можно было (хотя в те годы никто, кроме Чехова, не осуществил этого!) только опираясь на опыт новой, сформировавшейся во второй половине XIX в. драмы, в которой четкое и последовательное осуществление законов жанра драмы не исключало, а предполагало и требовало наличия трагедийной структуры.

* * *

Первым литературным направлением конца XIX в., противопоставившим себя реализму или, вернее — заявившим о своем желании отмежеваться от него по ряду вопросов, был натурализм. Нужно сразу же оговориться, что многое в программе и художественной практике натуралистов было (и именно так воспринималось самими участниками этого направления) продолжением принципов реализма: стремление к точному воспроизведению явлений действительности, пристальный интерес к быту, расширение социальной тематики (натуралисты объявляли, что для искусства нет «запретных», «низких» тем) — все эти черты натурализма как будто бы содействовали приближению искусства к жизни, ее объективному изображению. Однако писателям и драматургам натурализма был свойствен подмен социальных мотивировок — биологическими, преувеличение роли наследственности, якобы фатально предопределяющей поведение человека в обществе, его возможности, судьбу. Сами натуралисты склонны были придавать большое значение этим последним положениям своей программы, которые и лежали в основе их далеко идущих расхождений с эстетикой реализма, предопределивших упадок драмы.

¹⁷⁵ А. П. Чехов. Собр. соч., т. 9, стр. 280, 282.

В работах «Экспериментальный роман» и «Натурализм в театре», которые по праву рассматриваются как теоретические манифесты натурализма, Золя заявлял, что натуралисты спорят с реалистами, когда эти последние (прежде всего Бальзак, Стендаль) оказываются «непоследовательными реалистами». Золя считал, что его предшественники делали уступки романтизму, отказываясь от изучения всеобщих основных (т. е. биологических) законов, что они включали в свое творчество не только типическое, но и «необычное», основываясь не только на наблюдениях и опыте, но и на фантазии, выдумке и пр.

Стремясь (во всяком случае в своих теоретических построениях) свести творческий процесс к «наблюдениям» и «экспериментированию», отождествить художника с ученым, Золя понимал типическое как среднее, наиболее распространенное, противопоставлял типическое — исключительному, говорил о несовместимости художественной правды с изображением необычного и пр. Отсюда — отрицание героя, стоящего выше окружающей его среды, вступающего в непримиримый конфликт с нею, несущего какое-то новое начало. Трагизм подобных столкновений Золя безоговорочно причислял к «ложному трагизму», который отрицается им самым решительным образом наряду со всякого рода «необузданными вымыслами». Произведения Бальзака и Стендаля, обнаруживающие замечательную способность авторов к «точности описаний», вместе с тем содержат, по мнению Золя, неоправданное стремление изобразить «непомерно увеличенную личность, раздутую до колоссальных размеров...» Недаром особенно резко Золя ополчается против последней части романа «Красное и черное», где трагическая непримиримость Жюльена Сореля выступает с особой отчетливостью. «Это, — пишет Золя о последних главах романа, — совершенно отрывается от повседневной прозы, от той правды, к которой мы стремимся, и психолог Стендаль увлекает нас, так же как рассказчик Александр Дюма, в область необычного».

Последовательный реалист-натуралист, считает Золя, не гонится за трагизмом и величием, исходя из того, что «средний уровень принижает всех». Главная задача писателя-«экспериментатора» и состоит в том, чтобы раскрыть власть объективных предпосылок — биологических данных, наследственности и пр. Они имеют для писателя-натуралиста, по остроумному замечанию Лафарга, значение некой «органической фатальности, приводящей к новому виду развязок типа «*deus ex machina*»¹⁷⁶.

Употребление этого драматургического термина в рассуждении о характерных для натурализма развязках очень уместно — «органическая фатальность» развязок, о которой говорит Лафарг, выступает с особенно большой отчетливостью и в особенно явном противоречии с реалистическими тенденциями натурализма именно в натуралистической драме.

Вот, например, как появляется «*deus ex machina*» в драме «Перед восходом солнца», раннем произведении тесно связанного в ту пору с натурализмом Гауптмана.

«Доктор Шиммельпфеппиг. ...Слушай, говори честно! ...Ты серьезно затеял историю с этой Краузе?

Лот. Разумеется!... Для меня это очень серьезно... Я не могу объяснить тебе, что значит для меня это чувство... Я даже не могу представить себя без нее... Мне порою кажется, что это как сплав, знаешь, как бывает, когда два металла так нераздельно сплавлены, что о них уже не скажешь — вот это тот, а это другой. И все это так естественно и так просто... Я твердо уверен, что тот, кто этого не знает, не более чем жалкая лягушка...»¹⁷⁷

¹⁷⁶ См. «Литературное наследство», кн. 2, 1932, стр. 15—54.

¹⁷⁷ Гауптман П. Пьесы, т. 1. М., 1959, стр. 107—108.

Так говорит герой драмы Лот — разумный, благородный, преисполненный новых, революционных идей и стремлений, который с такой чуткостью и тонкостью понимания сразу выделил Елену Краузе из всех окружающих, понял свою близость к ней, заслужил и оценил ее любовь, увидел в ней не только будущую жену, но и друга, соратника в деле своего революционного служения и пр. И вот буквально через несколько минут, после нескольких реплик своего собеседника тот же Лот, продолжая тот же разговор, принимает такое парадоксальное, совершенно не вяжущееся со всем предшествующим действием решение:

«Доктор Шиммельпфенниг. Что ты намерен делать, Лот?

Лот. Не встречаться!..

Доктор Шиммельпфенниг. Ты значит, решился?

Лот. На что?

Доктор Шиммельпфенниг. Порвать ваши отношения?

Лот. Как же я могу не решиться на это?

Доктор Шиммельпфенниг. Я обещаю объяснить ей положение дел.

Лот. Да — да! Именно так... Я не могу иначе. *(Пишет, вкладывает письмо в конверт, надписывает его. Поднимается с места и подает Шиммельпфеннигу руку)*. Во всем остальном я уповаю на тебя»¹⁷⁸.

Эта быстрая и не подготовленная логикой развития характеров и взаимоотношений героев метаморфоза происходит в Лоте из-за сообщенной ему доктором Шиммельпфеннигом истории гибели первого ребенка сестры Елены — Марты: трехлетний мальчик унаследовал от деда и матери алкоголизм: «Глупый мальчонка, — рассказывает доктор, — потянулся к бутылке с уксусом, в которой он думал найти свою любимую сивуху. Бутылку он уронил, а сам упал на битое стекло. Видишь вот эту вену... — ее перерезало стеклом»¹⁷⁹.

И вот борец за социальную справедливость — Лот, заявлявший в начале пьесы, что целью его жизни являются поиски средств переустройства жизни, а вечным девизом — вера в людей, их возможность к обновлению, совершенствованию, становится покорной, бездумной жертвой фатума наследственности. Этот «социалист и революционер», призывающий к активному сопротивлению, смело противостоящий буржуазным дельцам и эксплуататорам в лице инженера Гофмана, дающий отпор всякому ренегатству и неверию (первый разговор Лота с доктором Шиммельпфеннигом), считающий делом своей жизни изучение условий жизни и труда рабочих, сближение с ними и революционную агитацию, — мгновенно забывает и об этой основной цели своего пребывания в доме Краузе, и о своих обязательствах по отношению к Елене. Лот бежит, капитулирует, признает невозможность сопротивления фатуму наследственности, отрицает даже какую бы то ни было попытку преодолеть его.

До этой сцены последнего акта, посвящающего Лота в предысторию семьи Краузе и существующих в ней отношений, действие драмы было в основном сосредоточено на раскрытии непримиримого противоречия между отвратительным миром Гофмана — Краузе — Кааля и прочих и противостоящими им носителями новых принципов, новых жизненных начал — Лот, Елена, отчасти доктор, а также выражающие свою близость к этим персонажам и протест против господ слуги (Эдуард, Бейбст, Мария, работница и др.). Казалось, что протест Лота и примыкающих к нему персонажей взорвет существующую ситуацию, принесет победу новым началам, что действие драмы определится как трагедийное по своему характеру действие. Однако фатум наследственности сближает и как бы уравни-

¹⁷⁸ Гаульман. Пьесы, т. 1, стр. 141.

¹⁷⁹ Там же, стр. 110.

нивает всех персонажей, перед его лицом исчезает противоположность, антагонизм между теми, кто утверждает данную ситуацию и примиряется с нею, и теми, кто отрицает ее и борется с нею. Жертвой этого «фатума» в равной мере оказываются и Гофман, и его антагонист Лот, которого тот же фатум заставляет забыть о надеждах на личное счастье, и Елена, для которой уход Лота — это и потеря любимого человека, и потеря последней надежды на то, чтобы вырваться из окружающей ее среды и избежать тяготеющего над всей ее семьей порока.

Направленность действия последнего акта пьесы определяется уже не выявлением сил, антагонистически направленных против исходной ситуации, а раскрытием фатальной, общей для всех персонажей непреоборимости этой ситуации.

Не существующие между персонажами реальные взаимоотношения и стоящий за ними социальный антагонизм, а уравнивающие, согласно взглядам натуралистов, всех людей биологические законы раскрываются в последнем акте драмы и определяют ход и развязку действия. Недаром самоубийство Елены, являющееся не только актом обреченности, но и неприятием окружающей среды, отнюдь не стоит в центре финала драмы. На первом плане заключительного момента действия — появление пьяного старика Краузе, который, так же как в первом акте, возвращается из трактира, распевая похабную песенку.

«...Слышно, как открывается тяжелая наружная дверь, как она с грохотом захлопывается, как шумно вваливается... хозяин Краузе. ...Раздается хриплый, гнусавый, запинаящийся голос пьяницы: «Так-то так! Не у меня ли парочка дочерей красавиц?»¹⁸⁰. Этот зловеющий и отвратительный образ главы семьи и родоначальника тяготеющего над нею наследственного порока как бы обрамляет действие, воплощая, вопреки логике изображенных характеров, идею непреодолимости изначальной ситуации.

В отличие от реалистической драмы вообще и драм самого Гауптмана — «Михаэль Крамер», «Ткачи», «Одинокие» и др., в которых действие реализуется за счет раскрытия сложных взаимоотношений героев, глубокого и тонкого показа их внутреннего мира, сложных психологических нюансов, — в драме «Перед восходом солнца» все эти компоненты постепенно отходят на задний план, потому что ход действия и его результат определяются в конечном счете отношением героев к тяготеющему над ними и не подвластному их воле и стремлениям началу.

Сосредоточенность действия на раскрытии в той или иной форме выступающего фатума, присутствие в драме некоего общего начала, стоящего над реальными отношениями персонажей, ясно проявившись в натуралистической драме (те же черты могли бы быть раскрыты, например, в «Привидениях» Ибсена), не исключает, однако, присутствия в ней традиционно реалистических компонентов, достаточно четко выявленной социальной основы действия.

Следующий шаг по пути трансформации формы реалистической драмы во имя раскрытия фатума (не имеющего, однако, ничего общего с биологическим фатумом натуралистов) сделали символисты.

Драмы символистов очень своеобразны и необычны даже по самым внешним, сразу бросающимся в глаза признакам: обстановка, действующие лица, фабула.

Вот, например, одна из характерных и известных символистских драм Метерлинка — «Слепые». В древнем северном лесу поблизости от моря сидят под звездным небом на камнях, пнях и сухих листьях шесть слепых стариков и шесть слепых женщин: все чего-то ждут.

«Высокие кладбищенские деревья — тисы, плакучие ивы, кипарисы — прострают.. свою надежную сень... на сцене необычайно темно, несмот-

¹⁸⁰ Гауптман. Пьесы, т. 1, стр. 114.

ря на лунный свет, который кое-где пытается хотя бы на мгновение пробиться сквозь листву и прорезать мрак»¹⁸¹.

Слепым страшно: где вожак, старый священник, который, как обычно, зывел их из богадельни? Почему он не возвращается, ведь уже так поздно? Бьет двенадцать. Они не знают — полдень или полночь. Они ничего не знают — ни где они, ни что их окружает, ни что означают неясные первобытные шорохи, шум... Речи их нерешительны, бессвязны... Появляется собака из богадельни и тащит одного слепого к дереву, прислонившись к которому уже много часов лежит мертвый священник. Собака остается подле него. Слепые не могут выбраться из леса без вожака. Нет никакой надежды... И вот приближаются шаги, слепые ощупью идут им навстречу, но никто не появляется, шаги затихают рядом — это Смерть...

А вот другая драма — «Непрошенная»: в старом замке сидят ночью вокруг лампы слепой дед, отец, дядя, три дочери. Больная в соседней комнате чувствует себя лучше, врач сказал, что опасность миновала. Ожидают сестру-настоятельницу монастыря; весь диалог посвящен исключительно этому возможному приходу. Но в невольном охватывающем всех давящем напряжении чувствуется ужас, ожидание кого-то другого. Слепой старик чувствует это особенно остро. Он первым слышит, как что-то прощуршало по саду; соловьи умолкают, рыбы в пруду погружаются на дно, лебеди волнуются, сторожевой пес вползает в конуру; слышно, как точат косу; дверь открывается, кто-то идет, но никто не появляется, лампа гаснет. Старик слышит шепот, он чувствует, что кто-то еще сидит за столом. В это время бьет полночь; быстрые шаги раздаются в комнате. Затем мертвая тишина. Сестра милосердия молча извещает о смерти больной.

В том же ряду стоит драма «Там, внутри». Старый, заросший сад. В глубине дом. Окна нижнего этажа освещены. Видна семья, собравшаяся у стола при свете лампы: отец, мать, две дочери, спящий около матери ребенок. В сад входят старик и прохожий. Они не знают, как сообщить семье о том, что только что выгнали из реки утопленницу — их старшую дочь и сестру. Ее тело несут люди, идущие за стариком и прохожим, они все ближе, ближе, а старик все не решается войти в дом, нарушить тишину, покой... Но вот толпа достигает сада, и старик входит в дом. Оставшиеся в саду видят: отец открывает дверь, приветливая встреча, короткий разговор и вдруг ужас, смятение — вся семья бросается к двери, ведущей в сад; в комнате остается мирно спящий ребенок.

Одно из главных действующих лиц этой драмы, Старик, говорит: «Чтобы понять обыденную жизнь, надо что-то к ней прибавить...»¹⁸²

В этих словах очень точно сформулирована сущность и метода, и стиля Метерлинка, да и символизма вообще. С их точки зрения, человек, люди, находящиеся в тех или иных ситуациях и отношениях, интересны и значительны не сами по себе, а благодаря свойственным им смутным предчувствиям чего-то внеположного, иррационального, «уводящего» от реальной жизни. Человеку кажется, что это искомое, предощущаемое им нечто находится где-то далеко от него, что поиски его длительны и трудны и т. п. Но на самом деле это «нечто» — рядом, в непосредственной близости, оно приходит внезапно, неожиданно, входя в самую «обыденную жизнь», чаще всего в каком-то совсем ином, не таком, как предполагается, обличии, почему порою так и остается «неузнанным», непопознанным.

Во всяком случае не человек, нарушая ограничивающие его пределы, выходит «изнутри» в поисках этого «нечто», а «нечто» входит «внутрь», не разрушая, а замыкая ситуацию. Эта последняя черта символизма имела особенно большое значение для драмы.

¹⁸¹ Метерлинка. Пьесы. М., 1958, стр. 57.

¹⁸² Там же, стр. 142.

Часто подчеркивается, что в символистской драме и особенно в перечисленных драмах Метерлинка нет фактически никаких компонентов драматической структуры, кроме диалога, и поэтому драмы его можно скорее считать философскими символистскими поэмами, в которых диалог сохранился как чисто внешний, формальный рудимент.

Однако это вовсе не так. Диалог в драмах Метерлинка — это именно чисто драматический диалог — «строитель» данной специфической драматической структуры. Причем эти строительные функции диалога выступают здесь как раз более непосредственно и обнаженно, чем в реалистической драме, благодаря тому, что крайне обедняются, сводятся к минимуму (нет интриги, характеров, психологии и многое другое) средства реализации драматического действия. Об обнаженно-строительных функциях диалога очень ясно свидетельствует такое, казалось бы, неожиданное в этой связи наблюдение: вводящая ремарка (всегда очень длинная у Метерлинка и вообще у символистов), как правило, почти буквально повторяется в первых репликах, которыми обмениваются персонажи.

Например: «Отец — у камелька. Мать облокотилась на стол и смотрит в пустоту. Две молодые девушки... вышивают, мечтают и улыбаются тишине комнаты. Склонившись головкой на левую руку матери, дремлет ребенок»¹⁸³ — это из ремарки драмы «Там, внутри».

А вот «дублиаж» того же самого вводящего описания в диалоге:

«Старик. ...У камелька отец. Сидит, сложив руки на коленях... Мать облокотилась на стол...

Незнакомец. Она смотрит на нас...

Старик. Нет, она сама не знает, на что смотрит, глаза ее не мигают... Обе сестры умершей тоже здесь. Они спокойно вышивают, а ребенок уснул. В углу часы, они показывают девять... Никто ничего не подозревает, все молчат»¹⁸⁴.

Этот диалог почти ничего не прибавляет к тому, что мы уже узнали из ремарки. В него внесено только несколько как будто бы очень мало значащих слов: «Сложив руки на коленях...» — об отце. «...Она сама не знает, на что смотрит, глаза ее не мигают» — о матери.

Эти слова можно воспринять и как просто еще большее уточнение, расширение той картины, которая нарисована в ремарке. Они не имеют никакого значения в определении взаимоотношений персонажей, всего последующего хода действия, если понимать его в обычном смысле, и пр.

Однако, произносимые в диалоге, они приобретают уже не только этот прямой, непосредственный смысл, но и другое, важнейшее для метерлинковской драмы значение: эти слова, так же как и все остальные высказывания персонажей, данные в особом синтаксическом строении, часто прерываемые многоточием, часто повторяемые по нескольку раз то одним, то другим из говорящих, порой нарочито замедленные в произношении, — создают ту атмосферу ожидания, ту неопределенность ситуации, от которых всегда отправляется действие в драматургии символизма.

Вот начало драмы «Слепые»:

«Первый слепорожденный. Он еще не вернулся?

Второй слепорожденный. Ты меня разбудил.

Первый слепорожденный. Я тоже спал.

Третий слепорожденный. И я.

Первый слепорожденный. Он еще не вернулся?»¹⁸⁵.

В этих нескольких фразах чрезвычайно наглядно обнаруживается двойная значимость произносимых слов: «Он еще не вернулся?» — вопрос

¹⁸³ Метерлинка. Пьесы, стр. 139.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Там же, стр. 57.

этот необходим и вполне естествен для человека, желающего просто ориентироваться в обстановке. Вместе с тем эти первые, начинающие драму слова уже строят специфическую ситуацию: настоящий момент — это момент переходный, момент ожидания, неопределенности. (Характерно, что дважды повторенный вопрос: «Он еще не вернулся?» — прямого ответа так и не получает...)

В драме и Гауптмана, и Ибсена, и Островского, и Чехова любая реплика имела громадное значение в раскрытии характеров, сюжета, психологического состояния и взаимоотношений действующих лиц, т. е. всех компонентов, формирующих драматическое действие; и уже через эти компоненты она участвовала в созидании драматической структуры.

Вот почему непосредственный смысл того или иного диалога очень часто вовсе не совпадал и даже прямо расходился с его драматической сущностью: по прямому значению произносимых и Хельмером, и Норой слов (после получения покаянного письма от Кростада) — наступает примирение, согласованность; на самом же деле — именно этот диалог предельно «разводит» два «начала» пьесы (драматическое и трагическое) и соответственно предельно усложняет и обостряет отношения между героями. По прямому своему значению разговор о необходимости подковать пристяжную и о жаре в Африке — вообще не имеет никакого смысла; по своей функции в действии и структуре — он играет первостепеннейшую роль и т. д. и т. п.

Иначе обстоит дело в символистской драме.

Прежде всего диалог лишается в ней своей, казалось бы, совершенно неотъемлемой функции — служить средством связи и выяснением взаимоотношений, которые складываются между персонажами, потому что диалог раскрывает отношение каждого из говорящих не к собеседнику и вообще не к действующим лицам драмы, а прежде всего к чему-то «третьему», первостепенно важному для каждого из говорящих, — это опять-таки то ожидаемое, которое как более или менее ясное ощущение, предчувствие появляется с самого начала драмы, составляя ее исходную ситуацию. Если отношения между действующими лицами в каких-то чертах и выясняются, то они большею частью имеют отношение к прошлому (например, слова Старика о его дружеских отношениях к семье покойной и к ней самой или рассказ слепых женщин об одиночестве священника, его доброте и пр.) и в развитии ситуации не играют сколько-нибудь существенной роли.

В чем же все-таки состоит это развитие? В чем выражается и на чем строится в этих столь своеобразных драмах Метерлинка само действие? Оно строится на тех же принципах и законах, которые определяют структуру жанра драмы вообще: предельное выявление исходной ситуации при условии ее сохранения в глубоко преобразованном виде.

Сначала состояние того неопределенного ожидания, которое возникает буквально с первых же слов, произносимых персонажами, связано с чем-то очень неопределенным и далеким — ситуация разомкнута если не для всех, то для некоторых наиболее восприимчивых и чутких участников действия, наделенных интуицией. Большинство слепых просто ждет своего проводника, испытывая усталость, голод и пр., и только некоторые из них предчувствуют в его опоздании что-то особенное, ужасное, неотвратимо надвигающееся на них.

Их ожидание связано с далеким шумом моря, еле слышными шорохами — словом, обращено куда-то вдаль... Постепенно, однако, беспокойство охватывает всех, кроме безумной женщины и глухонемого; тогда появляется собака, и обнаруживается находящийся в нескольких шагах труп священника... Загадочное, непонятное, поиски которого невольно уводили от настоящего момента, создавали впечатление неустойчивости, промежуточности данной ситуации, данного положения, оказывается включенным в саму же ситуацию. Разомкнутость ситуации снимается ходом действия.

Этот переход от разомкнутости к замкнутости, при котором исключается какой бы то ни было «прорыв» за пределы данной ситуации для кого бы то ни было из персонажей, и осуществляется в драматургии Метерлинка как основной принцип структуры.

Катастрофическое событие, происходящее в каждой из упомянутых нами драм Метерлинка (смерть священника в драме «Слепые», смерть большой в «Непрошенной», самоубийство в пьесе «Там, внутри»), не разрушает исходной ситуации; трагическое начало законсервировано в ней: трагическое не возникает в результате противодействия ситуации, а обнаруживается в ней как ее первооснова, т. е. вообще не реализуется в действии, а находится как бы «пред» и над ним.

В символистской драме, таким образом, исчезает тот «дуализм», то образование двух начал (драматического и трагического), которое составляло характернейшее качество новой реалистической драмы.

VII

Принцип сохранения данной ситуации как организующий жанр принцип получает еще большее значение в драматургии различных школ и течений модернизма XX в.

Эта черта характеризует творчество многих драматургов, стоящих, казалось бы, на очень разных позициях. В конечном итоге она определяется отказом или невозможностью объективного познания и воспроизведения того соотношения старого и нового, которое сложилось в результате победы социалистической революции в России и затем, после второй мировой войны, привело к новым успехам социализма во всемирном масштабе.

Отвергая эту правду истории, модернизм не в силах выйти за грань данной ситуации, т. е. за пределы исторически обреченного строя.

Это не значит, однако, что драматургия модернизма воспроизводит современный мир как нечто неподвижное и благополучное. Напротив: начальные сцены модернистской драмы, как правило, рисуют состоящие катастрофы, краха, беды или такой покой и благополучие, которые, как это было и у Метерлинка, овеяны нависшей угрозой, скрытой, смутно ощущаемой опасностью.

Состояние катастрофы как первоначальный момент действия особенно характерно для драмы экспрессионизма.

Картиной сокрушительного взрыва на громадном газовом комбинате открывается, например, драма Кайзера «Газ». Предприниматель (он выступает в драме как Сын миллиардера) не хочет возродить производства, но под давлением рабочих и служащих завода, которые не могут существовать без завода, начинаются восстановительные работы, и страшный, калечащий людей спрут должен снова возродиться. Все действие драмы направлено на восстановление иллюзорно разрушенной, но восстанавливаемой в силу своей фатальной неизбежности ситуации; ситуации порабощения человека империалистической техникой, превращения человека в придаток машины.

Прямолинейной направленности действия, стремящегося к сохранению, казалось бы, разрушенной первоначальной ситуации, соответствуют его столь же прямолинейные в своих функциях и внутренне обедненные компоненты. Абстрактные, условные персонажи Кайзера из акта в акт ведут словесный поединок, пытаясь разрешить все ту же альтернативу: «газ — да» — «газ — нет». Действие осуществляется не за счет развития, углубления и видоизменения первоначального положения, а прежде всего за счет все учащающегося, нагнетающегося повторения двух противостоящих

одна другой точек зрения, программ: отказ от завода — восстановление завода... Причем позиции лиц, ведущих диалог, выражаются все более тезисно, лаконично, отрывочно, плакатно.

«И н же н е р. Стойте здесь!! — Стойте здесь в зале!!..
...С ы н м и л л и а р д е р а. Откройте двери — в дневной свет!
...В с е м у ж ч и н ы и в с е ж е н щ и н ы. Инженер!!
...И н же н е р. Идемте из зала!! — К заводу!! — От взрыва к взрыву!! —
Газ!!
В с е. Газ!!!»¹⁸⁶.

И так на протяжении всего действия: только движущаяся, но не развивающаяся, внутренне не изменяющаяся альтернатива, повторение которой, буквально в каждой сцене, в каждом диалоге утверждает неизменяемость существующего положения вещей, иллюзорность его разрушения.

Явное несоответствие внешней энергии и стремительности действия и организующей его внутренней структуре направленности на сохранение исходной, существующей ситуации выступает и в примыкающих к экспрессионизму драмах Толлера, непосредственно посвященных теме борьбы, революции («Живем, живем», «Человек — масса» и др.).

В самом заглавии драмы — «Человек — масса» дана та исходная и так и не снимаемая развязкой альтернатива, которая составляет стержень действия. Человек — масса или точнее: государство — человек — масса — таковы непримиримые, принципиально разорванные аспекты, из которых складывается общественная жизнь и примирить которые в равной мере, как следует из логики драмы, не могут ни справедливого революционного возмездия, ни карательная и принудительная политика государства, ни человеколюбие, понимаемое как всепрощение и абстрактная справедливость.

Олицетворение гуманности, человечности — Женщина — с первой до последней сцены находится как бы между двумя жерновками: государством, которое преследует ее как революционерку, и революционной массой, которая в лице Безумяного осуждает ее за отрицание революционного насилия. От сцены к сцене безвыходность этого положения нагнетается, усиливается. Так действие доходит до развязки:

Б е з у м я н н ы й
Суровым подвигом народ освободится,
Ошибку смертью искупи,
Быть может, смерть твоя нам пригодится...
О ф и ц е р
Вручаю приговор...¹⁸⁷
.....
Ж е н щ и н а
Вы расстреляете меня?
О ф и ц е р
Приказ — приказ....
Интересы общества,
Государственный порядок —
Долг офицера.
Ж е н щ и н а
А человек?
О ф и ц е р
Всякие разговоры запрещены
Приказ — приказ...¹⁸⁸

¹⁸⁶ Г. К а й з е р. Драммы. М.— Пг., 1923, стр. 112, 113, 114.

¹⁸⁷ Т о л л е р. Человек — масса. М.— Пг., 1923, стр. 59.

¹⁸⁸ Там же, стр. 61.

Меняются действующие лица или, вернее, условные обозначения лиц, ведущих диалог, меняется место действия (биржа, помещение, в котором происходит сходка, баррикады, тюрьма), но буквально в каждый момент, в любой своей точке действие с однообразным, угнетающим постоянством направлено к утверждению неизменяемости, непреодолимости данного состояния, данной альтернативы — человек — государство, человек — масса.

На первый взгляд кажется, что эта застывшая разорванность и однолинейность, придающие драмам экспрессионистов даже просто чисто внешней монотонность, не характерны ни для других модернистских школ, ни для творчества таких стоящих вне определенного направления драматургов, как, например, О'Нил или Ж. Ромен.

Однако если ближе взглянуть на развитие действия, происходящего, например, в «Косматой обезьяне» О'Нила, то за его внешне более запутанными и разнообразными ходами и причудливым сочетанием обнаженно натуралистических сцен со сценами, претендующими на глубокий философский (а на деле, скорее, — патологический) психологизм, — нетрудно обнаружить то же схематичное варьирование заданного с самого начала тезиса: о ненужности «задумавшегося» человека, выбившегося из привычной жизненной колеи и оказавшегося в силу этого в абсолютном одиночестве, в безвыходном тупике.

«...У меня нет прошлого, о котором стоило бы вспомнить... никакого будущего, — говорит Янки, герой драмы О'Нила, обращаясь к сидящей в клетке Горилле, единственному слушателю, которого он мог найти, — у меня только то, что есть теперь, а это не то. Конечно, тебе лучше! Ты не можешь думать, не так ли? И говорить не можешь... А я и думаю, и говорю, и ничего из этого не выходит...»¹⁸⁹

За отчаянные попытки как-то изменить свою жизнь и жизнь окружающих на Янки обрушивается все: и его товарищи — матросы, и полиция, и деятели профсоюза, и, наконец, освобожденная им из клетки Горилла, которая в ярости уродует его в своих страшных объятиях. Таков результат попыток «задумавшегося» человека как-то перестроить, улучшить жизнь. Правда, и попытки эти выглядят скорее как животное буйство, чем как протест... Работа мысли не украшает «задумавшегося», она не приводит к обновлению — напротив: способствует пробуждению инстинкта, ведет к гибели.

В пьесе Ж. Ромена «Диктатор» тоже выступает противоположность между видимостью движения, изменяемостью исходного положения и подлинной сущностью этого движения, которое направлено к раскрытию вторичности и неизменности общественной жизни и психологии человека.

Избранный в парламент лидер революционной партии — Дени перерождается, становится предателем, диктатором и кончает тем, что арестовывает своего лучшего друга по партии и жестоко расправляется с революционным движением. Однако действие драмы построено таким образом, что ренегатство Дени, происшедшие в нем изменения предстают как проявление общей, повторяющейся с механической правильностью метаморфозы: попав в то положение, в котором находится Дени, человек неизбежно подпадает под воздействие неотвратимого общего закона: он поступает как все его предшественники. Иначе быть не может, ибо в сущности вещей — повторяемость, устойчивость данной ситуации, выдерживающей натиск любых разрушительных сил. Философствующий монарх, вручающий Дени диктаторские полномочия, так формулирует эту основную, определяющую структурный принцип действия мысль пьесы:

«Король. Но ведь вы же знаете, господин депутат, что нет такого завода, который взялся бы снабжать вас готовыми обществами. На следующий день после революции перед вами окажется огромная куча людей,

¹⁸⁹ О'Нил, Ж. Косматая обезьяна. Л., 1925, стр. 82.

давно отстоявшихся... которые сжились и свыклись со старым порядком, со старым бытовым укладом... Вы увидите. Большие куски прежнего строя начнут сами восстанавливаться у вас на глазах»¹⁹⁰.

Собственно говоря, именно на этом восстановлении «кусков» старого в психологии и во всем внутреннем мире человека и строится действие пьесы «Диктатор».

Достигается это не раскрытием психологии, не самоанализом, даншым в монологах или в диалогах героя, — Дени вообще, как это ни странно, мало говорит и вовсе не склонен к размышлениям.

Восстановление и торжество старого показано прежде всего с помощью малозаметного, но планомерного отсечения, устранения из действия всех тех действующих лиц, которые окружали Дени в начале пьесы, когда он принадлежал новому миру. Конspirаторы, друзья по партии, их семейные отношения и семейная жизнь самого Дени — все это постепенно уплывает, заслоняясь новыми отношениями, новыми лицами, новой обстановкой: просвещенный Король, чувствительная Королева, умнейший министр, чиновники, офицеры и т. п. и т. д. И только в развязке снова возникает фигура из этого ставшего нереальным мира — революционер Фереоль. Но он появляется не для того, чтобы отстоять права нового, а лишь для того, чтобы подтвердить полную и окончательную победу старого, происшедшую в Дени. Перестройка (или вернее — реконструкция!) героя совершается автоматически, без всяких психологических перипетий, — это не столько внутренний процесс, сколько внешняя, почти мгновенно происходящая перемена.

Лишь говорится о том, что Дени переживает значительную внутреннюю метаморфозу. На самом деле он абсолютно пассивен. Он только объект приложения тех сил общности и фатальной повторяемости, которые определяют неколебимую устойчивость ситуации старого.

Названные нами драматурги конца XIX — начала XX в. очень отличны друг от друга. Тем не менее их творческие искания в области драмы шли, как мы стремились показать, в одном определенном русле, приводили к схожим результатам.

Идущая разными путями перестройка драматической структуры заключалась прежде всего в том, что выделялась и гипертрофировалась одна ее способность, одно качество: постоянная связь действия с исходным моментом, что было использовано теперь для так или иначе осуществляемой демонстрации прочности и нерушимости существующего положения вещей, невозможности поколебать те силы, которые определяют судьбу человека. Так, казалось бы, даже чисто формальный момент — гипертрофия, перестройка жанрового признака — выдает порою очень глубоко скрытую и самими авторами не до конца осознанную идейную сущность произведений.

В современном модернизме, прежде всего, конечно, у таких представителей «авангарда», как Беккет, Ионеско, эксперименты над драматической структурой с гораздо большей очевидностью выдают свою, по существу, охранительную направленность. «Э. Ионеско не скрывает своего консерватизма. Поэтому он и дополнил «авангардистскую» программу требованием «очистить» театральное искусство от идеологии, политики, сознательной тенденциозности — от того, что может угрожать неподвижности в жизни общества»¹⁹¹. Трансформация структуры драмы сводится в модернизме к истине парадоксальному приспособлению ее действительной, активной формы к воплощению бездействия и неподвижности. «Фактически лишь две формы активности возможны в беккетовском мире: оцепе-

¹⁹⁰ Ж. Ромэн. Собр. соч., т. VIII. Л., 1927, стр. 71.

¹⁹¹ Я. Фрид. Фарсы-кошмары Эжена Ионеско. «Иностранная литература», № 6, 1960, стр. 187.

нение и автоматизм... Понятие инерции — наиболее определяющее понятие для этого мира. Понятие инициативы — наиболее чуждое»¹⁹².

Применительно к драме авангардистов уже нельзя говорить о трансформации жанра за счет преимущественного выделения одной черты — в ней все содержательные законы драматического действия предстают как бы вывернутыми наизнанку; теснейшая взаимосвязь всех моментов действия оборачивается его полной разорванностью, единство и стройность — бесвязностью, завершенность — отрывочностью.

Каждая драма и Беккета, и Ионеско демонстрирует принципиальную дезорганизацию формы; и это находится, разумеется, в полном соответствии с модернистским представлением о хаотической «неподвижности жизни общества», в котором беспомощно и бессмысленно мечется и страдает несчастный человек, столь же хаотичный и неорганизованный внутренне, как окружающий его внешний мир.

Сложнее, чем у Беккета или Ионеско, модернистские представления о человеке и его возможностях по отношению к «неподвижности» общества предстают у тех современных драматургов, которые не окончательно порывают с традициями реалистической драмы, пытаются сочетать эти традиции со своими философскими и теоретическими установками. В этой связи должны быть названы Сартр и особенно Ануи. Основные их драмы написаны в 40-х годах и отмечены явной антифашистской направленностью; но это не исключает того, что в них содержится глубоко пессимистическая концепция человека и мира, которая накладывает отпечаток на все компоненты их содержания и формы.

Подтягивание творчества этих писателей (особенно часто это делается в отношении Ануя) к реализму — ненужное выпрямление, странное недоразумение.

«Я рожу что-то большее, чем я сама, оно стремится к жизни, и я не знаю, хватит ли у меня сил...»¹⁹³, — говорит героиня драмы Ануя «Медея». Ануя преданность идее, сила чувства, страсти — словом, любое проявление незаурядности, духовной независимости, наконец, просто даже цельности натуры. К героям драм Ануя вполне применимо то разделение людей на две основные группы — «подчинившиеся» и «восставшие», которое проводится Сартром и в его теоретических работах, и в драмах («Мухи» и др.)¹⁹⁴.

Такие героини Ануя, как Медея, Антигона, несомненно, принадлежат к «восставшим», которых, однако, исходя из содержания самих этих образов, точнее было бы назвать одержимыми и обреченными. Одержимость Медеи чем-то «большим», чем она сама, проявилась задолго до того, как в ней проснулось ревность и жажда мести оскорбленной женщины, матери. Это в такой же степени проявилось и в ее любви, и в ее преданности Язону, во всех ее жертвах, преступлениях и пр. Именно эта необычность чувств испугала и оттолкнула Язона, желающего жить и любить «как все»: «Я вовсе не хочу твоей смерти. Твоя смерть — это все еще ты. Я хочу забвения и покоя»¹⁹⁵.

Язон не одинок в своем желании: освобождения от Медеи хотят и все окружающие ее люди: и старая нянька, и царь Креонт, и жители селений... Креонт соглашается с Медеей, что она никому не сделала зла, но, говорит он, — «ты можешь сделать все это»¹⁹⁶.

Самое же главное заключается в том, что Медеей тяготится и сама Медея. Даже в тот момент, когда решение совершить мечь уже принято, Медея продолжает отделять себя от того «большого», что владеет ею и от

¹⁹² В. Гаевский. Сартр и развитие современной французской драмы. «Театр», 1959, № 9, стр. 181.

¹⁹³ Жан Ануи. Пьесы. М., 1958, стр. 184.

¹⁹⁴ См. «Современная зарубежная драма». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 153 и др.

¹⁹⁵ Жан Ануи. Пьесы, стр. 201.

¹⁹⁶ Там же, стр. 192.

которого она не может «отбиться», пока не исполнит до конца все его предназначения.

«Вспоминай,— говорит Медея, мысленно обращаясь к Язону,— что некогда жила на свете девочка Медея, взыскательная и чистая... Она и была твоей настоящей женой... Мне хотелось, чтобы я всегда осталась такой... даже сейчас, в это мгновение, я хочу, хочу также... Но невинной Медее суждено было превратиться в добычу... богам...»¹⁹⁷

Сильные страсти, цельность, идеал предстают в драме Ануя в виде некоего смертоносного оружия — средства истребления всех, кто оказывается в радиусе их действия и прежде всего, конечно, тех, кто, не сумев «отбиться», стал непосредственным носителем этих не совместимых с жизнью свойств. И блажен тот, кто вовремя спасся, отошел в безопасную зону: «С меня довольно,— говорит Язон.— Я возвращаюсь к мирной, спокойной жизни, с той же твердостью и решимостью, с какой я когда-то отказался от нее вместе с тобой... я буду искать опоры у хрупкой стены, выстроенной моими руками. И, наверно, в этом, и только в этом заключается... смысл человеческой жизни... Я жду... того... что всегда бежало тебя: счастья, простого счастья...»¹⁹⁸

Последние сцены пьесы Ануя выглядят попыткой пародировать трагедийную развязку, пафосом которой всегда была значительность итогов действия — неагладимое впечатление, оставленное поступком или характером погибшего героя (вспомним гордые слова о Бруте: «Он человеком был!..»), обновление в результате отрицаемого исходного положения.

«Язон. ...Да, я вычеркну тебя из своей памяти. Да, я буду жить, не смотря на кровавый след, оставленный тобой на моем пути... Теперь надо жить, следить за порядком... и вновь без всяких иллюзий строить по своему подобию мир, в котором надо ждать смерти»¹⁹⁹,— таков конец «Медее».

Совершенно идентична по своему характеру развязка «Антигоны» Ануя. Фабульно эта трагедия еще ближе совпадает с древнегреческой и потому еще более разительно обнаруживаются расхождения между ними по существу, по направленности действия.

Судить об этом можно хотя бы по последней партии хора (в трагедии Ануя выступает даже хор!).

«Хор (подходя к авансцене). Вот и все. Действительно, без маленькой Антигоны им всем было бы спокойнее. Но теперь кончено... те, кто должны были умереть, умерли: и те, кто верили во что-то, и те, кто верили в противное, и даже те, кто ни во что не верили и попали в эту историю случайно. Все мертвецы одинаковы — они окоченели и гниют, никому не нужные...»²⁰⁰

Итак, хор, как и полагается хору, подводит итог предшествующему действию: «...те, кто должны были умереть, умерли...». В «Антигоне» Ануя именно эта мысль завершает действие.

Характерно, что действие открывается не знаменитым разговором Антигоны с Исменой, во время которого укрепляется решение Антигоны преступить приказ царя, а выступлением Пролога. Пролог, представляя всех персонажей будущего действия, разделяет их (пороку с помощью таинственных намеков, порою — совершенно прямо, в лоб) на «отмеченных» одержимостью к нарушению покоя, тяготеющих к ним «жертв» и вполне нормальных людей, предназначенных для жизни, устойчиво обосновавшихся в ней.

¹⁹⁷ Жан Ануи. Пьесы, стр. 217—218.

¹⁹⁸ Там же, стр. 211—212.

¹⁹⁹ Там же, стр. 219.

²⁰⁰ Там же, стр. 175.

Все последующее развитие заключается в демонстрации этого подразделения. Реальное содержание действия низводится, таким образом, до иллюстрации наперед возвешенной «мудрости жизни», а развязка представляет собою, как мы сказали, опять-таки повторение все той же мудрости о неизбежной смерти тех, кто для нее предназначен и уход которых приводит к полному торжеству существующего положения. Именно потому, так же как в «Медее», очень многие сцены «Антигоны» выглядят иронической имитацией великой трагедии Софокла, хотя сам Ануи вовсе не стремится к этому.

Чуждое не только трагедии Софокла, но и всей классической трагедии вообще, признание неизбежности сохранения данной ситуации, неверие в преобразующее, обновляющее значение борьбы, подвига приводит, и не может не приводить, к обеднению трагедийной формы даже тогда, когда сам драматург стремится к ее сохранению и обновлению. Неизбежно обновление это сводится все к тому же: к преимущественному выдвиганию, выпячиванию одной черты жанра (постоянная связь с исходным моментом) за счет остальных многообразных и богатых свойств драматического действия. Такое преобразование формы выдает, прежде всего, бедность воплощаемого в ней содержания.

Пафос непримиримого отрицания существующего положения и утверждения нового проник во все поры трагедийной структуры, сформировал ее; она не поддается эклектическому приспособлению к чуждым ей установкам и целям. И это стойкое сопротивление традиционной формы преисполнено, конечно, вполне определенным значением и смыслом.

Манипуляции над структурой драматического жанра, рода, которые производят модернисты, — это скорее грубость бесплодного насилия, а не смелость обновляющего разрушения. Модернистская драма не дает представления об основных открытиях драматургии XX в.; она даже не вводит нас в их атмосферу — в атмосферу сложных исканий и богатейших завоеваний.

* * *

«Сцены?» Нет! Сценами привыкли называть нечто, что — не пьеса. Это цельное драматическое произведение, — но больше пьесы. Это надо назвать как-то иначе»²⁰¹, — писал Немирович-Данченко Горькому, прочитав «Егора Булычова».

«...Цельное драматическое произведение, но больше пьесы...» — эти слова очень точно определяют не только специфику самого значительного произведения Горького-драматурга, но и тенденция, чрезвычайно характерные для реалистической драматургии XX в. вообще.

С наибольшей наглядностью они могут быть прослежены в творчестве Горького, Брехта, но отчасти их можно обнаружить и в критическом реализме, например у Шоу.

Большую драму XX в. характеризуют открытия, которые происходят не в области драмы как жанра, а в области драмы как рода. Стремление к созданию «произведения больше пьесы» сводится к поискам некоей синтетической формы, которая представляет собою результат не только сложнейшего и органичного сочетания структурных начал всех жанровых форм драматического рода, но и столь же сложного и органичного взаимодействия драмы с эпосом. Именно к этому сводится формирование новой, не только межжанровой, но в известном смысле и межродовой формы — произведения «больше пьесы», которое выводит нас за пределы жанра драмы и жанра вообще. Не только трансформация жанра, а сдвиги и открытия, потрясающие всю систему родов и видов, определяют специфическую для нового века тенденцию развития драмы.

²⁰¹ См. М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах. т. 18. М., 1952, стр. 420.

Такого вулканического взрыва в жанровой системе, такой тяги к сближению и взаимодействию с соседними родами не наблюдалось в истории драмы с эпохи, непосредственно последовавшей за Французской революцией конца XVIII в. И это вполне закономерно: подобные сдвиги в самой устойчивой сфере литературы — в сфере родов и видов — происходят только в ответ на события, глубоко изменяющие и потрясающие общество, человечество, отзывающиеся на всей его жизни и развитии.

Проведенная нами параллель между литературными процессами начала XIX в. и тем, что происходит в драматургии XX в., должна пониматься, разумеется, весьма ограниченно. Речь идет только о том, что и в ту и в нашу эпоху происходят большие сдвиги в области родовых и жанровых форм. Результаты же этих литературных процессов были очень отличны друг от друга.

В начале XIX в. перевороты в области жанров привели к господству, даже к абсолютному владычеству романа, а перерастание жанровых границ, взаимодействие родовых структур — к поглощению и усвоению романом многих принципов драмы. Расцвет одного из важнейших эпических жанров сопровождался тогда вытеснением и падением драмы.

Новое соотношение общественных сил, которое начало складываться уже в период подготовки социалистической революции и которое характерно для всей нашей эпохи, постепенно отражалось на всех компонентах содержания и формы литературы. Литература реагировала на эту новую историческую ситуацию и перестройкой характера, и новым качеством сюжета, и особыми чертами метода, и трансформацией жанровых форм, и, наконец (эта реакция была наиболее поздней, но вместе с тем, быть может, самой прямой и непосредственной), стремлением к созданию синтетической формы — нарушением не только жанровых, но и родовых границ; причем на этот раз тенденции к межжанровому и межродовому синтезу оказались в равной мере плодотворными и обогащающими как для эпоса, так и для драмы.

Создание драматического произведения «больше драмы» знаменует одну из линий литературного освоения новой исторической ситуации. Оно относится к концу 10-х, к 20-м и особенно к 30-м годам XX в., хотя достаточно явные симптомы тех же стремлений ощущаются уже и в упоминаемых нами выше драмах конца XIX в., особенно в последних пьесах Чехова.

С чего же начинается и в чем выражается тот сдвиг в основах структуры, который повлек за собой другие важные структурные изменения, означающие в своей совокупности переход к синтетической форме, к созданию произведения «больше пьесы»?

Этот сдвиг начинается с, казалось бы, даже обычной, однако очень своеобразной и далеко идущей в своих последствиях двуплановости действия. Оно развивается в плане личных взаимоотношений персонажей и в плане отношений каждого из них к общим жизненным и общественным проблемам, возникающим в связи с бурным натиском новых исторических сил, образ которых, в тех или иных формах, обязательно присутствует в литературе XX в. Общественные позиции героев, их взгляды и убеждения, конечно, всегда составляли важный элемент и характеров, и сюжета, иногда выступая даже в качестве одной из стимулирующих его развитие предпосылок. Но в драматургии XX в. (так же как в литературе этой эпохи вообще) общественно-политические позиции героев выдвигаются как принцип самого действия, претендующий на господствующее, определяющее структуру драмы положение.

Характерная и для эпических форм XX в. специфическая двуплановость действия имеет в драме совершенно особое преломление и приводит к особым последствиям. Именно они и явятся предметом нашего рассмотрения.

Взаимодействие плана личных отношений (мы будем в дальнейшем называть его условно — частным планом) и второго, идеологического плана (назовем его общим планом) определяется в драме чрезвычайно сложно, противоречиво, но, в конечном счете, плодотворно. Это взаимодействие приводит к нарушению границ между различными жанровыми и даже родовыми структурами и органическому слиянию их принципов.

Многие произведения названных выше драматургов XX в. свидетельствуют об этом.

Начнем с тех, которые следует считать только переходными от «обычной» драмы к произведению «больше пьесы». К ним, в частности, можно отнести «Дом, где разбиваются сердца» Шоу.

Наличие двух планов можно обнаружить в первых же актах. Но в начале действия (и это очень характерно) общий план заявляет о себе еще очень робко, лишь очень неопределенно проступая сквозь энергично и броско очерченные линии частных отношений. В драме Шоу первый акт посвящен приезду Элли, возвращению в отчий дом «блудной дочери» — леди Этгеруорд, отношениям Элли к Менгену и Гектору и т. д.

Общий план дает себя знать только очень беглыми замечаниями персонажей о тех чувствах и размышлениях, которые невольно внушает им странный «дом-корабль» своей необычностью, неустроенностью, неуютностью.

Частные линии развиваются как будто бы в чисто комедийном плане: в результате развития действия взаимоотношения действующих лиц контрастно видоизменяются. Достаточно вспомнить в этой связи комические разоблачения Гектора и Менгена, связанные с их отношением к Элли, в которых прославленный чисто шоуский парадокс сверкает всем богатством своих красок. Но видимая завершенность этих *частных* ситуаций, их как будто бы классически комедийные модификации лишь подчеркивают и раскрывают, что развитие этого плана не исчерпывает действия драмы в целом. В ней, все более нарастая, идет подспудное движение, явственно и прямо заявляющее о себе именно тогда, когда движение сюжета исчерпывается, приходит к концу.

«Миссис Хэшебай. Нет, вы просто невозможны, Альфред. Целый вечер я за вами ухаживаю, а вы ни о чем другом не думаете, кроме ваших нелепых предчувствий... Идите. Вы мне будете читать стихи при свете звезд. (*Тащит его в глубь сада в темноту*)...

Гектор. (*досадливо*). Чем все это кончится?

Мадзини. Ничем не кончится, мистер Хэшебай. Жизнь — она ведь не кончается. Она идет себе и идет...

Элли. О, вечно так не может идти. Я всегда чего-то жду. Я не знаю, что это такое, но только жизнь должна ведь прийти к какой-то цели.

...Гектор. Да... у меня тоже такое чувство... Я чувствую, что так это не может продолжаться...

Мадзини. Да, это верно. Я часто об этом думал...

Гектор. Думать! Что толку об этом думать?! Почему вы чего-нибудь не сделали?

Мадзини. Да нет, я делал»²⁰² и т. п.

Этот диалог, прерванный грохотом бомбардировки, дает достаточно ясное, наглядное представление о соотношении частного и общего планов. Вопрос Гектора: «Чем все это кончится?» — служит как бы трамплином, отталкивающим действие от сюжетного развития и переносящим его в сферу общих проблем, к поискам нового. Замечательна та естественность, с которой происходит этот переход, это смыкание обоих планов. Сама органичность этого процесса свидетельствует о том, что обретение новой формы действия в основном состоялось.

²⁰² III о у. Избранное. М., 1953, стр. 706—707.

Здесь, однако, возникает вопрос: является ли эта форма действия по-настоящему новой? В самом деле, разве в монологах Гамлета, например, действие не отрывается от развития интриги и не переносится в иную сферу? А монологи героев Шиллера, Байрона, Гюго, а линия Чацкого в «Горе от ума»? А «ищущие» новые герои Ибсена, Гауптмана, Чехова? Конечно, все эти герои и многие другие вносили в действие элемент того столкновения частного и общего планов, о котором мы сейчас говорили. Но этот элемент общего локализовался именно в данном характере, в произносимых им монологах и не становился *планом* действия, т. е. не подхватывался, не развивался другими персонажами. В сферу общего были вхожи избранные — духовно самые возвышенные, прекрасные и вместе с тем одинокие, непонятые, обреченные на «горе от ума».

Уже в пьесе Шоу «Дом, где разбиваются сердца» ощущение нового и властная потребность как-то определить по отношению к нему свои позиции свойственна многим персонажам. В драме «Враги» Горького и в других произведениях, о которых мы скажем ниже, эта потребность поглощает героев больше, чем личные взаимоотношения, она объединяет *всех*; поиски общего определяют не один характер, не отдельные монологи, иногда носящие чисто лирический характер, — они организуют все действие, оформляясь как его самое главное и основное начало.

Общий план действия обнаруживается в драме «Враги» медленно и постепенно. Но с тем большей силой, даже с какой-то неумолимостью он овладевает всеми, казалось бы, вполне самостоятельными линиями действия.

Первый акт пьесы особенно шумен, многолюден, подвижен. Создается впечатление, что действие нарочито раздроблено на несколько равноправных линий, каждая из которых может стать ведущей для всего последующего развития.

В самом деле: отношения Татьяны с Николаем, Яковом и Сидоровым, Нади — с Грековым и Бардиными — это уже два самостоятельных узла. Кроме них в первом акте есть и другие не менее значительные и «обещающие» линии. Это, прежде всего, конечно, та острая борьба, которая возникает в связи с требованием рабочих уволить мастера Дичкова, а также раскрывающиеся в этой связи сложные взаимоотношения Михаила Скроботова и Захара Бардина.

После сцены бурного объяснения между этими столь несхожими в своей тактике компаньонами как будто бы уже окончательно выясняется, что именно этот узел — борьба за увольнение мастера — является доминирующим. Однако в следующей же сцене происходит убийство Михаила. Тем самым эта линия сразу же исчерпывается (о том, что не она главная в драме, свидетельствует и то, что столкновение Михаила с рабочими происходит за сценой, — о нем сообщают очевидцы). После смерти Михаила линия борьбы за увольнение Дичкова вообще исчезает: Захар идет на уступки рабочим, а Николай и Клеопатра чинят расправу над ним с помощью жандармов и войска.

Итак, ли одна из намеченных в первом акте линий действия не выделяется как основная и ведущая. И именно в этой видимой раздробленности и благодаря ей обнаруживается второй, общий план действия. Его образуют отношения каждого из действующих лиц к ощущаемому всеми ими (хотя и абсолютно по-разному) приходу новых сил, новых начал жизни.

С первого же акта горьковских драм, как отмечается в работах многих исследователей творчества Горького-драматурга²⁰³, создается сложное взаимодействие и своеобразное «единоборство» между отдельными сюжетными линиями, составляющими частный план действия, и его основным, общим планом.

²⁰³ См. книги и статьи Е. Тагера, Ю. Юзовского, Б. Михайловского, Б. Бяцка и др.

Пожалуй, самая богатая и художественно полнокровная среди частных линий драмы «Враги» — это линия Татьяны в ее отношениях с Бардиным, Яковом, Николаем, Синцовым.

Красивая женщина, актриса, пользующаяся успехом, окруженная поклонниками, капризная, избалованная, но умная и требовательная, страдающая от невозможности найти человека, достойного ее любви, — таков облик Татьяны и тот комплекс чувств, переживаний и отношений, который всецело как будто бы ее поглощает и определяет представленный ею узел действия.

Сколько небрежности, легкомыслия, кокетства, паящного озорства в ее обращении к Михаилу («А, директор... торопитесь?»), который как раз в этот момент отчитывает до крайности раздраженного его своей «дерзостью» Синцова. Татьяна не нарочито, а совсем нечаянно игнорирует явную накаленность того диалога между Михаилом и Синцовым, который был прерван ее появлением. Она не хочет задумываться о предмете их спора, о причинах раздражения. Ее просто радует встреча с возбуждающим ее любопытство Синцовым, возможность продолжить прежде начатый с ним разговор, еще раз убедиться в связывающей их, видимо, взаимной симпатии.

Т а т ь я н а (*Синцову*). ...Идете на службу? Я вас провожу до калитки. Знаете, что я хочу вам сказать?

С и н ц о в. Нет, разумеется.

Т а т ь я н а (*идет рядом с Синцовым*). Во всем, что вы вчера говорили, много ума, но еще больше — чего-то эмоционального, преднамеренного (*Не слышно, что говорят*).

М и х а и л. Извольте видеть, какая ситуация! Служащий, ваш, которого вы оборвали за дерзость, фамильярничает на ваших глазах с женой брата вашего компаньона... Брат — пьяница, жена — актриса. И на кой черт онй сюда приехали? Неизвестно!..

Н и к о л а й. Странная женщина. Красива, умеет одеваться, так соблазнительна — и, кажется, устраивает роман с нищим. Экцентрично, но глупо»²⁰⁴.

Михаил прав: в данный момент развития действия — вернее, развития этой («татьяниной») линии действия — положение именно таково, каким обрисовывают его он и Николай. Не только сама Татьяна, но и все непосредственно связанные с нею люди (Николай, Синцов) в своих отношениях с нею не выходят за круг личных переживаний, стремлений, целей. На этом этапе «татьянин» узел — это еще вполне личный узел, не соприкоснувшийся с основным планом драмы.

Даже Синцов при появлении Татьяны мгновенно отрешается от чувств и мыслей, владевших им при разговоре с Михаилом: «Синцов (*ласково*). Добрый день! Как чувствуете себя? Не устали, нет?» (стр. 277).

А Николай, думая о Татьяне, совершенно не слушает разглагольствования брата о заводе, рабочих, отношениях с Захаром и вместо того, чтобы обсуждать все эти волнующие Михаила вопросы, говорит совсем невпопад: «Я думаю, она очень доступна... кажется — чувственная». Михаил же, всецело увлеченный другой темой, в свою очередь, совсем не реагирует на эту реплику и продолжает развивать свои мысли: «Нет, Россия нежизнеспособна, — говорю я!.. Люди сбиты с толку, никто не в состоянии точно определить свое место...» (стр. 278) и т. д.

Приведенный отрывок — один из многих моментов первого акта, в которых очень отчетливо выступает столь свойственное пьесе на начальной стадии действия господство частных, как будто бы разрозненных линий

²⁰⁴ А. М. Горький. Собр. соч., т. 6, 1950, стр. 478. Далее страницы указываются в тексте.

Однако в следующей же сцене с не меньшей отчетливостью выступает и другое.

Проводив Синцова, Татьяна возвращается, встречается с убегающим куда-то Михаилом и остается наедине с Николаем.

«Татьяна (*садится к столу*). Почему он (Михаил.— *М. К.*) такой возбужденный?»

Николай. Полагаю, вам это неинтересно.

Татьяна (*спокойно*). Он мне напоминает одного полицейского. У нас в Костроме часто дежурил на сцене полицейский... такой длинный, с вытаращенными глазами.

Николай. Не вижу сходства с братом.

Татьяна. Я говорю не о внешнем сходстве... Он, полицейский, тоже всегда торопился куда-то... стараясь поскорее достичь чего-то... а чего — он не знал...

Николай. Вы хотите сказать, что энергия брата беспредельна?

Татьяна. Да? Так вышло? Я не хотела этого сказать... Просто он похож на того полицейского...» (стр. 478—479).

Татьяна, действительно, ни в этом разговоре, ни в последующей за ним сцене с Полиной «не хотела сказать» того, что сказала, что *сказалось*.

«Вышло так», что она не просто кокетливо дерзила своему новому поклоннику: как бы «нейтральный» и для Николая и для Татьяны разговор о «полицейском с вытаращенными глазами» способствовал выяснению не только их взаимоотношений, но и отношений каждого из них к чему-то третьему, прямо в разговоре не названному, но вместе с тем составляющему едва ли не основной его предмет. Сравнение Михаила с полицейским из Костромы вызывает настороженную враждебность Николая, конечно, не потому, что он обижен за брата (смешно было бы предположить в нем такую цепетильность и такую горячность родственных чувств!) — эта ассоциация раздражает и настораживает его своей неожиданностью, свободой и какой-то явной небрежностью к установленным в жизни отношениям.

Видимая игривость, кокетливость Татьяны не утешает и не примиряет Николая с этим разговором. «Вы оригинально кокетничаете», — говорит он и добавляет: «Но — невесело».

Николай чувствует, что в этом разговоре есть более глубокий «подтекст», который точному определению пока что не поддается.

Полную определенность он приобретает в следующей сцене, в которой эта частная линия действия (взаимоотношения Татьяны и прокурора, Татьяны и Бардиных) разрывает свои узкие рамки и сливается или вернее проливается в общий, основной для всей драмы поток развития.

«Полина (*идет*). Сегодня у нас все как-то не клеится. Никто не завтракает, все раздражены... Точно не выспались. Надя рано утром ушла с Клеопатрой Петровной в лес за грибами... Я вчера просила ее не делать этого... О, боже... трудно становится жить!»

Татьяна. Ты много кушаешь...

Полина. Таня, зачем этот тон? Ты ненормально относишься к людям...

Татьяна. Разве?

Полина. Легко быть спокойной, когда у тебя ничего нет и ты свободна! А вот когда около тебя кормятся тысяча людей... это не шутка!

Татьяна. Ты бродь, не корми их, пусть они сами живут, как хотят.. Отдай им все — завод, землю — и успокойся.

Николай (*закуривая*). Это вы — из какой пьесы?

Полина. Зачем так говорить, Таня?.. Мы решили закрыть завод на время... Но ты подумай, как это тяжело!.. Ужасно!

Татьяна. Так не закрывайте, если ужасно...

Полина. Ах, Таня, ты раздражаешь! Если мы не закроем — рабочие сделают стачку, и это будет еще хуже.

Татьяна. Что будет хуже?

Полина. Все вообще... И, наконец, это совсем не их требования, а просто социалисты научили их, они и кричат... У нас, в России... это неуместно!.. Как вы думаете, Николай Васильевич?

Николай (*усмехаясь*). Несколько иначе. Социализм очень опасное явление... Мы люди крайностей... вот наша болезнь.

Полина. ...Да, мы люди крайностей.

Татьяна (*вставая*). Особенно ты и твой муж. Или вот товарищ прокурора...

Полина. Ты не знаешь, Таня... а Захара считают одним из красных в губернии!

Татьяна (*ходит*). Я думаю, он краснеет только со стыда, да и то не часто...

Полина. Таня! Что ты, бог с тобой?..

Татьяна. Разве это обидно? Я не знала... Мне ваша жизнь кажется любительским спектаклем. Роли распределены скверно, талантов нет, все играют отвратительно... Пьесу нельзя понять...

Николай. В этом есть правда. И все жалуются — ах, какая скучная пьеса!

Татьяна. Да, мы портим пьесу. Мне кажется, это начинают понимать статисты и все закулисные люди... Однажды они прогонят нас со сцены...

Николай. Однако! Куда вы метнули» (стр. 479—481).

Замечательно уже первое высказывание Полины, которое начинается с сетования на то, что «никто не завтракает, все раздражены... не выпались» и кончается патетическим восклицанием: «О, боже... трудно становится жить!..».

Здесь в гротескно-комической форме, соответствующей характеру данного персонажа, уже произошло, собственно, непосредственное смыкание частного и общего плана: в отношении между членами семейства Бардиных врываются новые общие проблемы, которые ставятся жизнью, делают жизнь иной, более сложной, «трудной».

Но еще более замечательна в этом смысле ответная реплика Татьяны: «Ты много кушаешь...»

В этой, как будто бы просто несуразной в данном контексте реплике Татьяны — два совершенно органически слитых один с другим, взаимопроникающих подтекста: первый раскрывает ее уничижительное отношение к «почтенной» родственнице; второй (менее явный, но более глубокий) содержит достаточно категорическое заявление о том, что она — Татьяна — не хочет и не может говорить о жизни и ее новых трудностях в том тоне и на том уровне, которые только и доступны Полине.

Ответить на патетические слова Полины о трудностях жизни так, как ответила на него Татьяна, — это не просто дерзость, но и глубоким подтекстом выявленная позиция относительно и жизни, и ее новых трудностей. Внешне как будто бы чисто бытовая, предельно сниженная реплика отнюдь не отводит действие в русло только бытового плана.

И для самой Татьяны, и для Полины (несмотря на всю ее нравственную тупость), и для участвующего в их разговоре Николая высказывание Татьяны имеет значение прежде всего именно в этом втором своем звучании. Полина сначала просто обижается на явную непочтительность своей невестки («Таня, зачем этот тон?»), но тут же улавливает в ее словах нечто более важное и тревожное, чем насмешка, и прибавляет: «Ты ненормально относишься к людям...». И далее весь диалог идет в плане уже прямого обсуждения отношения к людям — «этим людям» — не только тем,

которые могут «сделать стачки» на заводе, принадлежащем Бардиным, а шире — к людям, которые несут что-то новое, от чего существующий порядок вещей кажется неустойчивым, привычные нормы и отношения колеблются и «трудно становится жить» по-старому.

С появления Полипы частная линия (отношения Татьяны и Николая) перестает быть главной двигательной силой действия и диалога. Диалог выясняет теперь прежде всего не нюансы взаимоотношений персонажей, а их отношения к тому, что всеми ими ощущается и всех их волнует, к тому, что часто обозначается ими «эти люди». И потому слова, произносимые каждым из говорящих, воспринимаются и им самим, и остальными как бы помимо или почти помимо того, что относится в них к личным взаимоотношениям.

Когда Татьяна говорит о Захаре: «Я думаю, он краснеет только со стыда, да и то не часто...», она действительно настолько «отключена» от личных отношений к Захару, что не думает задеть его («Разве это обидно? Я не знала...»), и даже после возмущенного восклицания Полины («Таня! Что ты, бог с тобой?..»), она опять-таки мгновенно «забывает» о впечатлении, произведенном ее словами, и спешит высказать главное: «Мне ваша жизнь кажется любительским спектаклем...» и т. д. Не слышит, вернее, только механически воспринимает, Татьяна и реплику Николая: «В этом есть правда. И все жалуются — ах, какая скучная пьеса!» Машинально соглашаясь с ним, даже повторяя его слова («Да, мы портим пьесу»), Татьяна совершенно не реагирует на эту реплику по существу, не вникает в нее. И уже почти не обращаясь к своим собеседникам²⁰⁵, она с торжеством досказывает самое главное из того, что все время смутно, подсудно стремилась высказать: «Да, мы портим пьесу. Мне кажется, это начинают понимать статисты и все закулисные люди... Однажды они прогонят нас со сцены...».

Надо сказать, что и Николай на протяжении этого диалога тоже, чем дальше, тем больше отключается от тех чувств и настроений, которые владели им в предыдущей сцене.

Мысль о «закулисных людях» захватила и поразила и Татьяну и Николая: она — то искомое, стоящее между ведущими диалог персонажами «третье», которое, как бы отводя их друг от друга, притягивает к себе. Так, на стыке одной из частных линий пьесы с общей эта последняя одерживает явную и абсолютную победу, выделяясь как основная и ведущая. Частная линия (Татьяна — Николай), казавшаяся столь «обещающей» в смысле развития, в рассмотренных нами сценах осталась собственно на месте: в чувствах и взаимоотношениях героев ничего фактически не изменилось — между ними не произошло ни объяснения, ни сближения, ни разрыва. Но зато те же сцены, и особенно, конечно, последняя, намного прояснили жизненные позиции каждого из персонажей.

Такое соотношение частной и общей линий характерно для всей драмы: например, сцена с участием Нади, Грекова, Клеопатры тоже начинается с как будто свободного и самостоятельного развития частной линии, продолжается ее «стыком» с общей и заканчивается победой этой последней. Отдельные, как будто бы вполне самостоятельные сюжетные узлы, постепенно формируя основную, центральную линию действия, тут же поглощаются ею.

Двуплановость отнюдь не означает, таким образом, нарушения искомого для драмы единства действия. Создаваемая ею почти эпическая свобода отклонения от линии частной жизни и личных отношений совершается не во имя эпической широты и полноты, а только во имя выяснения второго, главного для действия драмы общего плана.

²⁰⁵ Характерно, что, ведя этот диалог, Татьяна «встает», как гласит ремарка.

Горьковский «Егор Булычов» или «Жизнь Галилея» Брехта включают в себя гораздо больше сцен, не связанных с частной линией действия, чем связанных с нею. Почти всех персонажей, встречающихся с Булычовым, побуждает к этим встречам частный, корыстный интерес, желание хоть что-то «урвать» из капитала умирающего богача. Но какие бы намерения ни имел собеседник Булычова, как бы настойчиво ни начинал он вести свою частную линию, — она тут же уступает место основной линии — осмысленно общих проблем жизни и смерти, добра и зла, чему безраздельно и мучительно предается умирающий Булычов, всем своим существом ощущая крушение старого мира, натиск новых исторических сил.

Собственно говоря, частная линия по-настоящему так и не оформляется в драме. Например, очень важной, с этой точки зрения, попытке «любвящих» родичей объявить Егора помешанным почти не уделяется внимания, о ней лишь вскользь упоминается.

Булычов. Они, после трубача, решили, что я с ума сошел, а доктора говорят: врете! Ты ведь докторам веришь, Шура? Докторам-то?

Шура. Я тебе верю... тебе...

Булычов. ...Нет, у меня разум в порядке!.. Действительно, я наткнулся на острое. Ну, ведь всякому... интересно: что значит — смерть? Или, например, жизнь? Понимаешь?» ²⁰⁶

Погруженный в свои размышления, в мучительную работу пробудившейся мысли, сам Егор не может и не хочет всерьез сосредоточить свое внимание на идущей вокруг него грязной возне. Он, конечно, достаточно искушен в подобного рода делах, чтобы происки его врагов не были понятны ему с полуслова, и достаточно трезв и дедовит, чтобы не видеть в них реальной угрозы и для Глафиры, и для Шуры. Но даже опасение за судьбу любимой дочери не в силах отвлечь его от владеющих им мыслей «об общем». Даже в той сцене, где Булычов хочет специально поговорить с Шурой о положении в семье, о грозящей ей опасности, этот разговор фактически так и не состоялся.

Булычов. ...Грызет меня боль... как тоска!

Шура. Перестань, милый! Не падо, родной мой! Ты — ляг...

Булычов. Лежать — хуже... И — хочется мне говорить. Мне надо тебе рассказать. Понимаешь... какой случай... не на той улице я живу! В чужие люди попал, лет тридцать все с чужими. Вот чего я тебе не хочу! Отец мой плоты гонял. А я вот... Этого я тебе не могу выразить» (стр. 121—122).

Снова отдавшись своим беспокойным, неотвязным размышлениям, Егор так и не выполнил намерения обстоятельно предостеречь и настаивать дочь. И даже когда прервавшая его беседу с Шурой Ксения прямо возвращает его к разговору о судьбе дочери, Егор не поддерживает этой темы, нетерпеливо отмахиваясь от Ксении, разговор с которой не может дать никакой пищи для его «наткнувшихся на острое» мыслей:

Ксения. ...Я хочу сказать, что Александра подружилась с... двоюродным братом Андрея. Сам понимаешь: это ей не пара...

Булычов. Ты, Аксинья, совсем... как дурной сон, — право!

Ксения. Бог с тобой, обижай!» (стр. 122).

Так, в одной из самых значительных сцен драмы искания мысли совершенно оттесняют развитие личных взаимоотношений персонажей: с точки зрения последних, вся эта сцена, так же как многие другие, — не более чем «отступление», «уклонение».

²⁰⁶ М. Горький. Собр. соч., т. 18, 1952, стр. 121. Далее страницы указываются в тексте.

То же самое можно обнаружить в драме «Жизнь Галилея» и в других произведениях Брехта. Сцена, рисующая эпидемию чумы, например, как будто бы не имеет отношения к составляющему основной сюжетный стержень единоборству ученого Галилея с Римом и инквизицией; но с точки зрения не научных, а более общих — этических, философских исканий Галилея и его учеников, т. е. с точки зрения отношений Галилея к будущим, с историей, с человечеством, она имеет первостепенное значение. Только соотносительно с этой сценой, очень полно раскрывающей характер Галилея, который не дрогнул перед смертью, охраняя свое открытие, становится ясен весь финал драмы, — сцены, рисующие Галилея после отречения (вспомним особенно его последний разговор с Андреа Сартти). Галилей, глубоко и скорбно размышляя о всей своей жизни, осуждает себя, не находит оправдания своему отречению, объясняя его лишь страхом, который внушали ему страдания, смерть; Андреа же, ссылаясь на поведение Галилея во время чумы, отвергает подобное объяснение и оправдывает своего учителя: его стремление сохранить себе Андреа рассматривает тоже как форму служения науке и человечеству.

И герой Брехта, и Егор Булычов (так же как и персонажи драмы «Враги») выражают свое отношение к новым началам жизни вовсе не только в размышлениях и исканиях. Достаточно вспомнить сцену с Трубачом в «Егоре Булычове» или изгнание Галилеем чванливого дворянина Людовико Марсила, жениха его дочери Виржинии. Общий план действия воплощается не только в форме прямых размышлений, но они неотъемлемы и важны для него.

Драмы Горького, Брехта сохранили в полной силе закон единства драматического действия, но вместе с тем намного расширили границы и возможности этого единства, приближая драматическую структуру, без потерь для ее специфики, к эпической.

Расширение границ и возможностей закона единства действия выражается в ослаблении тех связей, которые существовали в традиционной драме между каждым последующим моментом действия — и предыдущим. Связь между непосредственно следующими друг за другом фабульными моментами действия в новой драме ощущается гораздо слабее, чем раньше, но зато сближенными, продолжающими друг друга, оказываются «чисто идейные» сцены, находящиеся друг от друга даже на большом расстоянии. Так, например, сцена с Трубачом, имевшая непосредственное продолжение в сцене разговора с Шурой, отделена от нее многими встречами и разговорами, никак из нее не вытекающими; сцена чумы в «Жизни Галилея» отделена от берущих в ней свои истоки сцен финала целыми актами и т. п.

Ослабление и размыкание цепи причинно-следственной зависимости на отдельных участках восполняется предельной мобилизацией присущих драматическому действию способностей к стяжению всех моментов действия к первоначальному, т. е. тем свойством драматической структуры, наличие которого обеспечивает целостность формы в ее родовой специфике, вопреки всем расплывающим эту целостность процессам.

Возникает вопрос — какой момент действия, например, в «Егоре Булычове» следует считать исходным? На первый взгляд (в связи со всем, что говорилось выше об отеснении сюжетного плана — идейным) кажется, что отправной пункт действия — это сцена первого разговора Булычова с Павлином. Однако это впечатление обманчиво: несмотря на то, что первые сцены построены в частном плане, занимающем в этой драме второстепенное положение, исходная ситуация заключается в тех отношениях, которые существуют в семье и окружении Булычова (или в семье и окружении Бардиных, или между Галилеем и чиновниками и духовенством Рима), потому что весь второй план действия, раскрывающий отношения персонажей к общим вопросам жизни, их ощущение вторгающихся

в жизнь новых начал, всегда возникает на основе первого, частного плана, в отталкивании от него. Сама первостепенность общего плана раскрывается в соотношении (и только в соотношении!) с постепенно все более и более теряющим свое значение в развитии действия и все же остающимся его основой и предпосылкой частным планом, планом личных отношений персонажей.

Словом — все, что происходит на протяжении действия, так или иначе соотносится с той расстановкой сил и отношений, которые складываются в начале первого акта, а это и есть признак драматической структуры действия в ее родовом значении.

А как же выявляются и взаимодействуют между собой жанровые начала, и какое из них выступает в качестве ведущего, главного? Обратимся, как делали это всегда в связи с определением жанровой специфики того или иного произведения, к финальным сценам пьес. Как будто бы их финалы типичны в своей структуре для драмы в жанровом смысле этого слова: они свидетельствуют о сохранении исходной ситуации.

Действительно, в финалах всех названных драм можно обнаружить тех же персонажей и те же отношения, которые составляли исходную ситуацию: уцелел странный «дом-корабль» и основные его обитатели в драме Шоу; внешне остались примерно на тех же позициях домочадцы Бардиных («Враги») и Булычова; преследования церкви и политика по отношению к ней продолжают и в финале определять внешнюю сторону жизни Галилея.

Эта видимая устойчивость исходной ситуации как будто бы сближает произведение «больше пьесы» с просто «пьесой». Однако в финалах тех же драм нетрудно обнаружить элементы, присущие и комедийному действию, — безрезультативность возникающей коллизии, например. Достаточно вспомнить не только уже упомянутые нами в этой главе конфликты в драме Шоу, в которой, по словам одного из героев, так «ничего и не случилось», но и развязку «Егора Булычова», в котором семейный конфликт лишен каких бы то ни было результатов.

Драматические (в смысле драмы как жанра) и комедийные начала произведений «больше пьесы» чрезвычайно ясны. Труднее обнаруживать в них трагедийную структуру. Тем не менее именно она является особенно важной и принципиальной в том синтезе жанровых начал, который характерен для этих произведений.

Дело в том, что разрушение исходной ситуации в них все же происходит, хотя и не в том смысле, как это совершалось в старой трагедии.

Именно разрушение исходной ситуации, но выступающее в совершенно новом облике, главным образом и демонстрируется в финалах, хотя и этот принцип «нового разрушения», или, вернее, *уничтожения* исходной ситуации, не является и не может являться единственным в произведениях, синтетичных по своей природе.

Слово «уничтожение», пожалуй, довольно точно характеризует суть дела: в подводящих итоги действия финалах произведений «больше пьесы» раскрывается окончательное вытеснение составляющих исходную ситуацию сюжетных отношений с главной магистрали действия. Это ясно проявляется и в финалах — в той подчеркнутой, демонстративной небрежности, с которой относится драматург к сюжетной завершенности. Для прежней драмы было бы, например, совершенно немислимо, чтобы читатели могли лишь догадываться о самоубийстве одного из персонажей, причем отнюдь не второстепенного, — именно так произошло во «Врагах», где самоубийство Якова только подразумевается.

Еще менее возможно было, чтобы опять-таки отнюдь не второстепенный персонаж просто исчез со сцены и о его судьбе ничего не было известно, — именно так происходит с экономкой Галилея, госпожой Сартти, женой Виржинии, многими учениками Галилея, его врагами и пр.

Впрочем, в финале «Жизни Галилея» есть и еще более «немыслимые» вещи: например, заключительная сцена (на границе) происходит с участием лиц, впервые появляющихся и никогда ранее даже не упоминавшихся.

Совершенно парадоксален с точки зрения традиционной драмы и финал сюжетного плана в драме «Егор Булычов». В нем есть, конечно, элемент комедийной безрезультативности (усилия и поиски наследников не привели ни к чему), но именно элемент, потому что эта безрезультативность не подтверждена и не раскрыта: о завещании Булычова и судьбе его наследников ничего не говорится — весь сюжетный план борьбы за наследство попросту снят в финале.

Во всем этом чрезвычайно ярко обнаруживается вся необычность соотношения исходной ситуации с последующим действием и его завершением: реализация исходной ситуации в произведениях «больше пьесы» проявляется в ее принципиальной нереализованности, уничтожении. Утверждение этой новой и по-новому сокрушительной формы отрицания исходной ситуации, воплощающей отношения уходящего в прошлое старого мира, сочетается с небывало широким, прямым, непосредственным воссозданием сил нового, которые занимают центральное место в развитии драматического действия.

Все эти значительные в содержательном смысле структурные новации и породили в своей совокупности произведения «больше пьесы». Открытая в современной драматургии синтетичная форма еще раз подтверждает историческую изменяемость принципов драматического действия, обусловленную глубокой содержательностью его формальных законов.

Сложная и емкая структура нового типа драматургии, включив в себя и принципы старой трагедии, и принципы трагической драмы XIX в., и элементы сатирического комедийного парадокса явилась наиболее адекватной новой революционной эпохе.

Ю. Б. Борев

Сатира

1. ИСТОКИ САТИРЫ И ЕЕ ПРИРОДА

Современная буржуазная эстетика и теория литературы дают внеисторическую концепцию сатиры, пытаются найти некий общий знаменатель творчества различных сатириков. Теоретики проводят сравнительный анализ и путем этих сопоставлений ищут общее.

Один из видных представителей характерологической школы в литературоведении, голландский филолог В. Панненбург, дает «юридическое и криминологическое исследование с помощью статистики различия типов юмориста и сатирика, опираясь на косвенные свидетельства и биографические данные». Говоря о различии юмора и сатиры, Панненбург пишет: «Термин юмор обозначает насмешку, чувство смешного на основе симпатии. Основным в юморе, как пишет Хазевинкель, является склонность книсходятельной насмешке. Другими словами, нужно, чтобы в насмешке звучало сочувствие, иначе это не будет юмором. Напротив, сатира — это оскорбительная, отталкивающая, жестокая, безжалостная насмешка, можно сказать, следуя за предыдущей формулировкой, — чувство смешного на основе антипатии. Терпимость,нисходятельность юмора отсутствует в сатире. Из этого следует, что юмор релятивен, сатира же, напротив, абсолютна, она выносит безоговорочный приговор, не принимающий во внимание смягчающие обстоятельства»¹.

И далее, исходя из этого общего определения, автор различает типы писателя-юмориста и сатирика. У юмориста, по Панненбургу, преобладает альтруизм, сатирик же имеет тенденцию к эгоизму и к повышенной эмоциональности.

Любовь к людям, любовь к будущему — вот квинтэссенция существа юмористов. Среди юмористов нет ни одного, кто не обладал бы душевным теплом. Они почти никого не презирают. В их отношениях к женщинам эротический элемент отодвинут на последний план движениями утонченной души. В отличие от сатириков, юмористы, по Панненбургу, люди общественные. У многих из них юмор обращается на них самих. Чтобы четко оттенить контраст между юмористическим и сатирическим характером, Панненбург анализирует биографические данные 14 сатириков.

¹ W. A. Pannenburg. *Écrivains satiriques*. Paris, 1955, p. 6.

Автор внеисторически сопоставляет таких абсолютно различных художников, как Байрон, Эразм Роттердамский, Гоголь, Гейне, Ибсен, Поп, Свифт и др. Истоки сатиры Гоголя, например, объясняются следующими особенностями его характера: «Гоголь — характер замкнутый, уединенный. В глубине души он презирает людей. Он неспособен уйти от самого себя и симпатизировать другому. Он пренебрегает любовью. Гоголь никогда никого не любил. Плетнев писал ему: «Вы замкнуты, эгоистичны, высокомерны, недоверчивы». Гоголь обстреливал благополучие других без надежды на собственное»². Далее составляются сравнительные таблицы, в которых регистрируются в процентном выражении данные о юмористах и сатириках: счастливые и несчастливые браки, религиозность, верность в любви, любовь к животным, семейные чувства, любовь к детям, сексуальная распущенность и сексуальное воздержание и т. д.

И вот на основе всего этого статистически сравнительного и действительно криминального анализа автор делает вывод: «Остроумие юмориста зиждется на любви и доброте, остроумие сатирика — на скепсисе»³.

Трактовка современной характерологической школой сатиры как выражения только свойств характера писателя не учитывает исторических различий сатиры разных эпох, не видит изменения исходной точки сатиры, изменения ее эстетических идеалов и, наконец, трактует сатиру как свойство неуживчивого, эгоистичного человека, лишая ее каких бы то ни было социальных жизненных корней.

Другой способ исследования природы сатиры в буржуазной эстетике, на первый взгляд, историчен. Так, например, Хейнц Киндерманн в своей монографии «Мастера комедии» (Вена — Мюнхен, 1952), охватывающей огромный историко-литературный материал от Аристотеля до Бернарда Шоу, часто высказывает интересные и плодотворные суждения по поводу конкретных литературных произведений. Однако по существу Киндерманн дает не теоретико-исторический, а историко-эмпирический анализ комедии и сатиры. Он не исследует самую природу сатиры в ее историческом изменении.

Верный ключ к исследованию природы сатиры дает историко-теоретический метод, требующий начать рассмотрение явления у его истоков и проследить логику его исторических изменений.

У истоков всякого процесса его природа наиболее обнажена, не замутнена никакими примесями, не осложнена позднейшими преобразованиями, скрывающими существо дела. Обратимся в этой связи к культу Диониса, к которому, по мнению Аристотеля, восходит в своем происхождении сатира.

Свидетельства Аристотеля являются единственными достоверными материалами о зарождении комедии. К сожалению, часть аристотелевских сочинений, непосредственно относящаяся к теории комедии, не сохранилась, и у него можно найти только фрагменты о комедии. Начало комедии восходит, по слову Аристотеля, к «зачинателям фаллических песен», в которых большую роль играла импровизация⁴, архонт дал хор комической труппе поздно, в самом начале участники хора были добровольцами⁵; комические труппы бродили по деревням⁶, еще оставаясь народной фольклорной формой, комедия имела уже некоторые структурные особенности⁷.

Обряд Диониса отмечался праздничной деревенской процессией, которая несла изображение фалла. Такая фаллическая процессия изображена

² W. A. Rannenberg. *Ecrivains satiriques*, p. 9.

³ Там же, стр. 12.

⁴ См. Аристотель. *Об искусстве поэзии*. М., 1957, стр. 51.

⁵ Там же, стр. 54.

⁶ Там же, стр. 46.

⁷ Там же, стр. 54.

во всем своем жизнерадостном буйстве в комедии Аристофана «Ахарняне»: аттический крестьянин Дикеополь празднует «сельские Дионисии».

Тишина! Благоговенье!
Пройди чуть-чуть вперед, корзиноносица,
Фалл приподнять прошу повыше Ксанфия,
Поставь корзину, дочь, приступим к таинству...

Вот так, прекрасно. Дионис, владыка наш,
Хочу, чтобы любезно приношение
Ты принял от меня и от семьи моей
И чтобы мог счастливо я отпраздновать
Вдали от войн святыю Дионисии...

Иди вперед. Смотри, не будь разинею:
В толпе стянуть недолго драгоценности.
Эй, люди, фалл повыше поднимите вы,
Идите позади корзиноносицы.
А я — за вами, с песнею фаллической.
А ты, жена, ты с крыши на меня гляди.

Далее Дикеополь затягивает «фаллическую песнь», в которой он славит бога фалла — Фалета и выражает свою радость по поводу заключения мира и возможности предаваться любовным утехам:

Фалес, приятель Вакха ты,
Любитель кутежей ночных,
И мальчиков, и женщин!
Шесть лет прошло. И вот опять
Тебе молось, вернувшись в дом.

Мир заключил я для себя.
Довольно горя, хватит бить.
Ламахи надоели!

Во много раз приятнее, Фалес, Фалес,
Застать в лесу за кражею валежника
Рабыню молодую Стримодорову,
Фракиянку, схватить ее, поднять ее
И повалить на землю...

О Фалес, Фалес!

Пируй же, друг. Опохмелишься утром ты,
Хлебнув из чаши мира многолетнего,
А щит в дыму, над очагом, висит пускай⁸.

Аристотель ссылается на мнение дорийцев, утверждающих, что комические актеры получили свое название не от слова «комэдзейн» [пировать], а от скитания по кóмам [актеров], не оцененных горожанами⁹. Все исследователи ведут этимологию слова «комедия» от двух греческих слов — «комос» и «оде», в соединении своем означающих «песня комоса». («Комос» — ватага гуляк, процессия пирующих, толпа ряженных на сельском празднике в честь Диониса).

Интересно заметить, что описанные Геродотом фаллические празднества египтян содержали в себе, как и у греков, чествование жизнедательных, созидательных сил природы, торжество плотского начала в человеке, культ природы, сочетавшийся с разгулом смеха и с сатирическими и комическими воплощениями.

На основе фаллических песен мегарцы выработали у себя первую комедию, полную грубых ругательств и скабрзностей, которая известна лишь

⁸ Аристофан. Комедии, т. I. М., 1954, стр. 43—44.

⁹ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 46.

по замечаниям и нелестным отзывам о ней древних аттических комедиографов и Аристофана в первую очередь.

Помимо разгульной веселости, откровенного торжества чувственности, буйства захмелевшей плоти, смех «комоса» включал в себя и критическое начало. В византийских схолиях к Дионисию Фракийскому сообщается, что по старинному обычаю обиженные в деревнях ходили ночью по улицам и рассказывали, что здесь живет некто, который делает то-то и то-то крестьянам. Днем соседи повторяли слышанное, и это для виновного было позорно¹⁰.

Эту особенность смеха «комоса», видимо, переняли и первые комедийные поэты, о которых известно так мало. Древнейший комедиограф Милл известен лишь тем, что о нем жила поговорка — «Милл слышит все», из которой исследователи делают резонное заключение, что «он представлял на сцене обыденные промахи своих сограждан»¹¹.

Какие же свойства самой природы сатиры обнажаются у ее истоков? На время празднеств в честь Диониса обычные представления о благопристойности теряли силу. Устанавливалась атмосфера полной откровенности, привычные нормы прекращали свое действие. Возникал временный и условный мир безудержного веселья, насмешки, откровенного слова и действия.

Разгульный смех удалого темпераментного веселья в честь бога Диониса был в высшей степени синкретичен. В нем как бы в свернутом виде содержались и те свойства, которые позже разовьются в беззастенчивое, не стесняющееся в выражениях, чувственное, дышащее жаркой плотью веселье Рабле, и те свойства, которые на последующих витках процесса столь живо скажутся в острой саркастической насмешке Свифта и в беспощадно едкой сатире Щедрина.

Богатые эстетические возможности смеха в скрытом, исторически неразвернутом виде жили в смехе «комоса». Именно здесь мы сталкиваемся с той элементарной «клеточкой» комического, в которой уже есть все для начала исторического процесса развития комедии и сатиры.

Во время процессии в честь бога Диониса разыгрывались мимические сценки, шло простейшее, почти бесфабульное действие насмешливого содержания, и в этом заключалось начало комедии как драматургического жанра. В ходе этого же фаллического шествия отпускались шутки и бранные слова в адрес отдельных граждан. Этот фольклорный способ общественного порицания, из которого родились ямбы, был могучим средством личной и общественной полемики. В этой стороне фаллического шествия ярко сказывались те, еще не развернутые, возможности смеха, которые позже породят не только эпиграмму, но и сатиру вообще.

У этих исторических истоков сатиры обнажается важнейшая сторона ее сущностной природы. Смех в фаллическом шествии, в веселье комоса способствовал «основной цели обряда — обеспечению победы производительных сил жизни: в смехе и сквернословии видели жизнеутворяющую силу»¹².

Сам сюжет «пракомедии» чаще всего строился таким образом, что герой, «одержав в «состязании» победу над противником, устанавливает некий новый порядок, «переворачивающий» (по античному выражению) вверх дном какую-либо сторону привычных общественных отношений, и тогда наступает блаженное царство изобилия с широким простором для еды и любовных радостей»¹³.

¹⁰ См. История греческой литературы, т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1946, стр. 428.

¹¹ Дж. П. Магаффи. История классического периода греческой литературы, т. I. М., 1882, стр. 368.

¹² И. М. Гроунский. История античной литературы. М., 1951, стр. 164.

¹³ См. там же, стр. 165.

Ничего более точного и глубокого во всей обширной литературе о происхождении комедийного смеха нам не приходилось читать. Здесь И. М. Тронский высказывает, по нашему мнению, самую суть дела. Синкретический смех комоса, содержащий в себе и разгульное веселье и насмешку, выражал не только жизнерадостность народа, но и был средством утверждения его господства над природой и даже более того — сам был жизнетворящей силой. Смех комоса вместе с тем (и здесь в обнаженном виде предстает природа сатиры) содержал острое критическое начало. Этот смех демонстрировал преобразующее значение комедийной критики. Прямой и непосредственной целью этой критики было обеспечение человеческого счастья, развитие сил человека и его власти над природой. Здесь у истоков сатиры эта функция смеха не была скрыта и не была искажена никакими опосредствованиями и осложнениями.

Сатира здесь предстает как смех, устраняющий преграды на пути к счастью и благосостоянию.

За исторической изменчивостью не следует терять из виду историческую устойчивость сущности данного явления. Исторические изменения сатиры не меняют некоторых ее важнейших черт, раскрывшихся в той элементарной «клеточке» комического, которую мы проанализировали выше. Однако все та же глубинная сущность сатиры в ходе исторического развития литературы обретает различные формы своего выражения, и серьезным изменениям подвержены как предмет и общественные цели сатиры, как ее исходные нормы и идеалы, так и ее художественные средства.

II. ОБЩЕЕ И ЧАСТНОЕ В САТИРЕ.

САТИРА КАК ИССЛЕДОВАНИЕ СОСТОЯНИЯ МИРА

Два имени стоят в исходной и конечной точке классического периода античной комедии. У ее истоков — Аристофан, у ее устья — Менандр. И в этих крайних точках большого цикла мирового художественного процесса остро ощущаются важнейшие его эстетические особенности. В свернутом виде в этом цикле уместились существенные закономерности художественного развития сатиры.

В процессе художественного развития не только исторически изменяются свойства данного художественного явления, но и проступают вычлужено на разных исторических этапах разные стороны его сущности. История на высших ступенях своего развития всякий раз синтезирует предшествующие достижения и результаты. В этом синтезе бывают и потери, иногда возмещаемые позже, иногда невозместимые. Но понять сущность сложного художественного явления (в данном случае — сатиры) можно, лишь проследив ее исторические изменения и нащупав те точки художественного процесса, в которых наиболее явственно предстают главные свойства и особенности самой природы данного явления. Аристофан и Менандр суть именно такие точки по отношению к античному циклу художественного развития. Весь Аристофан — это политика в ее эстетическом одеянии, это жгучие проблемы общественной жизни, высказанные страстно и убежденно, остро и бескомпромиссно. Творчество Аристофана соответствует тому периоду развития греческой философии, когда вся она была устремлена на решение космических, всеобщих загадок бытия. Эти же всеобщие проблемы решала и греческая трагедия Эсхила и Софокла. Уже Еврипид поворачивается лицом к проблематике частной жизни, в его пьесах, например, впервые любовная тема обретает самостоятельное звучание. Сократ возводит этический интерес в ранг высшего философского интереса. Внутренний мир человека начинает выступать на первый план. Этика все более явственно претендует на ведущее место в синкретически нерасчле-

ненной системе философских знаний: Аристофан спорит с Сократом как с софистом, как со сторонником определенных философско-этических представлений.

Менандр является полным эстетическим соответствием этическому периоду философствования. Он решительно перемещает интерес комедии к нравам, к повседневной жизни личности, к быту. Комедия теряет интерес к острым всеобщим, политическим проблемам и заодно много теряет в своей остроте, в накале страсти, сатирическое начало все более и более теснится в ней юмором.

Говоря об особенностях творчества Менандра, Х. Киндерманн замечает, что у него комическое служит коррективом человеческого. В комедии Менандра ничего не осталось от политических схваток, она требует от государства только сохранения личной жизни и возможности предаваться делам и еще более развлечениям. Исчезло представление о государственных обязанностях и патриотизме аристофановского времени. И далее Киндерманн, намекая на свое положение гражданина ФРГ и пытаясь обосновать историческими параллелями идею космополитизма, говорит о падении гражданственной темы и патриотизма в комедиях Менандра: «В народе, потерпевшем поражение, мы это знаем и поэтому чувствуем себя во многом близкими к Менандру, любовь к родине легко сменяется понятием о человечестве и гражданине мира; или во всяком случае любовь к родине объединяется с космополитическим ощущением, сменяющим прежнее преклонение перед государством»¹⁴.

Верно заметив причины падения общегражданской тематики в комедиях Менандра, Киндерманн проводит вневещную параллель, в которой пропадает своеобразие Менандра-художника, лишенного возможности уже в силу самой полисной замкнутости жизни античного человека найти выход в широкий мир.

Ни Аристофан, ни тем более Менандр, обращавшийся к частным бытовым темам, не раскрывали состояния мира.

Первым человеком, открывшим «состояние мира», был, пожалуй, тот мальчишка, который, подобрав на морском берегу большую раковину, догадался приложить ее к уху. Этот Колумб открыл Вселенную. Больше того, он открыл ее способность спрессовываться и уместиться в маленьком пространстве и становится доступной в своей безграничности и бесконечности конечному смертному существу. Крики чаек, плеск волн, шорохи ветра, далекие голоса, словом — жизнь всего мира концентрировалась в один немолчный, бесконечно просторный то нарастающий, то чуть стихающий гул.

В области трагедии открытие этого маленького Колумба повторил Шекспир, сконцентрировавший в гигантских трагических характерах, поставленных в общемировые обстоятельства, огромные пласты жизни.

Шекспиром сатиры стал Сервантес. Он первый дал «состояние мира» в сатире. Сервантес ступил в колоссальном характере и его отношениях с действительностью целую эпоху с ее острейшими вопросами, с ее бесконечно богатым жизненным материалом, который подвергается им сатирическому анализу. Сервантес впервые в сатире дал художественную концепцию мира в целом. Жанром его сатиры стало сатирическое обозрение, вбирающее в себя и острейшие общечеловеческие проблемы и реалистически яркие картины жизни, быта и нравов.

Сатира Сервантеса — это гигантская реалистическая панорама мира, данного в одном определенном разрезе. Способность вбирать в себя различные слои жизненного материала и организовывать их вокруг единой художественной мысли, давать весь мир в определенном разрезе, «с одного

¹⁴ Heinz Kindermann. Meister der Komödie. Wien — München, 1952, S. 86.

боку», давать в сатирическом ключе само «состояние мира» — эти художественные возможности сатиры были впервые открыты и в известном смысле созданы Сервантесом.

Важнейшее из художественных открытий Сервантеса состояло в том, что он показал, что сатира может стать не только типом эстетического отношения к жизни, но и способом исследования общемирового процесса.

В просветительской сатире продолжена традиция Сервантеса, исследование «состояния мира». Особая эмоциональная критика направлена здесь против несовершенства мира, против несовершенства человеческой природы.

Трагедия мерой жизни и смерти, мерой силы человеческого духа, способного противостоять «морю бед», измеряет состояние мира. Продолжая и расширяя открытые Сервантесом возможности сатиры, Гоголь показал, что состояние мира можно измерить и мерой смеха. Сатира Гоголя как бы отвечает на вопрос: каков мир, каково его состояние, если в нем возможно такое зло и возможны такие характеры и обстоятельства, заслуживающие столь высокого накала ненависти и гнева в осмеянии?

В «Ревизоре» и особенно «Мертвых душах» Гоголь дает сатирический разрез действительности, изображает всю Россию «с одного боку». Сатира становится здесь не только широкой панорамой действительности, но и средством анализа ее состояния. Важно заметить, что именно в связи с творчеством Сервантеса Гоголь приходит к осознанию не только частных, но и всеобщих целей сатиры.

«Мертвые души» замыслились Пушкиным и Гоголем как «Дон Кихот» XIX в. Гоголь говорил: «...Пушкин заставил меня взглянуть на дело сурьезно. Он уже давно склонял меня приняться за большое сочинение и, наконец, один раз, после того, как я ему прочел одно небольшое изображение небольшой сцены, но которое, однако ж, поразило его больше всего мной прежде читанного, он мне сказал: «Как с этой способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого, с этой способностью не приняться за большое сочинение! Это, просто, грех!» Вслед за этим начал он представлять мне слабое мое сложение, мои недуги, которые могут прекратить мою жизнь рано; привел мне в пример Сервантеса, который хотя и написал несколько очень замечательных и хороших повестей, но если бы не принялся за «Донкишота», никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями, и, в заключение всего, отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет «Мертвых душ». (Мысль «Ревизора» принадлежит также ему). На этот раз и я сам уже задумался сурьезно, — тем более, что стали приближаться такие года, когда сам собою приходит запрос всякому поступку: зачем и для чего его делаешь? Я увидел, что в сочинениях моих смеюсь даром, напрасно, сам не зная зачем. Если смеяться, так уж лучше смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеянья всеобщего»¹⁵.

Творчество Гоголя знаменует собою слияние и органическое переплетение частных и общих начал жизни. Гоголь все время сопоставляет частное со всеобщим, в частной жизни видит общее. Он сопоставляет быт и частную жизнь своего сатирического персонажа с жизнью человечества. И это в высшей степени новаторское сопоставление, отражающее включенность всякого частного действия в жизнь вселенной, зависимость этого действия от состояния мира. Как подробен, скрупулезен сатирический анализ внешнего облика, жизни и быта Плюшкина у Гоголя!

¹⁵ «Н. В. Гоголь о литературе». М., 1952, стр. 229.

Вспомним первое появление Плюшкина на страницах поэмы. Чичикову случалось видеть немало всякого рода людей, «даже таких, каких нам с читателем, может быть, никогда не придется увидеть; но такого он еще не видывал. Лицо его не представляло ничего особенного; оно было почти такое же, как у многих худощавых стариков, один подбородок только выступал далеко вперед, так что он должен был всякий раз закрывать его платком, чтобы не заплывать; маленькие глазки еще не потухли и бегали из-под выросших бровей, как мыши, когда высунувши из темных нор остренькие морды, насторожа уши и моргая усом, они высматривают не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух». Гоголь здесь пользуется столь привычным для его веселого сатирического стиля распространенным сравнением.

Дальше идет подробное описание плюшкинского платья, не весьма приличного для рассматривания. Начинается оно с полупронического наблюдения: «гораздо замечательнее был наряд его». И вот с удивительными и ужасающими подробностями, почти радуясь каждой увиденной детали и изумляясь ей, Гоголь пишет: «...Никакими средствами и стараниями нельзя бы докопаться, из чего состриган был его халат: рукава и верхние полы до того засалились и залоснились, что походили на юфть, какая идет на сапоги; назади вместо двух болталось четыре полы, из которых охлопьями лезла хлопчатая бумага. На шее у него тоже было повязано что-то такое, которое нельзя было разобрать: чулок ли, подвязка ли, или набрюшник, только никак не галстук»¹⁶.

Гоголь подробно рассказывает о рухляди и ценностях, гниющих в кладях и амбарах помещика-нищего. В форме распространенного сравнения с Московским щепным двором идет длинное перечисление всякой всячины, собранной и бесцельно хранящейся у Плюшкина. Дальше дается биография становления скупости. В биографии Плюшкина звучат отдаленные отголоски будущей протрагии и вымороченности щедринского Иудушки.

И вдруг одной репликой вся эта бесконечная мозаика подробностей быта сатирического персонажа мгновенно включается во всеобщее, сопоставляется с жизнью человечества. Плюшкин — «прореха на человечестве», в этом его суть и в этом смысл всех частных подробностей быта Плюшкина. Это и характеристика Плюшкина и характеристика состояния человечества, на рубище которого возможна такая прореха. Мир должен сбросить с себя старые одежды! — восклицаем мы, читая эти строки.

Там, где Гоголь не дает прямого включения частного случая в общечеловеческий процесс, там он подводит к этому читателя. Не случайна реплика Пушкина по прочтении «Мертвых душ»: «Боже до чего грустна наша Россия», не случайно Белинский восклицает по поводу «Старосветских помещиков»: «О бедное человечество! жалкая жизнь!»¹⁷. И самое удивительное, что эти мысли о человечестве возникают в связи с изображением замкнутого мира старосветских помещиков, живущих столь уединенно и патриархально, что ни одно желание не перелетит за частокол, окружающий небольшой дворик!

Путаница, неузнавания очень часто встречались в драматургии. Сюжет «Ревизора» основан на этом же, но здесь сюжет является способом исследования всего общества.

Это соединение частного с общемировым, это умение видеть за, казалось бы, не стоящим внимания явлением большие пространства большого мира характерно для гоголевской сатиры. Гоголь замечал по этому поводу: «Иногда даже само происшествие не стоит внимания и берется только для

¹⁶ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1951, стр. 116.

¹⁷ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, стр. 292.

того, чтобы выставить какую-нибудь отдельную картину, живую, характеристическую черту условного времени, места и нравов, а иногда и собственной фантазии поэта»¹⁸. По этому поводу В. Шкловский замечает: «Гоголь обращает главное внимание не на «происшествие», а на характеристические черты времени и нравов»¹⁹.

Гоголевская сатира, говоря словами писателя, ставила «русского лицом к России», человека — лицом к человечеству.

Наверно, блаженным для литературы станет то время, когда писать без юмора будет считаться просто неприличным. Ведь для юмора нет заповедных и запретных жанров — даже врата высокой трагедии открыты для смеха, и, например, в шекспировских трагедиях нет-нет, да и вспыхивают его яркие и веселые огоньки.

Сегодня наш читатель получает рацион смеха, достаточный разве лишь для того, чтобы окончательно не потерять чувство юмора. Однако здесь в свете традиций Гоголя речь идет не просто о смехе, а об его наивысших регистрах, о высших комедийных формах — о советской сатирической классике. Даже наиболее удачные сатирические вещи последнего времени: «Памятник себе» С. Михалкова, сатирический роман В. Привалова, Егорова и Полещука «Не проходите мимо», «Большие хлопоты» Л. Ленча, «Карнавальная ночь» В. Полякова и Б. Ласкина и другие произведения, конечно, далеки от того качества, которое дало бы им право стать в ряды советской классики.

В чем дело? Вот каким секретом объясняется, по-моему, хотя и не все, но многое. Мы уже говорили, что Шекспир в области трагедии совершил великое открытие. Он открыл то, что позже Гегель назвал «состоянием мира». Это положение Гегеля в марксистски переосмысленном виде может и должно быть принято на вооружение нашей эстетики. «Весь мир — тюрьма и Дания — худшее из ее подземелий», — говорит Гамлет. «Порвалась времени связующая нить. Как мне обрывки их соединить?» Порвавшаяся связь времени — переход от мира феодального к миру капиталистическому — вот то состояние мира, которое находит свое отражение в трагедиях Шекспира. Осмысление общемировых процессов стало традицией для советской трагедии. В трагической эпопее Шолохова «Тихий Дон», например, революция предстает перед нами и как могучий процесс роста сознания и активности масс, и как состояние мира.

Самые верхние ветви дерева трагедии и верхние ветви дерева комедии сплетаются и образуют как бы единую мощную крону. Сатира способна отразить состояние мира. Это можно сказать и о «Дон Кихоте» Сервантеса, и о «Мертвых душах» Гоголя.

И дело вовсе не в том, чтобы бухгалтерски сбалансировать положительное и отрицательное в комедии, а в том, чтобы своими комедийными средствами, подходя со своей стороны, давая свой разрез действительности, отразить суть эпохи, самое ее существо, самую сердцевину современности.

Написать смешно о ссоре соседок на кухне можно и иной раз полезно. Мастер советской сатиры М. Зощенко подобные сюжеты наполнял пафосом непримиримого отношения к мещанству. Но вот увидеть за ссорой Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича то, что «грустно жить на этом свете, господа» или увидеть за столкновением Победоносикова и Велосипедкина то, что в конце концов почти увидел даже сам Победоносиков, который восклицает в финале: «И она, и вы, и автор — что вы этим хотели сказать, — что я и вроде не нужны для коммунизма?!»²⁰ — увидеть все это, и значит подняться на самые высокие ступени комедийного искусства.

¹⁸ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 482.

¹⁹ Виктор Шкловский. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955, стр. 97.

²⁰ Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. 11. М., 1958, стр. 347.

III. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОДВИЖНОСТЬ ИСХОДНОЙ ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ ТОЧКИ САТИРЫ

В истории литературы происходило изменение исходной положительной точки сатиры. Остановимся на важнейших этапах этих изменений.

В древней литературе сатира выступает как личное отношение. Состояние мира отсутствует в мышлении сатирика, исходным и конечным в сатире является лирическое начало, личное впечатление. Личность художника выступает в качестве лирического положительного героя сатиры. Критика идет с точки зрения «я». При этом «я» художника хотя и индивидуализировано, однако не развернуто как субъективное богатство духа.

Казалось бы, древнейшая греческая сатира «Война мышей и лягушек» («Батрахомиахия») — начало V в. до н. э. — написана вовсе не в «лирическом», а в «эпическом» ключе. Однако это мнение ошибочно, как и предположения о принадлежности «Батрахомиахии» Гомеру. Ведь в этом произведении главная стихия — не развертывание эпического сюжета, не повествование о перипетиях сражения, а пародирование героического эпоса.

В «Илиаде» суть художественного пафоса — повествование о героической эпохе и ее героях.

У Гомера умирающий герой обычно предрекает близкую гибель своему убийце. Смертельно раненный Гектором Патрокл предвещает ему:

Жить, Приамид, и тебе остается недолгое время;
Рок всемогущий и смерть пред тобою стоят уже близко,
Вскоре падешь от руки беспорочного внука Зевеса²¹.

Здесь у Гомера самая суть художественного содержания именно в повествовании о результатах сражения Гектора и Патрокла и в предсказании грядущих событий и будущих битв. Этот отрывок выступает как органическая часть эпического повествования. Не то в «Батрахомиахии». Когда царь лягушек — Вадуломорда губит мышь, она предрекает ему:

Ты, Вадуломорда, не думай, что скроешь коварством
проступок:
Как со скалы потерпевшего в море кораблекрушение,
С тела меня ты низвергнул... В открытой борьбе или беге
Не превзошел бы меня ты на суше. Так наглым обманом
В воду меня заманил... Но всевидящий бог покарает²².

Здесь суть художественной мысли вовсе не в повествовании о мышке и лягушке, а в пародировании, в раскрытии критического отношения автора к героической теме, являвшейся пафосом «Илиады». Тот же художественный смысл — выявление личного критического отношения — звучит и в пародировании плача троянского царя Приама по Гектору, убитому Ахиллом, в изображении совета богов и в рассказе об изгрызанном мышами плаще Афины и т. д. Пародийно звучит и торжественный гекзаметр гомеровского эпоса при изображении сражения мышей и лягушек. Суть художественного содержания, таким образом, здесь в раскрытии отношения художника к героике, а не в эпическом повествовании о героических делах.

С этой же особенностью древнейшей сатиры мы встречаемся и в других ее изначальных проявлениях. Песни комоса «не только вбирали в себя мотивы пьяного веселья и чувственные, отвечавшие сакральному смыслу

²¹ «Илиада», XVI, 852—854.

²² «Греческая литература в избранных переводах». М., 1939, стр. 73.

праздника образы сексуальной жизни, но давали также простор для выражения всякого рода насмешек»²³. При этом насмешки, направленные против отдельных лиц, обычно не были связаны с комедийным действием²⁴.

Почти во всех исследованиях по античной литературе так или иначе подчеркивается личный характер древней насмешки. Она идет от личности к личности. На обоих ее полюсах стоит узко частное, за которым лишь отдаленно мерцают всеобщие начала. Адрес древнейшей сатиры не зло вообще, не целые общественные институты, не строй жизни, а данная конкретная персона, с ее конкретными действиями. С другой стороны, исходная позиция сатирической насмешки здесь — не развернутый эстетический идеал и даже не точная общественная норма, а личное ощущение, расположение или неприязнь художника.

Эта особенность присуща даже наиболее общественной по своей природе сатире Аристофана. Говоря о современных ему русских комедийных произведениях и сравнивая их с комедиями Аристофана, Н. В. Гоголь писал:

«И теперь даже их можно назвать истинно-общественными комедиями, и подобного выражения, сколько мне кажется, не принимала еще комедия ни у одного из народов. Есть следы общественной комедии у древних греков; но Аристофан руководился более личным расположением, нападал на злоупотребления одного какого-нибудь человека и не всегда имел в виду истину: доказательством тому то, что он дерзнул осмеять Сократа»²⁵.

Конечно, сквозь личное расположение Аристофана уже явственно проглядывает его положительная демократическая программа, однако все же развернутые положительные общественные принципы и нормы как исходная и высшая точка сатиры появляются лишь на следующем этапе ее развития — у Ювенала.

Развитая государственность Рима неизбежно вызывает нормативность мышления и оценок, четкое разграничение добра и зла, положительного и отрицательного.

С. Коварев, Н. Машкин, В. Сергеев, А. Тюленев и другие советские историки Рима раскрыли своеобразие эпохи, в которую жил Ювенал, показав, что на рубеже I и II в. начинается складываться особый тип императорской власти, являющейся результатом компромисса различных групп имущих классов. Этот компромисс должен был приглушить междоусобицу различных общественных групп верхних слоев общества и был обращен против нарастающей революционной борьбы низов. Это была консолидация сил под натиском варварских племен и волнений угнетенных народов провинций и усиливающегося сопротивления рабов. Классовый компромисс верхов под эгидой императорской власти создавал историческую обстановку, которая в будущем через много веков в известном смысле повторится во французском абсолютистском государстве и рожденном им искусстве классицизма.

Начало II в. в римской литературе — период увлечения нападками на прошлое. Ювенал же обличает жизнь императорского Рима не как прошлое, а как настоящее. Он (в 3, 5, 7-й сатирах) разоблачает контраст богатства и нищеты, надменности и унижения, показывает нечестные источники обогащения — преступления, подлоги, доносы, бесчеловечное отношение к жителям провинции и рабам. Ювенал говорит об «испорченности века» (13-я сатира).

Какова же позитивная исходная позиция сатиры Ювенала? Это очень сложный вопрос. Энгельс, характеризуя римское общество, показал нали-

²³ История греческой литературы, т. I. М. — Л., 1946, стр. 427.

²⁴ См. И. М. Тронский, История античной литературы, М., 1951, стр. 164.

²⁵ «Н. В. Гоголь о литературе», стр. 198.

чие трех классов в его структуре: богачи, свободные неимущие, рабы. «Анализ сатир Ювенала в свете высказываний Энгельса показывает, что Ювенал — не просто представитель класса неимущих свободных, таким был и Марциал, а поэт-идеолог этого класса. Ювенал протестует не от имени отдельного маленького человека, бедняка, который подчас и не прочь примириться с положением клиента при условии, если патрон попадется хороший, а от имени неимущих свободных как обездоленного богачами сословия. До конца последовательный противник императорского Рима — тот, кто выступает против рабства. В силу своей классовой и исторической ограниченности Ювенал об этом и не помышляет. Самый вопрос о рабах для него — второстепенный вопрос. Творчество его — отражение противоречивости и исторической бесперспективности борьбы неимущих свободных против богачей в рамках рабовладельческого строя, когда объективно шел процесс все возрастающей дифференциации свободного населения»²⁶.

Положительная позиция Ювенала сложна и обусловлена объективной сложностью и противоречивостью исторической обстановки и противоречивостью общественной роли и места его класса. С одной стороны, вынужденная консолидация всех свободных граждан, с другой — углубление процесса имущественной дифференциации. Именно эта сложность и противоречивость исходной позиции приводит к тому, что в сатирах Ювенала звучат ноты безысходной противоречивости человеческих отношений. В сатирах Ювенала даны развернутые картины былой простоты, идеализированные картины справедливых имущественных отношений первобытного общества. Положительные исходные позиции своей сатиры — общественное согласие, мирный труд и довольство малым — Ювенал ищет в прошлом: в ранние периоды Римской республики, во времена Пунических войн, в жизни древних италийских племен.

На выработку позитивной позиции сатиры Ювенала серьезное влияние оказали идеи стоической философии, которая в эту эпоху развивала проблематику классового мира (Дион Хрисост, например) в форме идей целесообразного миропорядка, идей мира и взаимной любви. Ювенал «приближается к концепции целесообразного миропорядка, которую защищали современные ему философы-стоики»²⁷. Нужно заметить, что в очень интересной и содержательной работе Ю. Копелевича позитивная исходная программа сатир Ювенала характеризуется, однако, крайне расплывчато и нечетко. То автора можно понять так, что Ювенал сторонник классового мира и потому, как следствие, обходимое автором, по видимому, сторонник устанавливающейся на базе классового компромисса сильной императорской власти²⁸, то он выступает как сторонник республиканской и даже более того, бесклассовой патриархальной старины.

Нам думается, что это противоречие может быть снято, если вспомнить о том верном определении классовой позиции Ювенала, которая дана в работе С. Апта, если иметь в виду все нараставшую имущественную дифференциацию в стремящемся к классовой консолидации Римском государстве. В этом свете идеи бесклассовой патриархальной старины, идеи целесообразного миропорядка являются абстрактно выраженной идеей общественной гармонии в государстве. Эти нормативные идеи сатиры Ювенала, с одной стороны, весьма современны, ибо их направленность

²⁶ С. Апт. Сатиры Ювенала. М., 1950, стр. 4.

²⁷ Ю. Х. Копелевич. Поздние сатиры Ювенала. Л., 1955, стр. 11.

²⁸ Эту крайнюю точку зрения высказывал в своих работах академик М. М. Покровский, который замечает по поводу Ювенала: «...Вследствие его резких нападок на нравы империи, он в глазах своих поклонников был даже республиканцем, — утверждение, которое никак не вытекает из его сатир и не соответствует политическому образу мыслей самых глубокомысленных его современников, как Тацит» (см. М. М. Покровский. История римской литературы. М.— Л., 1942, стр. 342).

совпадает с направлением действительного политического и идеологического процесса в Риме (попытка консолидации). С другой стороны, эти идеи создают остро критическую позицию по отношению и к этому процессу и к императорскому Риму в целом, ибо дают возможность, исходя из действительно консолидированного общества далекого прошлого, критиковать раздираемое углубляющейся имущественной дифференциацией современное общественное устройство как бесконечно запутавшееся в неразрешимых общественных противоречиях. Таков истинный смысл идеализации прошлого и точки зрения абстрактной целесообразности миропорядка как исходных позиций сатирического анализа жизни у Ювенала.

Человек всегда формировался взаимодействием с окружающим миром, формировался трудом, деятельностью, которые создавали вокруг человека мир обстоятельств и пересоздавали самого человека. Характер человека всегда был совокупностью общественных отношений.

Все началось с того, что непосредственно окружающий человека мир был для него равен всему миру. Непосредственные обстоятельства вокруг героя и были состоянием мира. Герой был равен миру, ибо он вбирал в себя этот мир окружающих его обстоятельств. Античный герой гармонически соответствовал миру. Сатира была направлена против всех отклонений от гармонии как внутри человека, так и вокруг него, против всех и всяких нарушений гармонии.

В средние века ремесленник полностью реализует себя в продуктах своего труда. Этот труд требует человека целиком и способствует развитию человеческой индивидуальности, но хотя человек больше и дольше путешествует, натуральный характер хозяйства замыкает его в скорлупу очень неширокого круга отношений.

Развитие индивидуальности за счет творческого характера труда натывается на очень ограниченную возможность вобрать в себя мир, ибо мир, с которым общается человек, очень узок.

Эпоха Возрождения создает исключительную, уникальную историческую обстановку, когда еще не произошло капиталистическое разделение труда, не произошла его стандартизация, труд все еще требует всего человека, а не его части и, с другой стороны, уже прорвана натуральная замкнутость хозяйства, вступают в силу, крепнут и расширяются мировые экономические связи, человек свободно и широко вбирает в себя состояние мира. Человек становится великаном, его характер, будучи совокупностью расширившихся общественных отношений, вновь равен миру, но это уже не замкнутый «окружающий мир», а мир близкий и далекий, мир все расширяющихся общественных связей. Этот мир, формирующий человека, еще почти не вбирает в себя природу. Она только светится в проеме стены на картине Леонардо да Винчи, рисующем мадонну с младенцем, или служит лишь декоративным фоном в «Спящей Венере» Джорджоне; природу очень скупо, почти только через упоминание деталей, дает в «Дон Кихоте» Сервантес, столь щедрый на описания мельчайших подробностей человеческого быта, человеческих чувствований и дум.

Человек становится мерой вещей в сатире.

Ничего невозможно понять в великом романе Сервантеса, если искать в нем, как это обычно делают, сатиру или на Дон Кихота, или на Санчо Пансу, или на них обоих (на романтическую мечтательность одного и практицизм другого). Не в этом дело. Конечно, образы Дон Кихота и Санчо Пансы эстетически многогранны, и трудно найти эстетическую краску, которой не было бы в них. Конечно, они светятся и сатирическим светом, но Дон Кихот не сатирический образ, а трагикомический. Почему же о романе мы можем говорить как о сатире? Потому что в нем колоссальные общечеловеческого содержания образы становятся мерой остро сатирического анализа состояния мира. Еще И. С. Тургенев заметил

знаменательное совпадение: первое издание трагедии Шекспира «Гамлет» и первая часть сервантесовского «Дон Кихота» явились в один и тот же год в самом начале XVII столетия. Оба эти великих произведения порождены одной эпохой и с разных сторон отражают одно и то же состояние мира. Именно этот сатирический анализ состояния мира и является основным смыслом «Дон Кихота», а вовсе не пародия на рыцарские романы, играющая третьестепенную роль в произведении. Если бы все дело было в борьбе против рыцарских романов, то героем истории литературы были бы не Сервантес, а Карл V, который за полвека до выхода в свет первой части «Дон Кихота» издал декрет (1553 г.), запрещавший печатать и продавать рыцарские романы в американских владениях Испании. В 1555 г. сами кортесы в петиции к императору добиваются не только распространения этого запрещения на всю Испанию, но и просят сжечь все ранее напечатанные экземпляры рыцарских романов. К тому же сам Сервантес, в 1615 г. закончивший обе части «Дон Кихота», всего лишь через два года (в 1617 г.) пишет в напыщенном стиле рыцарских романов произведение «Персилес и Сигизмунда». Это — искреннее, восторженное, а вовсе не пародийное подражание образцам рыцарской литературы, послужившей причиной безумных заблуждений рыцаря из Ламанчи.

В «Дон Кихоте» важна не только и не столько пародия на рыцарские романы, сколько то, что знакомые читателю по рыцарской литературе персонажи ставятся в знакомые обстоятельства и ведут они себя вроде бы знакомо, но на деле оказывается, что это иные характеры, иные обстоятельства и на их основе иные художественные проблемы решаются.

Дон Кихот у Сервантеса — человек, вмещающий в себе энциклопедическую образованность своего века. «Он знаком с космографией Птолемея, с естественной историей Плиния, объясняет Санчо, как настоящий гуманист, филологические тонкости словопроизводства, цитирует юридические трактаты и постановления отцов церкви, Цицерона, Вергилия, Горация и других античных писателей, постоянно иллюстрирует свою речь ссылками на древнюю и новую историю, обладает познаниями по военным наукам. По количеству и разнообразию знаний ламанчский рыцарь — вполне типический представитель современного ему общества. Все горе тогдашней образованности заключается в том, что она является системой мертвой, схоластической: в ней нет самого живого и плодотворного элемента науки — начала опыта, скептического исследования, критики. Авторитет, все равно чей — Библии или Аристотеля, Вселенских соборов или Аверроэса, но, во всяком случае, *авторитет*, т. е. чуждая науке, внешняя власть, исключает всякую самостоятельность и свободу мысли, требует бесконтрольного *подчинения* и послушания. Дон Кихот как истинный представитель схоластической образованности безгранично подчиняется неизбежному и священному для него авторитету рыцарских книг»²⁹.

В «Дон Кихоте» Сервантес сталкивает авторитет книг с авторитетом жизни, авторитет чужого опыта и мнения с собственным, взятым из жизни опытом и мнением. Автор художественно доказывает, что жизнь шире любых норм и догм, она размывает искусственные построения ума и фантазии и весенним половодьем выносит человека к свету, к солнцу или топит его. Человек и мир, знание и практика, культура, оторванная от опыта народа, и опыт народа, оторванный от культуры, разум и нравственность — вот только некоторые из важнейших философских проблем, решаемых Сервантесом.

На пороге неизбежно надвигающегося капиталистического разделения труда Сервантес раскрывает человечеству трагикомические следствия разделения труда на умственный и физический: догматический характер

²⁹ Д. Мережковский. Вечные спутники. Кальдерон и Сервантес. СПб., 1907, стр. 41.

культуры и ее оторванность от практического опыта народа, слепой фанатизм в приверженности «благородным» идеям, которые не выверены жизнью народа. Благородные идеи хороши, но жизнь сложнее и богаче их, и не жизнь должна измеряться предвзято догматическими идеями и подчиняться им, а идеи должны измеряться жизнью и сообразовываться с ней.

Все «донкихотство» героя Сервантеса выросло на почве культуры, не выверенной трезвым опытом жизни. Над Дон Кихотом тяготят нравственные долженствования рыцарства. Он свободен в своих действиях, но эта «свободная» деятельность «запрограммирована» предшествующей цивилизацией. И на деле Дон Кихот — раб этой накопленной культуры, раб устоявшихся в ней представлений о чести, долге, смысле жизни и т. д. В рыцарях он видит «вполне законченный и совершенный образец добродетели даже для будущих поколений». «Амадис, — по словам Дон Кихота, — был полюсом, звездой и солнцем храбрых и влюбленных рыцарей, все, кто только записался в рекруты под знамя любви и рыцарства, должны подражать ему»³⁰ (подчеркнуто мною — Ю. Б.).

Сервантес скрывает реальное противоречие развития цивилизации. С одной стороны, он показывает невозможность жизни на пепелище из сожженных книг. Невозможно, чтобы каждый человек начинал все сначала, не опираясь на предшествующие знания. С другой стороны — Сервантес показывает невольно подражательный характер всякого действия современного человека. Не органическое живое действие сообразно обстоятельствам жизни присуще человеку, а действие опосредствованное образцами прошлого, действие, основанное на историческом прецеденте, к тому же дошедшем в ложной трактовке. Это живое противоречие, способное обернуть трагедией и комедией всякое доброе начинание, всякую высокую идею, осуществляемую таким произвольно догматическим способом. Так, рыцарское призвание Дон Кихота, которое, по его словам, заключается в том, чтобы «странствовать по земле, восстанавливая правду и мстя за обиды», оборачивается новой ложью и новыми обидами для людей.

Как без Мефистофеля нет трагедии Фауста, так и без Санчо Пансы нет трагикомедии Дон Кихота. Разрыв культуры и народного опыта овецствлен Сервантесом в колоссальных фигурах гидальго и его оруженосца. Предшествующая культура, накопленная человечеством в сложных антагонистических условиях, требует от Дон Кихота воинских подвигов, рыцарской славы и доблести, а Санчо Панса, опирающийся в своих суждениях на личный опыт, на врожденное добродушие и мягкость характера, глубоко чужд каким бы то ни было воинственным идеям: «Ваша милость, — обращается оруженосец к славному рыцарю, — человек я тихий, кроткий и миролюбивый, умею забывать обиды, потому что у меня есть жена, которую надо кормить, и дети, которых надо воспитывать. Да будет вашей милости известно, что нигде и ни в каком случае я не обнажу меча ни против виллена, ни против рыцаря, и что с этой минуты до дня второго пришествия я заранее прощаю все обиды, которые мне нанесли или нанесут, кем бы они ни были причинены — особой высокого или низкого звания, богачом или нищим, словом, — не принимая в расчет ни сана, ни положения». В Санчо живут народные верования и предрассудки, народная мудрость и заблуждения. Он считает, что справедливость «есть не что иное, как сам король». Но в то же время он сомневается, «не лучше ли быть земледельцем, чем царем». И по всякому делу, на всякий вопрос у Санчо есть свой ответ, свое мнение. Народный опыт и его собственный настолько тесно переплелись в нем, что когда Санчо приводит народную пословицу, она звучит как его собственное суждение, а когда он

³⁰ Мигель де Сервантес Сааведра. Дон Кихот, ч. 1. М., 1955. Далее цитируется по этому изданию.

высказывает свою мысль, то она чаще всего столь же отточена и афористична, как пословица. «Я знаю больше пословиц, чем книга,— говорит Санчо,— и у меня во рту такое множество их, когда я говорю, что они дерутся друг с дружкой, чтобы выйти наружу... У меня нет за душой никакого богатства, никакой земли, кроме пословиц».

Дон Кихот и Санчо — это мечтательность и здравый смысл, серьезное отношение даже к смешному и шутовское отношение даже к серьезному, начиненность идеями и знаниями и отсутствие каких бы то ни было идей и знаний...

Дон Кихот и Санчо Панса — два человеческих начала, которые должны соединиться в одно, их разрыв рождает односторонность в каждом из них.

Дон Кихот — человек для других. Он не улавливает черт реального мира, мира вокруг него находящегося, для него нет окружающих обстоятельств, он прямо и непосредственно воспринимает тогдашнее состояние мира. Неблагополучие мира реально, почти до физического страдания ощущается всем его существом. Он — рыцарь — считает своим священным долгом вмешиваться во все и вся, он хочет исправить мир, выправить век, вылечить время, вывихнувшееся из суставов. На свою долю он оставляет только горькое счастье непримиримой борьбы за идею и право на славу. «Жить для себя, заботиться о себе — Дон-Кихот почел бы постыдным. Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человеческим силам — волшебникам, великанам — то есть притеснителям. В нем нет и следа эгоизма, он не заботится о себе, он весь самопожертвовал...»³¹

Санчо Панса — человек для себя, он представляет жизни течь по ее собственному руслу. Он не считает нужным вмешиваться в это само по себе разумное течение без того, что сама жизнь от него потребует этого вмешательства. Он не даст себя в обиду, но и не причинит обиду никому. Для него не существует мировых проблем, ибо весь мир — это он сам и его непосредственное окружение, это видимый им мир, дополняемый некоторыми несложными представлениями о нем. Состояние мира, как и всякая абстрактная идея, чужда славному оруженосцу. Но Санчо человек для себя только до тех пор, пока он и его интересы не мешают другим людям. На долю других он оставляет право свободно и беспрепятственно жить так, как им это заблагорассудится.

Рыцарь и его оруженосец сродни друг другу, они две стороны единого, две стороны Человека как меры вещей и явлений, меры самого мира и его состояния. «Казалось, они вылиты в одной форме,— говорит Сервантес,— так что безумные выходки господина без глупостей слуги не стоили бы ни гроша».

Этих двух столь разных и столь противоположных людей роднит одно удивительно редчайшее человеческое свойство — бескорыстие. На заре самого стяжательского из всех человеческих обществ Сервантес в качестве меры состояния мира выдвинул людей благородных и бескорыстных. И во имя этих делающих героев людьми не от мира сего качеств мы готовы простить им все их чудачества и безумства, недостатки и глупости.

Бескорыстен не только мечтатель Дон Кихот, но и «реалист» Санчо Панса. Санчо покидает опостылевшую ему власть и берет с собой только немного овса для Серяка, полсыра и полхлеба для себя. Это вся «выгода», которую Санчо извлекает из своего губернаторского сана. Но зато «законы его до сих пор действуют в той стране, где их называют «постановлениями великого правителя Санчо Пансы»».

Оба героя потому и не от мира сего, что они лучше этого мира и ими меряется этот мир, меряется на человечность, разумность, свободу, беско-

³¹ И. С. Тургенев. Гамлет и Дон-Кихот. Речь, произнесенная 10 января 1860 г. (Собр. соч., т. 11. М., 1956, стр. 174).

рытие. В полной безумных чудачеств жизни героев есть столько свободы и поэзии, утраченной людьми в их повседневности! В конце концов выясняется, что безумец Дон Кихот оказывается более нормальным человеком, чем «нормальные» люди, охваченные жадностью, властолюбием.

Из-за несчастного ослиного седла спорят, кричат, готовы убить друг друга самые разные люди, населяющие гостиницу. Здесь и лакеи, и служанки, и вельможи, и благородные дамы, и чиновники, и солдаты, и агенты инквизиционного суда. И все эти «нормальные» люди устраивают в гостинице содом из-за вещей, собственности: «Вся гостиница была сплошным плачем, стоном, криком, с ужасами, беспорядком, несчастием, с ударами копий и палок, с затрепинами и подножками, с ранами и кровопролитием». И только безумный Дон Кихот оказывается разумным существом среди этих истинных безумцев. Он нашел в себе здравый смысл крикнуть: «Клянусь именем бога всемогущего, это позорно и чудовищно, что столько благородных гидальго, сколько их здесь собралось, готовятся перебить друг друга из-за такого ничтожного повода».

Дон Кихотом и Санчо Пансой Сервантес меряет комизм жадности, стяжательства, судит и осмеивает всю неразумность мира.

В «Похвальном слове глупости» Эразма Роттердамского тот же способ сатирического анализа жизни, что и в других произведениях Возрождения, та же исходная и высшая точка сатиры. Человек выступает как мера сатирического анализа. Глупость в произведении Эразма не только объект, но и субъект сатиры. «Нормальная», «умеренная» человеческая глупость, глупость «в меру» судит и казнит, унижает и осмеивает глупость безмерную, неразумную, бесчеловечную.

Эпоха Возрождения на место личному расположению, на место нормы как исходной точки насмешки, выдвинула принцип меры. Человек — мера всех вещей. Человек, его естественная природа, понимаемая без всякого ханжества, человек, его естественное состояние и потребности — вот мера всех ценностей. И именно эта, полная физической и духовной силы, брызжащая умом и чувственностью человеческая природа раскрепощается в веселом и озорном, фривольном и грубоватом, дерзком и жизнерадостном смехе Рабле. А все, что не соответствует этой мере, заслуживает у Рабле насмешки, сатирического осмеяния. Схоластика — этот идейный оплот старого мира — именно своей враждебностью Человеку враждебна Рабле.

Изображение воспитания Гаргантюа схоластами полно сатирических красок. Схоласты заставляют ученика бессмысленно зубрить тексты, и он ничему не может научиться.

Столь же сатирично у Рабле изображение некоторых принципов государственного управления. Король-феодал, воплощающий в себе грубую физическую силу, Пикрошоль идет войной на доброго и беззаботного короля Грангузье. У последнего не оказывается даже войска для сопротивления. Пришлось вызывать срочно Гаргантюа, который защищает государство и помогает победить Пикрошоля.

Анализируя эту ситуацию у Рабле, А. К. Дживелегов замечает: «Не в войне тут было дело, и не в войске, и не в сражениях, а в образах обоих королей, короля-варвара и короля — заботливого, но чрезмерно благодушного хозяина. Оба портрета, конечно, сатира, хотя в одном случае суровая и беспощадная, а в другом — ласковая, почти любовная. Отдельные черты как Пикрошоля, так и Грангузье можно было найти у любого из правителей Европы, даже у самых просвещенных. Смысл сатиры Рабле в том, что в существующей организации монархической власти — много черт, достойных осмеяния, много отрицательного, что ни одно из монархических государств в Европе нельзя признать настоящей монархией, достойной этого имени. Ибо принципа монархии Рабле не отвергал»³².

³² История французской литературы. т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1946, стр. 254.

Как мы видим, сатира играет серьезную роль в произведении Рабле, однако она не охватывает всего произведения, не становится всеобщим его пафосом. Имея это в виду, мы согласны с мнением С. Ваймана, высказанным в его книге «Метод Рабле» (Душанбе, 1961), о том, что «Гаргантюа и Пантагрюэль» — вовсе не сатирическое произведение, хотя сатира играет в нем определенную роль. Здесь у Рабле мы вновь сталкиваемся с синкретическим смехом, в котором бурлит и пенится дерзкое веселье и как оттенок его звучит гневный и веселый голос жизнерадостной сатиры. При этом исходной точкой критики в сатире является человек как мера всех вещей, утверждаемый в веселом, брызжущем жизнью смехе.

Сатирическое обобщение в классицизме есть концентрация абстрактно-отрицательных черт, противоположных добродетели. Возникает сатира на ханжество, сатира на невежество и т. д. Абстрактные общие человеческие свойства становятся объектом сатиры, а исходной точкой критики — абстрактные нравственные и эстетические нормы.

Анализируя творчество Мольера, Хейнц Киндерманн, исследующий исторические изменения комедии, отмечает, что Мольер говорит не о словесных, а об общечеловеческих пороках. «...И эти пороки он видит в том, что находится по ту сторону разума (raison) как общественной и естественной нормы. Таким образом, «ненормальное» становится типически человеческой главной темой комедии»³³.

В этих суждениях Х. Киндерманна весьма прихотливо переплелись истинное и ложное. Ложно то, что сатира Мольера не касается «устойчивого круга людей». Ведь этот устойчивый круг — бесчестные, внутренне опустошенные аристократы, ханжествующее духовенство, буржуа, стремящиеся выбиться во дворянство. Киндерманн пытается лишить сатиру Мольера ее прямого социального адреса. Это обычный ход буржуазного литературоведческого анализа. Все дело в том, что, избобляя пороки этого «устойчивого круга людей», Мольер поднимается до высокого обличительного пафоса и вскрывает имеющие большую общность, исторически и классово более широкие и более устойчивые человеческие пороки. В этом актуальность и современность сатирических образов Мольера для всех веков. Серьезный положительный смысл имеют рассуждения Х. Киндерманна о норме как критерии анализа жизни в мольеровской сатире.

Постепенно на всем процессе общественного развития начинается все более осязаемо сказываться капиталистическое разделение труда. Все расширяющаяся связь человека со все расширяющимся миром требует человека-гиганта, а всестандартизирующийся труд, углубляющееся разделение труда делают человека «частным» и «частичным». В этом смысле удивительно точным выражением нового этапа развития становится Гулливер Свифта. Он — человек-гора, подстать великанам эпохи Возрождения. Но характерно, что не весь Гулливер с его сильными и слабыми сторонами, а лишь часть его — здравый смысл является мерой и нормой сатирического анализа эпохи у Свифта. И характерно, что, будучи великаном в одних отношениях (в стране лиллипутов), Гулливер выступает лиллипутом в других отношениях (в стране великанов). Величие и мощь человека относительноны для Свифта, поэтому точкой отсчета для критики пороков и зла, исходным критерием сатирического анализа мира он и берет здравый смысл. Сатира Просвещения — это сатира прямого общественного действия в наибольшей степени, чем когда бы то ни было до сих пор. Именно о действенной стороне сатиры более всего заботятся теоретики и художники Просвещения.

Дидро говорит о том, что сатира должна просвещать насчет обязанностей и воспитывать вкус. Лессинг же считает, что задача сатиры — исправлять то, что не входит в компетенцию закона. В «Сказке о бочке» Свифт

³³ Heinz Kindermann, Meister der Komödie, S. 163.

признается, что более всего заботит и огорчает его то, что люди не принимают упреков на свой счет, а склонны приписывать высмеиваемые черты кому угодно, только не себе. И все же Свифт считает труд сатирика далеко не бесполезным. Свифт нетерпелив, он жаждет результативного действия сатиры немедленно. Не без иронии и не без горечи пишет Свифт своему издателю Симпсону: «Вот уже шесть месяцев прошло со времени появления моей книги, а я не только не вижу конца всевозможных злоупотреблений и пороков, — по крайней мере на этом маленьком острове, как я имел основание ожидать, — но и не слышал, чтобы моя книга произвела хотя бы одно действие, соответствующее моим намерениям»³⁴.

Свифт иронизирует и над закоренелым неразумием людей и над собственным нетерпеливым желанием покончить со злом и фальшью с помощью сатиры: «Я просил вас известить меня письмом о моменте, когда прекратятся партийные счеты и интриги; судьи станут просвещенными и справедливыми; стряпчие — честными, умеренными и приобретут хоть капельку здравого смысла; ... в корне изменится система воспитания молодых дворян; будут изгнаны врачи; самка *йэзу* украсится добродетелью, честью, правдивостью и здравым смыслом; будут основательно вычищены и выметены дворцы и министерские приемные; вознаграждены ум, заслуги и знание; все, позорящее печатное слово в прозе или стихах, осуждены на то, чтобы питаться только бумагой и утолять жажду только чернилами. На эти и тысячу других преобразований я сильно рассчитывал... И должно признать, что семь месяцев — достаточный срок, чтобы исправить пороки и безрассудства, которым подвержены *йэзу*, если бы только они от природы имели малейшее расположение к добродетели и мудрости». Говоря о пороках людей, Свифт прямо формулирует действенную задачу своей сатиры: «Я писал для их исправления, а не для их одобрения».

Заинтересованность Свифта в немедленной действенности его саркастического смеха проявилась и в том, что он постоянно заботится о занимательности сатиры. Исследователи Свифта замечают: «Он маскирует свои задачи мягким балластом беллетристических обстоятельств, некоторой долей безобидных приключений, весьма легко читаемых, но все это только «тара», только оболочка пилюли, содержанием которой остается та же беспощадная свифтовская сатира. Эти пилюли то и дело разрываются, и горький лекарственный запах свифтовской сатиры овладевает читателем. Но теперь уже делать нечего. Фабула настолько занимательна, что читатель продолжает читать, множась в своем числе. Свифт это, очевидно, в какой-то мере чувствовал, потому что «Путешествия Гулливера» написаны им с величайшей осторожностью, лукавством и с применением сложнейшей тактики по «завлечению» читателя»³⁵.

Просвещение развивает далее принципы сатирического творчества. На смену рациональной норме, абстрактному нормативному типу человеческой деятельности, выступавшим в качестве исходного пункта и высшей точки зрения классицистической сатиры, Просвещение выдвигает точку зрения здравого смысла. Здравый смысл, разумное совершенство становятся нормой свифтовской сатиры, ее идеалом. Идея здравого смысла выдвигается Свифтом как ведущая и решающая, она для него неперемutable и первейшее условие любой положительной программы. Так, для правильного управления государством, по Свифту, необходимы здравый смысл, справедливость, быстрое решение уголовных и гражданских дел и «еще несколько очевидных для каждого качеств, которые не стоят того, чтобы на них останавливаться». «Очевидные для всех качества» — это тоже качества с точки зрения здравого смысла. Как ни самоочевидна точка зрения

³⁴ Джонатан Свифт. Путешествия Гулливера. М., 1947. Далее цитируется по этому изданию.

³⁵ А. Дейч, Е. Зозуля. Свифт. М., 1933, стр. 124—125.

здорового смысла, в повседневности она все же крайне редка, ибо человечество погрязло в неразумных и тщетных деяниях. Свифт с проницей отмечает редкость здравого смысла и других добрых качеств в людях: «Женское постоянство, целомудрие, здравый смысл и добрый нрав не должны быть облагаемы, т. к. доходы от этих статей едва ли покроют издержки по взиманию налога». Носителем здравого смысла является положительный герой свифтовской сатиры — Гулливер.

Здравый смысл Свифта — это разумность, выверяемая утопическим всеобщим благополучием. С этой точки зрения художник зло смеется над предрассудками, над тщеславным возвеличением одних людей над другими, над искусственностью иерархических ступеней и различий. В стране лиллипутов, как об этом рассказывает Гулливер, «император был ростом на мой ноготь выше своих придворных: одного этого совершенно достаточно, чтобы внушить окружающим чувство почтительного страха». Природные различия между людьми для Свифта а ноготь величиной, но неразумность общественной жизни такова, что приводит к господству одних людей над другими, к страху низших перед высшими (высшими в действительности лишь на ноготь!). Свифт жестоко смеется над культом обожествляемой личности. Беспощадным разоблачением звучат веселые и издевательские формулы, славящие и возвеличивающие монарха лиллипутов, коронованного мальчика-с-пальчика: «могущественнейший император Лиллипутии, отрада и ужас вселенной», «монарх над монархами, величайший из всех сынов человеческих, который своею стопой упирается в центр земли, а главою касается солнца».

Проникнутая духом демократизма сатира Свифта осмеивает самый стиль обожествления личности. Она вооружает человечество едко комедийным отношением к этому стилю. Всюду, где появляется этот стиль, существует общественное неблагополучие, говорит нам Свифт.

В здравый смысл свифтовской сатиры входит критерий соответствия природе вещей, естественности природы. Природа во всей грандиозности своей, во всем космическом величии мироздания входит в фантастическую сатиру Свифта. Устами монарха великанов Свифт высказывает мысль о тщетности людской суеты в сравнении с величием природы, способной создать гигантов: «Царственный монарх заметил, как ничтожно человеческое величие, если такие крохотные насекомые, как я, могут стремиться к нему. Кроме того, сказал он, я держу пари, что у этих созданий существуют титулы и ордена; они мастерят гнездышки и норки и называют их домами и городами; они щеголяют нарядами и выездами; они любят, сражаются, ведут диспуты, плутуют, изменяют».

Суета людей лишена здравого смысла как в личной, так и особенно в общественной жизни. И Свифт беспощадно смеется над игрой политических страстей, над бессмысленными спорами и борьбой партий Лиллипутии — тремексенов и слемексенов (это те же торп и виги), все различие между которыми состоит в том, что одни носят башмаки на высоких каблуках, а другие предпочитают низкие. Этот бессодержательный, с точки зрения элементарного здравого смысла, спор поднят до государственной, до политической принципиальности, а все-то различие с каблук лиллипута. Не менее дикой кажется Свифту и вражда между государствами. Свифт показывает, что не стоит и выведенного яйца волнственный спор «тупоконечников» и «остроконечников» по поводу способа разбивания яйца.

Сатира Свифта эстетически полифонична. В ней ясно чувствуются трагические ноты, например, при описании нищих в стране Бробдингеев: «...и тут для моего непривычного европейского глаза открылось самое ужасное зрелище. Среди них была женщина, пораженная раком; ее грудь была чудовищно вздута, и на ней зияли раны такой величины, что в две или три из них я легко мог забраться и скрыться там целиком. У другого

нищего на шею висел зоб, величиной в пять тюков шерсти; третий — стоял на деревянных ногах вышиною в двадцать футов каждая. Но омерзительнее всего было видеть вшей, ползавших по их одежде. Простым глазом я различал лапы этих паразитов гораздо лучше, чем мы видим в микроскоп лапки европейских вшей; так же ясно я видел их рыла, которыми они копались, как свиньи». Здесь Свифт подносит излюбленный инструмент сатиры — увеличительное стекло — к страданиям человека и показывает их в фантастически-гиперболическом и чудовищно-трагическом виде. Близость сатиры Свифта к трагедийному разрезу жизни сказывается и в том, что «Путешествию Гулливера» оказывается не чужда философская проблематика взаимоотношения жизни, смерти и бессмертия. Свифт повествует об особом типе людей с пятнышком на лбу, рождающихся в Лапуте. Это струльдбруг, или бессмертники. Иронизируя над бесцельно живущими бессмертниками, Свифт пишет, что при помощи бережливости и умеренности он с полным основанием может рассчитывать лет через двести стать первым богачом в королевстве. Для Свифта бессмысленна жизнь, устремленная к богатству. Даже если бы человеку было дано несколько жизней или одна бесконечная, но руководствующийся здравым смыслом человек прожил бы ее бесцельно, скучно и глупо. Чисто физическое бессмертие нелепо своей неестественностью для Свифта. Оно рождает законченного эгоцентриста, смысл жизни для которого только в нем самом. Он сам себе история, он — бессмертие, лишённое движения, снятия, перехода в другое, в других, он сам себе продолжение себя. «Бессмертников» Свифт рисует сатирически. Это уродцы, ничего не понимающие в жизни и всеми презираемые. Они нищенствуют, выпрашивая сувениры, ибо открытое нищенство запрещено.

Так же как Сервантес, Шекспир и Рабле — эти величайшие умы Возрождения — предвидели его кризис, так и Свифт предвосхищает утопичность идеи Просвещения. Гулливер посещает школу политических проектеров. Описывая эту школу, Свифт иронизирует над несбыточностью некоторых важнейших идей Просвещения: «Это были совершенно рехнувшиеся люди. Они предлагали способы убедить монархов выбирать себе фаворитов из людей умных, способных и добродетельных; научить министров принимать в расчет общественное благо; награждать людей достойных, талантливых, оказавших обществу выдающиеся услуги; учить монархов познанию интересов народа; поручить должности лицам, обладающим необходимыми качествами, чтобы занимать их».

Романтизм показал, что неблагополучное состояние мира стало «состоянием духа». Сатира у романтиков есть художественное исследование состояния духа. Ирония вытесняет сатиру, становится ее формой. Появляется самоирония Гейне. Это критика «я» с точки зрения «не я». Исходной точкой критики являются представления о несбыточном совершенстве мира, которыми выверяется личность, ее духовное богатство, ее нравственные качества и, с другой стороны, представления о несбыточно совершенной личности, которыми выверяется мир. Возникает своеобразное мерцание, свечение, исходная точка критики все время перемещается от мира к личности и от личности к миру. Ирония сменяется самоиронией, самоирония перерастает в мировой скепсис. Мировой скепсис романтической сатиры — родной брат мировой скорби романтической трагедии.

Романтизм подчас даже односторонне развивает субъективную сторону комического. Это находит свое отражение и в трактовке комического эстетиками, разрабатывавшими теоретические основы этого художественного направления, а также теоретиками, близкими к романтизму. Жан Поль Рихтер, например, писал, что комическое всегда обитает не в объекте смеха, а в субъекте. Для школы иенских романтиков, опиравшихся в своих представлениях о комическом на идеи Шеллинга о противоречии

«бесконечной предопределенности — бесконечному произволу», ирония становится основным принципом искусства. В комизме, по их мысли, субъективность как господствующее начало возвышается над действительностью.

Буржуазная эпоха несет с собой углубление разрыва между разделением труда, лишающим человека творческого начала, и все более универсализирующейся связью личности со всем миром. Человек новейшего времени втягивается в мировые экономические, общественно-политические, культурные связи, он вбирает в себя все состояние мира, он есть совокупность связей и отношений, характерных для этого состояния мира, но он же остается «частным» и «частичным» человеком. Гигантские общечеловеческие характеры-типы перестают быть средоточием художественной мысли в сатире критического реализма. Сатира углубляется в усложнившийся, вбирающий в себя всю действительность духовный мир человека, проникает в самую сердцевину психологии личности. Гоголь включил русскую сатиру в мировой художественный процесс, Щедрин же сделал шаг вперед в художественном развитии сатиры, усилив средства психологического анализа, он применил их к исследованию сатирического характера.

В критическом реализме сатира становится одним из способов типизации жизни. Сатира пронизывает все искусство и становится особым сатирическим родом литературы, более того, ее пафосом движется целое направление литературы в России. Исходной точкой критики в критическом реализме является не личное расположение, не человек как мера и не абстрактная норма, а идеал. Идеал вбирает в себя народные представления о жизни, о будущем, о целях и лучших формах общественного развития, народную концепцию человека. Прочное включение народного взгляда на жизнь в самые исходные точки зрения сатиры на мир — достижение реализма. Идеал — это истинно народное начало в искусстве. Идеал — широкая и высокая точка зрения, превосходящая по своему эстетическому уровню и «личное расположение», и человека как всеобщую меру мира, и абстрактные нравственно-эстетические нормы. И, поднявшись на эту высокую точку зрения, сатира сумела глубже вторгаться в жизнь и судить явления в их сложности, все время внутренне сопоставляя свой объект с жизнью народа, с ее внутренними возможностями и потенциалами. Так, в стихию сатиры ворвалась бойкая, необгонимая тройка. В «Мертвых душах» возникла не только высочайшая, но и своеобразнейшая русская проза. «Идейно она означала, что, кроме России помещичьей, есть другая, живая Россия — Россия народная, Россия песни, широкой дороги, великих надежд и больших мыслей. Богатство России у Гоголя выражено в образе русской тройки»³⁶.

Именно это возвышение исходной точки сатиры до высоты идеала и развернутость позитивной программы сатиры имеет в виду Щедрин, отмечавший, что сатира Гоголя казнила смехом пороки общества «во имя целого строя понятий и представлений, противоположных описываемым»³⁷. Очень точно характер исходной точки сатиры Гоголя определил Добролюбов, заметивший, что писатель «очень близко подошел к народной точке зрения, но подошел бессознательно, просто художнической оцущью»³⁸.

Гоголевский смех — народен и синкретичен по своей природе. В Гоголе живет и разгулье удалого народа, просыпающегося к бурной жизни, и сердечная тоска по поводу несовершенства мира, и щемящая грусть, и лирическое одушевление, и бескрайняя беспшабашная веселость, вдруг побеждаемая серьезностью, думами о будущем, о судьбах России. Смех Гоголя

³⁶ Виктор Шкловский. Заметки о прозе русских классиков, стр. 162.

³⁷ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. VI. М., 1941, стр. 123.

³⁸ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. I, стр. 244.

синкретичен, он вбирает в себя огромный художественный опыт человечества. Он вбирает в себя все те начала и оттенки, которые только даны веселости, юмору, сатире. В России, где и общий исторический процесс и, в частности, литературный процесс в XIX в. проходили убыстренно, циклы художественного развития смешались и накладывались друг на друга. Часто в одном литературном явлении, в свернутом виде, совмещаясь друг с другом, предстают фазы, отстоящие друг от друга в «нормальном» историческом процессе на огромных, порою многовековых расстояниях. Так, Пушкин вместил в себя и все Возрождение, и весь романтизм, и весь догоголевский реализм. Он был для России и Шекспиром, и Байроном, и Стендалем, и поэтому он стал для мира Пушкиным. Так и Гоголь вмещает в себя необъятно много. В его творчестве русская литература одним пробегом необгонимой тройки, перемахивая через века и государства, пронеслась через эпохи к новейшей натуральной школе, к литературе критического реализма. И поэтому в Гоголе совмещены целые этапы историко-литературного развития.

Именно на эту совмещенность историко-литературных этапов обращает внимание В. Ермилов, когда он замечает, что в «Тарасе Бульбе» Гоголь «создал героическую эпопею, отличающуюся от древнего героического эпоса прежде всего тем, что новая эпопея включает в себя опыт романа, с его вниманием к психологическим особенностям и индивидуальной судьбе героев»³⁹. Эта же совмещенность целых исторических периодов литературного развития ощущается в смехе Гоголя, одними своими свойствами переключаясь с шутилкой веселостью возрожденческой комедии, другими — с едкой насмешкой самых острых из сатириков мирового искусства нового времени. Это смех глубоко народный и пронизательный, умеющий за комедией разглядеть трагедию.

Щедрин — родоначальник психологического анализа в сатире. «...Содержание ее почти все психологическое»⁴⁰, — говорит Щедрин о работе над «Господами Головлевыми». В центре романа стоит образ выморочного человека — Иудушки. Внутренняя опустошенность, пустоутробие — суть Иудушки, «содержание» его духовного мира. Но как нет абсолютной нематериальной пустоты в природе, как пронизано лучами и потоками и внутренне напряжено пустое пространство космоса, так нет и не может быть абсолютной нематериальной пустоты духовного мира опустошенного человека. Опустошенность Иудушки изнутри напряжена, это вполне материальная пустота, перспективная для исследования. И Щедрин применяет психологический анализ для исследования пустоутробия Иудушки. Психологическое исследование показывает, что внутреннюю пустоту Иудушки «заполняет» бескрайняя злоба, перешедшая уже социальные границы и ставшая чисто зоологической злобой ко всему живому. Это злоба, уже отвлеченная от конкретного объекта, космическая ненависть к жизни вообще. Щедрин концентрирует психологические свойства целого класса в характере Иудушки: «Среди образов романа, — пишет С. Бочаров, — Иудушка выделяется тем, что присущая разлагающемуся крепостничеству психология ненависти к объективному развитию взята в его индивидуальном характере в чистом выражении, отвлеченно от практических целей, как чувство, обращенное на все и всяческие проявления жизни, без различия крупного и мелкого, важного для него, Иудушки, и неважного, как чувство бессознательное, слепое, управляющее Иудушкой автоматически... Поскольку ненависть его обращена на жизнь вообще, постольку самое объективное существование жизни и людей рядом с ним и помимо его воли есть уже удар по нему, отпор ему. Иудушка ищет

³⁹ В. В. Ермилов. Гений Гоголя. М., 1959, стр. 102.

⁴⁰ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XIX, стр. 67.

невозможного. Условия, на которых единственно он может строить свои отношения с людьми, в действительности неосуществимы»⁴¹.

Психологизм сатиры Щедрина составляет ее новаторскую особенность.

Отправной точкой сатирического исследования жизни у Щедрина является развернутая положительная общественно-эстетическая программа, революционно-демократические эстетические и общественные идеалы.

Модернистская литература создала «асатиру», насмехающуюся над идеалами, созданными человечеством. Асатира — особая эмоциональная критика идеалов с точки зрения эгоцентрической, замкнутой в себе личности. Жизнь абсурдна, будущего нет, есть лишь непрерывное настоящее. Цели общественного развития бессмысленны, так как нет самого развития, нет времени. Оно распалось и остановилось, единственно, что заслуживает насмешки, — идеалы, человеческие стремления и надежды.

Социализм рождает и развивает единство «я» и «не я». Советская сатира направлена против всего того, что враждебно этому единству. Современное развитие общества постепенно складывает реальные условия возникновения колоссальных характеров-типов. Общественно-политические и экономические условия этого процесса создают переход от социализма к коммунизму и углубление и укрепление связи и зависимости жизни человека от жизни всего мира, вбирание в характер человека всех сложных общественных отношений мира. Вторым важнейшим фактором, обеспечивающим этот процесс роста нового человека возрожденческих масштабов, является развитие высшей техники, на базе которой и развивается коммунизм, реально создаваемая возможность ликвидации всех нетворческих форм труда. Кибернетика, новейшие «думающие устройства», механизация и автоматизация производства создают реальные предпосылки ликвидации всех нетворческих форм труда. Труд вновь потребует всего человека целиком. Из частного и частичного человека, порожденного капиталистическим разделением труда, человек превращается в масштабную личность, в характер-тип. Этот реально осязаемый процесс делает будущее, зримое и научно предвидимое, критерием современного сатирического анализа действительности. Будущее становится идеалом современной сатиры. В этом отношении принципиальное художественно-выразительное значение для общего процесса развития сатиры имеет образ машины времени в «Бане» Маяковского.

Финалом и «Бани» и «Клопа» Маяковского является коммунизм. С его высоты, все время сверяя свои образы с ним, художник и пишет сатиру. Идеал в сатире Маяковского — будущее человечества, которое высылает в нашу жизнь своих гонцов (фосфорическая женщина) и вбирает в себя все лучшее из нашей жизни (машина времени мчит Велоспедкина, Чудакова, Фоскина, Двойкина, Тройкина, Полю в 2030 год, выплевывая Победоносикова и других бюрократов). Будущее живет в сатире Маяковского столь же реально, как и настоящее. Будущее вторгается в действие пьесы, а само действие устремляется к этому будущему.

Другими словами, здесь, в сатире Маяковского, происходит новый качественный сдвиг исходной точки, исходных положительных начал художественно-комедийного анализа действительности. Будущее становится тем личным убеждением и вкусом, той мерой, той нормой, тем идеалом, с позиции которых и рассматривается вся жизнь и ее телесные стороны. Будущее (2030 год, год развитой коммунистической жизни) — норма, которой измеряются достоинства лучших и пороки худших людей современности. Такое идейно-художественное решение, меняющее самую структуру сатирического образа, возможно благодаря диалектическому взгляду на общий исторический процесс, при котором история восприни-

⁴¹ С. Г. Бочаров. Психологический анализ в сатире. М., 1956, стр. 4.

мается как восхождение к высшим формам жизни, а сам процесс как прогрессивное развитие. Сами образы машины времени и ее творцов в сатире примечательны. Идея убыстрившегося, спрессованного времени, пронизывающая «Баню» Маяковского, в высшей степени современная идея, передающая образ нашей эпохи, которую характеризовал В. И. Ленин как эпоху убыстрившегося исторического развития. Образ машины времени, приводящий к важному художественному решению — к отождествлению эстетического идеала и будущего, возникает из реального ощущения темпов нашего исторического развития. Маяковский писал: «Указывали на то, что Чудаков изобрел такую пустыньскую вещь, как машина времени. Нет, товарищи, то, что мы нашу пятилетку выполняем в четыре года, — это и есть своего рода машина времени. В четыре года сделать пятилетку — это и есть задача времени. Как суметь себя и свое время организовать так, чтоб пятилетку в четыре года сделать. Это — машина темпа социалистического строительства»⁴². Для Маяковского машина времени — не научно-фантастический образ, как у Уэллса, а художественная идея свободного владения временем. «Я заставлю время и стоять и мчаться в любом направлении и с любой скоростью, — говорит изобретатель Чудаков. — Люди смогут вылезти из дней, как пассажиры из трамваев и автобусов»⁴³. Без этого свободного владения временем невозможно было бы художественное сопоставление настоящего с коммунистическим будущим как с нормой и идеалом жизни. И эта точка зрения из будущего помогает художнику, заостряя сатирические образы, противопоставлять им высокое героическое начало, живущее в советской современности: «Вы сами не видите всей грандиозности ваших дел, — говорит фосфорическая женщина. — Нам виднее: мы знаем, что вошло в жизнь». Введение машины времени и образа времени, рванувшегося в будущее, позволяет сатире Маяковского выдвигать проблематику, доступную ранее только трагедии: вопрос земного бессмертия человека, продолжения его жизни в будущем, — вопрос смысла жизни. Фосфорическая женщина говорит о поездке в грядущее: «Направление — бесконечность, скорость — секунда — год, место — 2030 год, сколько и кто — неизвестно. Известна только станция назначения. Здесь — ценности неясны. Будущему прошлое — ладонь. Примут тех, кто сохранится в ста годах». В будущее войдет все ценное из настоящего. Смысл жизни настоящего в его устремленности в грядущее. Таков ответ, который дает Маяковский.

Исходные позиции сатирического анализа действительности исторически изменяются. Каждая литературная эпоха выдвигает и свои принципы и свою высшую точку острой и беспощадной эмоциональной критики окружающего мира. Следует говорить не только об исторической изменчивости идеалов сатиры, но и об историчности самого понятия идеал в сатире. «Личное расположение» (Аристофан); представления о целесообразном миропорядке (Ювенал); мера (Сервантес, Эразм, Рабле); норма (Мольер); здравый смысл (Свифт); несбыточное совершенство (Гейне); идеал (Гоголь, Щедрин); точка зрения будущего (Маяковский) — таков сложный путь исторических изменений высшей положительной позиции сатирического анализа действительности. Только с учетом этих качественных изменений самого характера исходной и высшей точки сатирического анализа можно условно говорить об исторической изменчивости идеала в сатире (термин «идеал» в этом случае имеет широкий собирательный смысл и охватывает все исторические изменения исходной и высшей точки зрения сатиры).

В процессе исторического развития происходит, хотя и с временными отступлениями, поступательное расширение идеала, вбирающего в себя

⁴² Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1959, стр. 396.

⁴³ Там же, т. 11, стр. 280.

все более широкие слои действительности, опирающегося на все более развитое духовное богатство индивида. Этот идеал демократизируется, впитывая народные представления о правильной жизни, о добре и красоте в их противоположности злу и эстетически безобразному. Идеал в сатире в конце концов прочно ориентируется на самый процесс развития жизни, вбирая в себя точку зрения будущего.

IV. ИСТОРИЧЕСКАЯ ИЗМЕНЧИВОСТЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ САТИРЫ

То, что юмор всегда национально окрашен,— это факт непреложный, факт, с которым мы всегда сталкиваемся и который всегда ощущаем. Не нужно никаких особых усилий для того, чтобы заметить различия русского и украинского, грузинского и казахского, так же как и английского и французского или немецкого и итальянского остроумия. Однако труднее выявить истоки национальной специфики юмора и понять, благодаря чему и как возникает это национальное начало в столь, казалось бы, интернациональном деле, каким является смех. Однако первый же научный приступ к изучению этой проблемы показывает, что юмор весь как бы соткан из национального материала, весь окрашен в национальный цвет. Сама основа и сама природа юмора глубоко национальна. И действительно, национальная природа юмора начинается уже с самого его предмета, ибо юмор, как особая эстетическая форма критики, своим объектом всегда имеет все те пережитки, заблуждения и недостатки, которые уже исторически преодолены лучшей, наиболее передовой частью данной нации.

У юмора⁴⁴ есть национальные особенности, он обладает национальной спецификой. Характеризуя национальные особенности гоголевского юмора, Белинский писал, что «это гумор чисто русский, гумор спокойный, простодушный, в котором автор как бы прикидывается простачком»; этот юмор «спокойный в самом своем негодовании, добродушный в самом своем лукавстве»⁴⁵.

Разговор о национальном своеобразии юмора следует начать с того, что само это национальное своеобразие исторически подвижно и изменчиво. Важно учесть эту историческую изменчивость национальных особенностей юмора, а также то, что в нем в своеобразной форме претворяются и преломляются общие национальные особенности народа и его художественные традиции.

Чтобы почувствовать историческую изменчивость национальных особенностей юмора и их глубокую связь с особенностями жизни и быта нации, сравним господствующую юмористическую технику Франции в разные периоды ее жизни.

В XVII в. и первой половине XVIII в., в период расцвета абсолютистской монархии, в области юмора господствующую роль играет аристократически изысканный и галантный каламбур. Не случайно, что французское обозначение игры слов «calembour» (а не, скажем, немецкое «Kalauer») обретает международное значение и входит в другие языки.

Многие исследователи комического (З. Фрейд, Фишер, Липс и др.) относят каламбур к низшему сорту остроумия. Однако это неисторическое суждение, ибо для французской придворной жизни XVII—XVIII вв. каламбур был высшей формой остроумия. В его легкости, блеске, безза-

⁴⁴ Здесь слово «юмор» употребляется в значении «чувство комического», «способность восприятия комического», в этом смысле сатирик не может обойтись без юмора.

⁴⁵ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, стр. 298—299.

ботной веселости было некое эстетическое соответствие характеру жизни высших господствующих слоев нации, определявших ее духовную жизнь.

Способность каламбурить была высоко ценным достоинством и служила своеобразной визитной карточкой человека. Существует анекдот: однажды Людовик XV захотел испытать остроумие одного из своих придворных. Людовик сказал кавалеру, что он, король, хочет быть сам сюжетом остроумия, на что придворный удачно ответил: «Le roi n'est pas sujet». «Sujet» означает «сюжет» и «подданный», — отсюда двусмысленность и игра слов в ответе. Король — не сюжет (король не подданный). Это очень характерный пример галантного придворного остроумия.

Но вот в конце XVIII в., когда разразилась великая Французская буржуазная революция, вместе с королем, королевским двором и аристократией был сметен и галантный аристократический придворный юмор. Господство в области юмора безраздельно захватил гротеск. Его острое жало зло и едко разило аристократию. Все прошлые святости монархического государства были повержены наземь, освящены и осмеяны с высоты революционных идеалов всеобщей свободы, равенства и братства.

В середине XIX в. стало ясно, что хотя святости аристократического прошлого померкли безвозвратно, однако принципы и идеалы свободы, равенства и братства не осуществились. Безверие и отсутствие ясных положительных идеалов породили в середине XIX в. во Франции особый род остроумия, получивший название «благг». Вот характерный пример благга: «Эта женщина, как республика, она была прекрасна во времена Империи».

Благг — это беспощадная издевка над всем святым, насмешка над всем тем, чему люди привыкли поклоняться. Благг — дитя общественных разочарований. Утраченные иллюзии стали обыкновенной историей, что в сфере юмора выразилось в рождении безрадостного и даже подернутого цинизмом смеха. Для благга нет ничего запретного и заповедного. Напротив, чем более заповедный предмет стал объектом осмеяния, тем громче и беспощадней смех. Есть известная безжалостность в этом смехе. Вот, например, небольшой рассказ-шутка этой эпохи, построенный на благге.

«Священник гулял в лесу, читая свой молитвенник. Вдруг он поднимает глаза и видит ноги повесившегося, которые качаются над его лбом. Он снимает его и возвращает его к жизни. Затем упрекает его.

— Что вас толкнуло на это преступление?

— Отец мой, жизнь была слишком скучна.

— Старались вы найти утешение в религии?

— Нет!

— Хорошо, откройте книгу. Вы найдете слова поддержки и хороший совет.

Воскресший открывает книгу и читает: «Repens toi»⁴⁶, т. е. «повесься снова» (перевод по звучанию), «раскайся» (прямой перевод).

Здесь благг использует традиционную для французской культуры юмора технику остроумия. Политические идеалы, утешающие слова религии, нравственные нормы и т. д. — все это безжалостно осмеивается благгом.

Классики марксизма замечали, что построение науки отличается от строительства дома, в частности, тем, что наука часто возводит верхние этажи здания тогда, когда еще не построены первые этажи и не готов фундамент. Другими словами, то, что не изучены и не раскрыты специфические особенности юмора разных народов хотя и сильно затрудняет постановку общетеоретической темы о национальном своеобразии юмора, но не исключает возможности ее разработки. С другой стороны, хотя бы

⁴⁶ Цит. по кн. Elie Aubouin. Les genres du risible. Marseille, 1948.

некоторые шаги в решении этой конкретной общетеоретической темы могут способствовать разработке еще более конкретных тем (об особенностях украинского, или грузинского, или казахского юмора).

Теория юмора должна строиться с учетом эстетического опыта разных народов, иначе возникают суждения и выдвигаются теоретические положения, которые, претендуя на всеобщность, на самом деле являются обобщением лишь национальных особенностей юмора одного народа на одном из этапов его развития. Так, например, венгерский киновед Бела Балаш говорит, что особенность комедии состоит в столкновении реальных и абсурдных фактов. «При этом, благодаря реальному факту, абсурдность становится реальной и вероятной и абсурдное становится комическим»⁴⁷. С этой точки зрения Бела Балаш рассматривает комедийную технику Макса Линдера и находит ее в высшей степени совершенной.

В одном из фильмов зритель видит, как Линдер возится с ванной на лестничной площадке. Ванна не влезает в квартиру. Дворник видит это нарушение порядка и пытается подойти к ванне, но Линдер защищается и брызгает водой в дворника. Дворник боится воды и убегает. И это, по мнению Балаша, наиболее комический эпизод, так как он «наиболее вероятен в ряду абсурдного». Затем дворник вызывает пожарную команду, которая с помощью брандспойта выгоняет Макса Линдера из ванны.

Весь этот эпизод должен, по мысли Балаша, подтвердить его понимание юмористической техники. И, действительно, этот эпизод подтверждает приведенный выше теоретический тезис Балаша о юморе, однако не трудно найти яркие юмористические страницы мирового искусства, построенные вовсе не на противоречии абсурдного и реального. Так, например, французский каламбур XVII в. или блэгг XIX в. вовсе не основываются на тех принципах, на которых строит свои комедии Макс Линдер.

В чем же здесь дело? В том, что важные национальные особенности американского юмора конца XIX—XX в. здесь трактуются слишком расширительно, им придается значение всеобщего закона, они абсолютизируются без учета художественного опыта других народов. Что же это за исторические национальные особенности американского юмора? Они получили в критической и теоретической литературе название «гегга». Американский гегг столь же национально обусловленное, национально специфическое эстетическое явление, как и французский блэгг.

Два машиниста страшно враждовали друг с другом. Наконец, их ненависть дошла до предела, и они повели навстречу друг другу свои поезда. На огромной скорости поезда, полные пассажиров, идут к неминуемой катастрофе. Они вот-вот столкнутся. В этот момент на полотно вышел ребенок с мячом. Поезда столкнулись, но... катастрофы не произошло — они разлетелись в разные стороны, благодаря мячу. Покупайте мячи фирмы такой-то. Это типичный американский коммерческий рекламный рассказ, построенный по принципу гегга. Однако не только такие художественно весьма сомнительные рассказы строятся на принципе гегга, но и великолепное комедийное мастерство Линдера и Чаплина и многих других выдающихся французских и американских юмористов и сатириков. Достаточно вспомнить, например, путешествие Чаплина между шестернями огромной машины, чтобы почувствовать особый («гегговый») характер юмора этой сцены. В новое время национальные особенности часто приобретают интернациональное значение. Гегг одинаково свойствен американскому и французскому остроумию.

Каламбур, гротеск, блэгг — три эпохи французского юмора, эпохи, тесно связанные и обусловленные характером жизни нации на разных этапах ее развития. Сказанное, конечно, не значит, что гротеска совершенно не было раньше или что каламбур умер вместе с падением аристо-

⁴⁷ Béla Balázs. Filmkultura. Budapest, 1948, old. 17—18.

кратии. Нет, речь идет лишь о преимущественном развитии тех или других особенностей юмора, той или иной техники остроумия и эстетики комического в разные периоды общественного и художественного развития Франции.

Этот исторический подход показывает всю несостоятельность попыток буржуазных ученых по одному признаку, без учета исторической изменчивости определить особенности и различия французского и английского юмора. Обуэ пишет:

«Противопоставление «остроумия» и «юмора» стало уже общим местом. Большинство людей находит естественным говорить об остроумии французском и о юморе английском одновременно, не видя ясно, в чем их различие, даже если на практике они достаточно ясно различают примеры, наиболее типичные для этих двух видов. Психологи и критики особенно настаивают на агрессивном характере, язвительности остроумия и на благосклонности юмора, на гордом отношении остроумия и, наоборот, умиления и скромности юмора.

Это нам кажется совершенно верным и согласуется с тем, что мы сказали об одном и другом»⁴⁸.

При этом остроумие трактуется Обуэ как чисто рациональное явление, а юмор как чисто эмоциональное.

Утверждения Обуэ совершенно не состоятельны, ибо и юмор и остроумие в равной мере присущи французам и англичанам. А различия английского и французского юмора могут быть поняты и рассмотрены лишь при историческом их сопоставлении. Историзм должен глубоко проникнуть в эстетическую теорию, и такой сложный вопрос, как национальное своеобразие литературы, должен решаться с исторической точки зрения.

Национальное своеобразие — одно из важнейших и необходимейших качеств подлинного искусства, его характерный признак, его закон. Однако это своеобразие возникает вовсе не в силу искусственной изоляции художественного творчества данного народа от влияния на него искусства других народов. Нет, не в стороне от столбовой дороги мирового художественного процесса возникает национально самобытное искусство и не в условиях национальной стерильности. К. Варналис говорит, что страх перед всем иностранным наносит ущерб нации в целом. «Ибо живые народы обладают уверенностью в себе и не боятся других, если даже эти другие и более развиты в области культуры. Напротив, они воспринимают от более развитых народов самое лучшее. Нет такого народа, который строил бы свою жизнь в одиночку»⁴⁹.

V. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ САТИРИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ

Зигмунд Фрейд в книге «Остроумие и его отношение к бессознательному» задается вопросом: заключено ли остроумие в содержании художественной мысли или оно кроется в способе выражения? Фрейд приходит к выводу, что остроумие возникает «не за счет мысли», его источник «следует искать в форме... выражения»⁵⁰. Для Фрейда комедийная структура — это чисто формальная структура.

Доказывая эту мысль, Фрейд использует один из примеров гейневского остроумия. В «Путевых картинках» Г. Гейне выводит образ Гирш-Гиацинта из Гамбурга, который хвастает перед поэтом своими отношениями

⁴⁸ Elie Aubouin. Les genres du risible, ch. XII

⁴⁹ К. Варналис. Эстетика — критика. М., 1961, стр. 232.

⁵⁰ Зигмунд Фрейд. Остроумие и его отношение к бессознательному. М., 1925, стр. 21.

с бароном Ротшильдом и в заключение говорит: «И как бог свят, господин доктор, я сидел рядом с Соломоном Ротшильдом, и он обращался со мною, как с своим равным, совершенно фамиллионерно».

По поводу этой остроуты Фрейд пишет:

«Мысль может найти свое выражение в общем в различных разговорных формах — следовательно, в словах, — которые могут очень верно передавать ее. В речи Гяртц-Гнацианта мы имеем определенную форму выражения мысли и, как мы догадываемся, особенную, своеобразную форму, не ту, которая легче всего может быть понята. Попытаемся выразить эту же мысль по возможности верно другими словами»⁵¹. Этот эксперимент замены слов при выражении того же смысла проделывал Липпс. Липпс считает, что Гейне хочет сказать, что обращение было фамильярным, но поскольку тот именно общеизвестный характер, который обычно не доставляет удовольствия из-за привкуса миллионерства. По мнению Липпса, мысль не меняется, если изложить ее иначе. На этом основании Фрейд делает вывод: «Останемся ли мы при этом или при другом равнозначателем тексте этой мысли, мы видим, что вопрос, который мы задали себе, уже предрешен. Характер остроумия проистекает в этом примере не за счет мысли»⁵².

Ни З. Фрейд, ни Липпс не замечают, что в «подмене», которая производится ими в гейневском тексте, меняется не только форма выражения мысли, но и самое содержание, сама художественная мысль в своем эстетическом звучании, в своем эстетическом качестве. В этом все дело. И тот экспериментальный прием, который используют Липпс и З. Фрейд, при верном его истолковании подтверждает как раз вывод, противоположный тому, к которому приходит З. Фрейд. Остроумие имеет не только особую форму, но и обуславливающее эту форму особое художественное содержание.

Комедийный замысел, сатирическое содержание требуют соответственной комедийной формы.

Попробуем задуматься над некоторыми особенностями художественной формы сатиры.

Сатирическое мышление охватывает существенные общественные явления и выражает отношение к ним. Сатира спрессовывает, концентрирует жизненный материал на минимальной для данного материала художественной площади. В сатире краткость — даже не сестра таланта, а сам талант, его суть и во всяком случае его неперемное условие. Можно чисто экспериментальным путем доказать, что затягивание комедийного сюжета на одно лишнее звено или лишнее слово в сатирическом каламбуре, или лишняя строфа в эпиграмме не просто излишне перегружают или утяжеляют произведение, а убивают его комедийно-сатирические достоинства.

Астрономия знает сверхтяжелые звезды, обладающие небольшими размерами и огромной массой. Кусочек звездного вещества величиной со спичечную коробку, взятый от такого астероида, может весить многие сотни килограмм, даже тонны. Все дело в том, что в этих карликовых звездах вещество в колоссальной степени спрессовано, оно состоит сплошь из одних ядер без окружающих их электронов. Ядра поэтому максимально приближены друг к другу, между ними почти нет пустого пространства. Примерно такую структуру имеет истинная сатира. Великое сатирическое искусство состоит из самих ядер, самой острой общественной проблематики, которая не может быть разбавлена никакими пустотами, даже если эти пустоты «напряжены» и находятся в поле действия смыслового «ядра» произведения. Такая структура сатиры возникла не сразу, ее еще нет не только в аристофановских, но даже в шекспировских комедиях и в монтеневских «Опытах», которые в данном отношении (сгущения, концентрации) не отличаются от произведений других родов. Однако во всем реалистическом

⁵¹ Зигмунд Фрейд. Указ. соч., стр. 20—21.

⁵² Там же.

искусстве новейшего времени, во всей большой послегоголевской комедиографии мы встречаем это концентрированное «звездное вещество» смеха.

Жан Поль, отмечая эту особенность комедийной структуры, писал: «Краткость — душа и тело остроумия, и даже оно само»⁵³.

И там, где этот сформировавшийся и ставший закон максимальной концентрации самих «ядер» общественно острого жизненного материала разрушается сатириками, там разрушается современная структура сатирического произведения.

Упрек в нерациональном использовании поэтической площади можно отнести к стихотворению Массе и Червинского «Пришла в учреждение бумага». Это стихотворение посвящено общественно значимой и острой теме — борьбе с бумажной волокитой, с бюрократизмом. Вл. Массе и Мих. Червинский — хорошо известные читателю талантливые юмористы, и стихотворение их написано вполне профессионально.

Легенда, а может быть, сага,
А впрочем, баллада, верней.
Пришла в учреждение бумага.
Был номер входящий на ней.

И дальше повествуется о том, как сия бумага вступила с другою бумагою в связь и от них на свет появилось множество бумаг-малюток. И вот уже учреждение завалено бумагами.

Оттуда все глуше и глуше
Доносится голос живой,
Как будто бумажные души
Живут за бумажной стеной.
И даже о том, что им тяжко,
Что страшен бумажный им ад,
Одни говорят по бумажке,
Другие бумажки строчат...

Казалось бы, конец. Но нет.

Мы тоже достали бумагу,
И мы написали по ней
Вот эту печальную сагу
А впрочем, балладу, верней.

Ну, теперь уж конец. — Нет.

Балладу, в которой мы важный
Вопрос поднимаем опять:
Микроб волокиты бумажной
Пора, наконец, доковать!

Но теперь-то уж конец? — Нет.

Мертвит все живое на свете
И все погружает во мрак
Цепная реакция этих
Шуршащих входящих бумаг!

А теперь конец? — Нет.

И вот потому-то решились
Бумагу мы взять в оборот,
И с нами вполне согласились
Два каменных льва у ворот.

⁵³ J. P a u l. V o r s c h u l e d e r A e s t h e t i k. H a m b u r g, 1804, § 28.

Вот теперь действительно конец. Но почему? Ведь с таким же успехом можно продолжать это стихотворение.

Авторы не могут остановиться, потому что не могут найти острой комедийной развязки и не могут спрессовать, сконцентрировать комедийную мысль. От этого и происходит медленное умпранье стиха, читатель вынужден быть свидетелем агонии комедийности.

У классиков комедийного искусства в басне концовка — комедийная мораль, в сатирическом стихе — чаще всего — острота⁵⁴.

Острота — комедийный афоризм, сгусток комедийной мысли, в которой и без того спрессованное «комедийное вещество» достигает высшей степени концентрации. Острота коротким кинжальным огнем доканчивает раненого смехом противника. Разница между общим текстом комедийного стихотворения и его концовкой должна быть такая же, как между графитом и алмазом. Графит и алмаз из одного материала — углерода. Но в алмазе — углерод, обработанный огромным давлением и колоссальной температурой. Алмаз — квинтэссенция графита, Острота — это алмаз комизма, это комизм, спрессованный и сконцентрированный в драгоценную каплю чистого и светящегося юмора, это комизм, достигший особенно высокой эмоциональной температуры. Не хватает финалам многих наших сатирических стихов остроты как формы подведения идейно-художественных итогов сказанному, как способа комедийной развязки темы стихотворения. В сатирическом стихотворении промедление смерти (смеха!) подобно.

В сатире ход комедийной мысли парадоксален, мысль заострена. Однако преувеличение и заострение — не абсолютно обязательное условие сатиры. Сатирические образы Л. Толстого построены по другому принципу. Это образы, вполне соответствующие общему толстовскому стилю, в котором правдоподобность, натуральность картин жизни весьма существенна. Поэтому у Толстого мы не встретим такие сатирические фигуры, как Плюшкин, Угрюм-Бурчеев. Толстой изображает отрицаемых людей так, что часто о них и особенно дурного нечего сказать. И все-таки испытываешь то чувство, которое испытал однажды Пушкин, встретив случайно на прогулке царя: «Двадцати минут не поговорили, а как запахло подлостью»⁵⁵.

Толстой, обычно, не рисует широких сатирических картин, и в его творчестве сатира выступает чаще всего не как самостоятельный литературный род, а как некое сатирическое подсвечивание и отгепение в основном не сатирических образов. Впрочем, в «Плодах просвещения» явно дает себя знать общая сатирическая структура произведения, и в «Воскресении» ощущаются сатирические линии романа. Толстой, с точки зрения близкого к природе патриархального крестьянства, сатирически осуждает дворянское и буржуазное бытие. И способом его сатиры как раз и становится контрастное сопоставление ненормальности внешней и внутренней жизни господ с естественными жизнью, бытом и взглядами на мир патриархальных крестьян.

Преувеличение и заострение в сатире есть проявление более общей закономерности: тенденциозной деформации жизненного материала, способствующей выявлению наиболее существенных пороков явлений, достойных сатирического осмеяния.

И эта всеобщая закономерность сатиры дает себя чувствовать даже в стиле Толстого, как только в него проникает сатирическое начало. Гоголевская сатирическая деформация, при которой часть выступает представителем и характеристикой сути целого (вспомним, например, структуру повести «Нос»), используется и Л. Толстым. С сатирической иронией пи-

⁵⁴ См. об этом подробнее в кн.: Ю. Боров. Комическое и художественные средства его отражения. Сб. «Проблемы теории литературы». М., 1958, стр. 298—353.

⁵⁵ М. Щеглов. Литературно-критические статьи. М., 1958, стр. 151.

шет Л. Толстой о том, как реформа 60-х годов сказалась в жизни Ивана Ильича: он, «несколько не изменив элегантности своего туалета... перестал пробривать подбородок и дал свободу бороде расти, где она хочет». М. Щеглов пишет по этому поводу: «Разве не вполне гоголевский или педринский гиперболический символ либеральных «свобод» и гражданской оппозиции эта растущая «на свободе» либеральная борода, в которой заключается весь либерализм Ивана Ильича?»⁵⁶

Сатира Л. Толстого в высшей степени своеобразна в силу натуральности, правдоподобности при обрисовке картин жизни, столь свойственной стилю великого художника. И все же общие закономерности современной сатирической структуры прокладывают себе дорогу и в этом самобытном и, казалось бы, «неуютном», для сатиры творчестве. М. Щеглов, столь тщательно и тонко анализирующий особенности сатиры Л. Толстого, приходит к следующему выводу о структуре собственно сатирического произведения:

«Если в центре произведения находится сатирический образ, тип, то для того, чтобы быть истинно сатирическим образом, в котором вполне выявлен комизм безобразного, он не должен сохранять форму элементарного правдоподобия, безусловного сходства с реальностью. Образ в сатире всегда подвержен тенденциозной деформации, «искажению» сравнительно с неким прототипом или прототипами.

Чтобы сатирически осмеять экзотический культ рыцарских подвигов, художочную и холодную романтику, нужно было посадить хитроумного гадальга на тощую клячу, нахлобучить на него бритвенный таз и пустить сражаться с ветряными мельницами. Чтобы были «вдрызг высмеяны», по словам Ленина, бесконечные бюрократические заседания, понадобилось, чтобы в стихотворении действовали половинки людей — «до пояса здесь, а остальное — там». Это случаи крайние; но, независимо от степени осуществления, тенденция сатирического стиля всегда такова»⁵⁷.

Если такой «натуральный» по стилю художник, как Л. Толстой, подводит исследователя к утверждению о деформации как особенности сатиры, то, видимо, это — всеобщая и сущностная особенность сатиры, обретающая на разных этапах художественного развития у разных писателей различное выражение, но всегда присутствующая в том или ином виде.

В этой связи можно еще раз обратиться к истокам процесса и попытаться отыскать эту черту в простейшей элементарной «клеточке» сатиры, где ее природа предстает еще в самом неразвитом, но зато и в самом чистом виде.

Подвергая насмешкам своего обидчика, крестьяне обмазывались винным осадком. Это непосредственно объясняется желанием не быть узнаваемым и боязнию ответных действий со стороны осмеиваемого. Такое объяснение этому обычаю дает Дж. Магаффи («История классического периода греческой литературы». М., 1882). Однако подобное объяснение не охватывает всей сложности вопроса. Прежде всего, вспомним еще раз, что по общему признанию, опирающемуся на многие древние свидетельства, подобные высмеивания обидчиков происходили ночью, когда и не обмазавшегося винным осадком комедийного импровизатора было бы узнать довольно трудно.

Кроме того, этот обычай древних сельских импровизаторов-комедантов (обмазывание винным осадком) должен быть нами сопоставлен с более широким явлением, присущим веселым праздничным обрядам в честь бога Диониса у греков и подобным обрядам у других народов. Мы имеем в виду ряжение. Самодеятельный народный актер-импровизатор, высту-

⁵⁶ М. Щеглов в. Литературно-критические статьи, стр. 149.

⁵⁷ Там же, стр. 147.

лая в качестве творца комедийного образа и творца и носителя сатирического смеха, считает нужным изменить свой естественный вид, он смеяет наряд (рядится), он иногда одевает маску, а в других случаях обмазывает лицо винным осадком. Все это явления одного художественного рода. И мы полагаем, что желание быть неузнаваемым здесь есть побочное, второстепенное, приходящее, а главное и основное — это рождение определенной комедийно-сатирической структуры, всегда связанной с определенной деформацией привычного образа, с некоторым нарушением внешнего правдоподобия, помогающим выявить художественную правду.

Подобное же соединение одной из возможных побочных функций художественного приема с самой структурой сатиры происходит в сатирическом иносказании. Эзоповская манера письма часто использовалась, дабы художник и его истинные намерения были не сразу узнаны и прошли через цензуру. Но неверно было бы трактовать эту манеру как простое средство тактической хитрости, помогающее обойти цензуру. Эзоповская манера, иносказание есть важные художественные средства сатирической выразительности. Суть сатирического значения этой манеры состоит в том, в частности, что в ней в острой форме проявляется общая сущностная особенность не только сатиры, но и всякой остроумной манеры письма. Эзоповский язык предполагает развитую активность читательского восприятия, без которой нет истинного остроумия.

Смех требует сознательно-активного восприятия и активного отношения со стороны аудитории. Поэтому смех — это чрезвычайно доходчивая, разительная и острая форма критики.

Конспектируя книгу Л. Фейербаха «Лекции о сущности религии», В. И. Ленин выписал в свои «Философские тетради» следующие примечательные слова, сопроводив их пометкой на полях — «метко!»: ...«Остроумная манера писать состоит, между прочим, в том, что она предполагает ум также и в читателе, что она высказывает не все, что она предоставляет читателю самому себе сказать об отношениях, условиях и ограничениях, при которых данное положение только и имеет значение и может быть мыслимо»⁵⁸.

Процесс восприятия читателем и зрителем произведения искусства — активный, творческий процесс, в основе которого лежит общественная практика.

Не доверять уму читателя и зрителя, это значит обречь себя на смех плоский, а порою и пошлый. Прямо и непосредственно критикуя данное явление, комедия вместе с тем оставляет на долю зрителя и читателя огромную активную мыслительную работу.

Подчеркивая своеобразие и особую роль комедии, Белинский писал: «Всякому легче понять идею, прямо и положительно выговариваемую, нежели идею, которая заключает в себе смех, противоположный тому, который выражают слова ее»⁵⁹.

Важнейшей особенностью комедии является то, что в ней идеал создается и формируется у зрителя особым путем. Комедия не выговаривает идеал «прямо и положительно», а подразумевает его как нечто противоположное тому, что изображается. Зритель и читатель должны проделать активную мыслительную работу противопоставления высокого эстетического идеала изображаемым комичным явлениям.

С деформацией сатирического образа еще одна общая особенность сатирической структуры: единство гармонии и дисгармонии, ритма и аритмии. Ритмическое развитие сатирического образа всегда вдруг перебивается аритмичным срывом. В сатире постоянно пульсирует ритм

⁵⁸ В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 71.

⁵⁹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, 1955, стр. 90.

и ритмия. Аритмический перебой входит в сатиру то как буффонадные сцены (например, в «Ревизоре» Гоголя сцена подслушивания Бобчинским первого разговора Городничего и Хлестакова, когда городской сплетник неожиданно для себя вваливается в комнату Хлестакова, или сцена обвинения Хлестакова и т. д.), то как лирическое и даже патетическое начало (отступления в «Мертвых душах»). Мы уже отмечали роль неожиданности в комическом. Смех как комедийная реакция в известном смысле есть особое эмоционально окрашенное критическое удивление: «Да ну? — не может быть; Ах, черт возьми, а я и не знал, что такое возможно, но это же никуда не годится; Надо с этим как-то сладить; Нет, право же, это плохо, это не сообразуется ни с какими высшими целями жизни; Ну, попался, голубчик! Теперь тебя весь мир осмеет и ославит; Жаль, что я раньше этого не знал. Ну, ничего, теперь уж я с этим совладаю» — таков примерно подтекст, таково «подводное течение» сатирического смеха. Радость узнавания, радость открытия одухотворяет этот смех. И эффект неожиданности, всегда заложенный в комедийном образе, усиливает, подогревает эту радость узнавания. Без неожиданности нет комического⁶⁰. В структуре сатиры эта особенность комического осуществляется главным образом через перебой ритма, через аритмию, вторгающуюся в сатиру и «подогревающую» комедийность ее образов. В этом перебое ритма заложена, «запрограммирована» неожиданность, важная для комедийного эффекта произведения.

В главе о драме (см. настоящее издание) говорится об отличии комедийной и трагедийной структуры. В трагедии действие устремлено вперед, и неумолимой внутренней силой оно движет существующий художественный мир к его катастрофе, взрышу и переходу в новое состояние. В комедии, напротив, всякий раз происходит возврат действия к исходной ситуации. Продолжая это наблюдение, можно сказать, что в сатире действуют одновременно закономерности как трагедийной, так и комедийной структуры. В сатире всякий раз на новой основе происходит возврат действия к исходной ситуации, в которой раскрывается (все более и более глубоко) внутренняя несостоятельность изображаемого художником мира зла. Этот мир ежеминутно изнутри разрушается, взрывается смехом, потом он пробует утвердиться, не меняя своей сути, в чем-то другом, пойти выход в иных формах бытия, но вновь действие возвращается к исходной ситуации: взрыву и разрушению смехом внутренне несостоятельного мира.

Все действие «Ревизора», например, движется между тремя точками: городничий — Хлестаков-ревизор — Хлестаков-фитюлька. Городничий уладил все дело, ублажил ревизора-Хлестакова — ан нет, Хлестаков чем-то недоволен; дело опять улаживается — ан нет, Хлестаков-то, кажется, поверил «наветам» на городничего; дело вновь улаживается, Хлестаков хочет даже жениться на дочери городничего, — ан нет, он не прочь приволокнуться и за матушкой, дело еще раз улаживается — ан нет, Хлестаков-то вовсе не ревизор, а фитюлька. Призрачность прочного положения городничего, постоянное разрушение строимого им мира собственного благополучия, основанного на поспраивании других людей, — такова содержательность структурной формы гоголевской сатиры. И эта содержательность сатирической формы имеет не частное, не местное, а всеобщее значение. Этот закон действует во всяком развитом сатирическом произведении.

Эмоционально-критическое содержание сатиры, деформированность сатирического образа, ритм и аритмия, гармония и дисгармония сатирического произведения, особое его построение, подводящее читателя к активному самостоятельному противопоставлению изображаемого зла идеалам, постоянный возврат действия к исходной ситуации, вскрывающей несостоятельность изображаемого автором мира, и т. д. — все это существенные

⁶⁰ См. об этом подробнее в моей книге «О комическом» (М., 1957, стр. 97—101).

черты сатирической образной структуры. История лишь варьирует содержание, выразительную силу и характер проявления этих черт. Исходные положительные эстетические представления исторически меняются. Личное мнение и личный вкус, мера, норма, эстетический идеал — важнейшие исторические ступени этих изменений. Исторически меняется степень и характер деформации сатирического образа. В реалистическом искусстве сатирический образ обретает эстетическую многогранность — это эстетически богатый образ.

VI. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ БОГАТСТВО РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ САТИРЫ

В современном реалистическом искусстве сатирический образ, как правило, эстетически богат и многообразен. Сатира должна вбирать в себя разные планы жизни. Да, только тот комедийный образ может быть большим образом, который светится многими эмоциональными красками, в котором есть гнев и негодование, и смех, и пафос, и ощущение трагических последствий существования зла. Эстетическое богатство сатирического образа предполагает, что он, не переставая быть сатирическим, выражает многое другое — и трагическое, и безобразное, и возвышенное, что этот образ, будучи выписан в сатирической гамме, эстетически многоцветен, богат оттенками, переливается всеми цветами радуги. Речь идет об эстетической многогранности сатирического образа. Здесь нельзя не вспомнить, например, опыт Бертольта Брехта.

Конечная истинная оценка у Брехта вырастает путем опровержения, исключения, а также выявления рациональных зерен (если они есть) во всех возможных этико-эстетических оценках данного характера и путем творческого нахождения такой единственно возможной точки зрения, с которой характер предстает в своей определенности, в своем реальном свете, в своей действительной общественной цене. Именно с этой особенностью творчества Брехта мы сталкиваемся в написанной им в 1939 г. сатирической пьесе «Приговор Лукуллу».

Пьеса Брехта начинается с погребальной процессии. Это хоронят великого римского полководца Лукулла. Полный итог деяний человека точнее всего можно подвести после его смерти. Исходная ситуация пьесы и сама ее завязка способствуют решению вопроса: как верно оценить деяния знаменитого военачальника.

Зритель поднимается на первую ступеньку, с которой вопрос кажется очень простым и ясным. Официозная оценка деяний полководца со стороны государства-захватчика весьма недвусмысленна. Глашатай возвещает:

Слушайте все! Умер великий Лукулл!
Полководец, который завоевал Восток,
Сверг семерых королей,
Наполнил богатствами наш Рим...
Будет дивиться народ его чудесной жизни⁶¹.

Этой восхваляющей Лукулла оценкой проникаются многие. Голосу Глашатай начинают нестройно вторить восхищенные голоса современников:

Помните о непобедимом, помните о могучем!
Помните, как дрожали все Азия!
Помните о любимце богов и Рима!
Помните, как проезжал он по городу
На золотой колеснице.

⁶¹ Бертольт Брехт. Пьесы. М., 1956, стр. 441. Далее пьеса цитируется по этому изданию.

Велик Лукулл — «любимец богов и Рима»! Нетленна память о нем. Прекрасно его прошлое! Светом славы освящено его имя в веках. Он будет образцом для будущих поколений. Он войдет в хрестоматии, и его деяния будут изучать дети. Так в оценку Лукулла, казалось бы, входит точка зрения будущего. Хор детей славит Лукулла.

Сладостно заманчив пример великой жизни Лукулла! Как хорошо быть великим завоевателем! Сколько у Лукулла подражателей среди нового поколения, воспитываемого в духе уважения к подвигам выдающегося полководца:

...Наш город
Горит желанием вписать,
Когда придет время, и наши имена
В скрижали бессмертных.
Секст завоюет Понт.
А ты, Флакк, захватишь три Галлии.
Ты же, Квинтилиан,
Шагнешь через Альпы!

История оценит и возвеличит имя Лукулла... Но почести отданы. Официальная часть торжественно-траурной церемонии окончена. Зрители расходятся. И живые солдаты по-своему прощаются с мертвым военачальником. У них свой счет к нему и своя оценка его деяний. Непочтительно и дерзко обзывают они Лукулла бранно-презрительной кличкой Лакалл:

Servus, Лакалл!
Мы в расчете, старый козел.

Но это же совсем не то, что только что говорил официоз Глашатай!

Чу! Прислушаемся! На улицах Рима перекликаются, сталкиваются, борются противоположные точки зрения. По-разному оценивают Лукулла люди из народа и купцы:

Первый купец
Помпей перед ним щенок,
Рим без него бы погиб.
Какие победы!

Второй купец
Везио!

Первая женщина
Никакой шумихой
Не вернуть мне
Моего милого Реуса,
Погибшего в Азии.

Первый купец
А кое-кто,
Благодаря ему,
Сколотил себе состояньице.

Вторая женщина
Мой брат тоже не вернулся домой.

Первый купец
Все знают, сколько принес он Риму
Одной только славы.

Из этой пестроты, из этого мерцания красок и мнений, из этой разноголосой мозаики впечатлений пока что еще не складывается общая картина. Луч света вырывает лишь некоторые, но важнейшие и существеннейшие детали фрески. Ясно, что вопрос поставлен актуальный, животре-

пещущий — благодетель народа или преступник великий полководец-завоеватель, благоденствие или зло захватническая война? Зло? — Но она обогащает Рим, дает ему рабов и золото, собственно, является важнейшим средством его существования. Благоденствие? — Но она уносит жизни сыновей Рима! Она приносит и свои золотые и свои кровавые плоды. Что же дороже? Что же важнее? Вспомним, что пьеса написана в 1939 г., в год, когда фашистская Германия развязала мировую войну. Вспомним, что Гитлер, как в свое время и полководцы древнего Рима, стремился превратить войну в средство установления господства Германии над миром. Гитлеровская пропаганда рисовала войну как средство обогащения Германии, как средство добывания богатств и дешевой рабочей силы, как разумный и вполне гуманный путь к богатству, славе, бессмертию... Вспомним об этом, и мы поймем, насколько актуальной, насколько злободневной была эта пьеса, сохраняющая, как и всякое большое художественное творение, созданное для своих непосредственных современников, свою актуальность и важность сегодня. Однако вернемся к пьесе. Именно ее художественная логика приведет нас к правильному ответу. Мы слышали голос Глашатая, разногласию провожающих и голос солдат, мы слышали голоса купцов и голоса женщин из народа.

Теперь зритель как бы поднялся на следующую ступеньку, с которой Лукулл и его деяния видны в новом свете. Но кто же он — Лукулл или Лакалл, любимец богов и Рима или старый козел, прокливаемый солдатами, бывшими соратниками и сподвижниками, ветеранами походов, благодетель и обогатитель Рима, осыпавший золотом город, или убийца сыновей Рима, обогривший город кровью, исторгнувший материнские слезы из глаз, одевший матерей, сестер и невест в траур? Итак, вопрос поставлен, даны два противоположных ответа, зритель задумался над вопросом, взятым в его сложности и противоречивости, противоречие намечено и вскрыто, пьеса завязана. Как теперь все это разрешится?

И вот Лукулл попадает в царство теней, здесь неподкупный и справедливый суд должен оценить деяния Лукулла, вывести определение и решить, чего достоин полководец — порицания или похвалы, славы или забвения и осуждения... Перенесение действия в нереальное место, в царство теней, у Брехта есть вполне реалистический прием, продолжающий традиции лессинговской просветительской драмы — создание таких экспериментальных обстоятельств, в которых суть характера раскрывалась бы с наибольшей полнотой, ясностью и определенностью.

Лукулл выключается из обычной и привычной для него обстановки славословия и восхваления (за которыми, впрочем, как мы видели, стоит скрытое до времени недовольство, ропот осуждения и далеко не почтительное отношение некоторых слоев народа) и попадает в новую, «нейтральную», беспристрастную обстановку. В царстве теней людям уже не нужно золото, не нужны богатства, и, с другой стороны, им не грозит опасность потерять жизнь, ибо они ее уже потеряли. Брехт с помощью условности находит такие экспериментальные обстоятельства, которые полно проявляют характер и способствуют беспристрастному и неподкупному суду над Лукуллом. И судят Лукулла люди из народа (бывший пекарь, крестьянин, учитель, куртизанка, торговка...), прожившие жизнь и обогащенные, умудренные опытом прожитой жизни. И вот они судят Лукулла. Прежде всего, этим людям Лукулл известен лишь как Лакалл. Когда подсудимый просит вызвать с «полей блаженства» в качестве защитника Александра Македонского, то оказывается, что в раю такой человек неизвестен. А все свидетели говорят не в пользу Лукулла. Он жестоко убивал людей и разрушил 53 города. Для чего? Для добычи золота и рабов. Однако и народу Рима все эти богатства, как оказывается, тоже не доставались. Они шли на обогащение и без того богатых. И свидетели и судьи склоняются к мнению, что Лукулл преступник. Тогда Лукулл пытается отвести

судей. Торговка, по его мнению, ничего не смыслит в войне. Однако и эта увертка Лукулла разоблачается. Торговка отвечает Лукуллу: «О, я смыслю в ней! Мой сын, мой сын погиб на войне» — и рассказывает историю гибели своего сына и мучений матери. И суд признает: «Мать погибшего смыслит в войне».

Вдруг вопрос вновь осложняется: оказывается, война принесла и некую пользу крестьянину. Солдаты Лукулла привезли с Востока в Рим вишневые деревья, о которых крестьянин с восторгом говорит:

Когда добыча из обеих Азий
Давно сгниет, истлеет, прахом станет,
То этот лучший из твоих трофеев,
Все будет жить, весною распускаясь
И белым цветом трепеща на склонах,
И всех живущих радовать цветеньем.

Однако судьи, поразмыслив, решают, что был и другой, более разумный способ добыть единственно полезный для народа трофей колоссальных завоевательных войн Лукулла — вишню. Учитель говорит:

Вишневое дерево! Это
Завоевание мог бы он сделать
С одним человеком. А он
Восемьдесят тысяч спустил сюда вниз.

И тогда судья выдвигает обобщающий аргумент против Лукулла:

При наскльях и завоеваньях
Растет лишь одно царство —
Царство теней.

Захватчики множат «недожитые жизни», они сеют смерть и не несут никакого блага никакому народу — ни народу завоеванному, ни народу завоевателю. Именно в этом смысл всего разбирательства дела Лукулла и приговора суда над ним.

И приговором истории над всеми захватчиками, поработителями, колонизаторами, поджигателями войн звучит единый голос всех судей и свидетелей:

Да, да, в нети его! И в нети
Всех таких, как он!

Брехт подводит нас к всесторонне обдуманному, проверенному на опыте разных жизней единственно верному решению, единственно истинной оценке. Через сложность, а не минуя ее, Брехт идет к простоте, через многозначность он идет к однозначности, через многогранность — к определенности и единству в оценке характера.

Все лукуллы, все захватчики и поработители — преступники против человечества. Они — «нелюди», заслуживают и физического и исторического небытия. Таков вывод Брехта.

VII. САТИРА И ДЕМОКРАТИЯ

По самой своей природе реалистическая сатира тяготеет к демократизму. Белинский видел в комедии «плод развившейся цивилизации». Смех в высшей степени коллегальная инстанция. Он предполагает эстетическую общность людей, развитую общественность. Автор книги «Смех», философ А. Бергсон, рассказывает о незнакомце, который не смеялся и не плакал во время вдохновеннейшей проповеди известного на всю округу проповедника. Когда этого человека спросили, почему он, в отличие от других, не смеется и не плачет, он ответил: «Я не из этого прихода». Смех —

общественная реакция, он имеет коллективистский характер. Плакать можно и в одиночку, смех предполагает общение и приобщенность к какому-либо коллективу.

Сатира — острая общественная критика. Она организует общественное мнение. Этой своей природой сатира роднится с демократическими общественными тенденциями. В самых дальних исторических истоках сатиры уже ясно видна ее демократическая суть и направленность. Исследователи древнейших видов словесного искусства отмечают эту особенность сатирического образа: «Многие анекдоты о проделках мифического героя представляют собой пародийную интерпретацию мифов творения или карикатуру на шаманизм, сатирическое изображение тех или иных обрядов. Это зародыши народной демократической сатиры, выражающей протест против строгой регламентации поведения человека в первобытном обществе и против складывающейся касты шаманов»⁶².

Своим рождением сатира обязана демократии.

Аристотель («Поэтика», гл. III) отмечает, что на комедию заявляют притязания дорийцы: мегаряне утверждают, что она возникла у них во время демократии, которая установилась в Мегарах после изгнания тирана Феагана (около 590 г. до н. э.). В зачаточном состоянии, сообщает далее Аристотель, комедия перешла из Сицилии в Грецию («Поэтика», гл. V). Дж. П. Магаффи по этому поводу пишет: «Политические и социальные вольности демократии благоприятствовали требованиям комедии, и скрытые в ней политические свойства завоевали ей громкую славу благодаря старинной аттической школе Аристофана». И далее: «Все старинные филологи и специалисты по истории комедии прямо связывают ее развитие с судьбами афинской демократии, которая одна только могла терпеть ее откровенный и личный характер»⁶³.

На эту же демократическую природу пракомедии обращает внимание и И. М. Тронский: «В древнегреческом быту комос иногда служил средством народного протеста против каких-либо притеснений, превращался в своего рода демонстрацию»⁶⁴.

Будучи рождена и вскормлена демократией, истинная сатира всегда была благодарна своей матери и воздавала ей добром. В античной комедии прочно запечатлена была демократическая сущность породившей ее общественной жизни и государственности.

Когда тиран Дионисий однажды захотел понять жизнь Афин, Платон послал ему комедию Аристофана (прежде всего «Облака») и добавил: «Если он поймет эти комедии, то он поймет и государство афинян». «Облака», как и другие комедии Аристофана, настолько пропитаны пафосом породившей их демократии, что они показывают, вокруг каких проблем развивалась жизнь афинского народа.

Х. Киндерманн отмечает глубокую связь аристофановского творчества с идеями демократизма: «В середине кажущегося расцвета аттической демократии, во времена, когда все казалось благоденствием и народ надеялся, что записанные законы дают ему возможность держать власть в своих руках, этот провидец и гений разглядел симптомы распада»⁶⁵.

Политические комедии Аристофана, как отмечает Киндерманн, были направлены своим острием против власти, избранной тем населением, которое смотрело его пьесы. Киндерманн пишет: «Когда Перикл во времена больших опасностей, вызванных восстанием самитов, издал закон против личных и политических выпадов со сцены, то античная публика через три

⁶² Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958, стр. 10.

⁶³ Дж. П. Магаффи. История классического периода греческой литературы, т. I, стр. 366, 388.

⁶⁴ И. М. Тронский. История античной литературы, стр. 164.

⁶⁵ Heinz Kindermann. Meister der Komödie, S. 80—81.

года добилась отмены этого закона... Во время расцвета аттической демократии публика желала вмешательства комедии в политическую и духовную жизнь. Аристофан выступал против власть имущих, если они, по его мнению, соскальзывали с правильной дороги. Он стал голосом народной воли»⁶⁶.

В одной из самых совершенных комедий Аристофана — в «Птицах» — изображаются два афинянина, которым родина показалась весьма несовершенной. Они покидают ее, чтобы в царстве птиц создать некое идеальное государство. Это государство становится идеальной демократией.

Все творчество «отца комедии» Аристофана проникнуто духом демократизма.

Конечно, необходима определенная демократическая терпимость общественного сознания, чтобы оно могло спокойно выслушать суровую и неприглядную правду грозной и гневной насмешки. Однако в художественной структуре сатиры есть и то начало, которое может оказаться и исторически оказывалось в известных условиях сродни недемократической общественной структуре.

Сатира сурово судит. И как всякий суд, она исходит из определенных нормативных начал, из разделения на положительное и отрицательное. Идея общественной нормы возникает с разделением общества на классы, с государственным устройством общества. До этого общество считалось с обычаями и традициями, оно имело свои табу, свои суеверия, свои дурные и хорошие предзнаменования, но не имело норм, не знало положительного и отрицательного. Не случайно, что в императорском Риме свистит Ювеналов бич. Развитие сатиры обусловлено проникновением государственного начала в художественное мышление. И эта государственность может носить как республиканский, так и монархический характер. Сатира нового времени опирается на общественные идеалы. Это прочно возвращает сатиру ее природную демократическую сущность. Последнее позволило Герцену в новое время отметить, что смех имеет склонность общественно нивелировать людей.

Там, где есть смех, там люди равны. Герцен писал: «Если низшим позволить смеяться при высших... тогда прощай чиновничество. Заставить улыбнуться над богом Аписом значит расстричь его из священного сана в простые быки»⁶⁷. На этой особенности смеха, на этой его социальной функции основана сатира чудесной сказки Андерсена о голом короле. Ведь король лишь до тех пор король, пока окружающие относятся к нему, как подданные. Но стоило людям «поверить глазам своим» и понять, что король голый, и... прощай чиновничество — народ засмеялся.

Критическая направленность реалистической сатиры никогда не чужда идеям демократизации общества. Но подчас это демократизирующее, поднимающее и развивающее формы общественности и пробуждающее народную инициативу и самосознание воздействие истинного смеха проявляется остро и непосредственно. И тогда-то критическая направленность сатиры выступает как сила, открыто и прямо враждебная всем формам неравноправия, насилия над народами, деспотизма, узурпации, самовластья, фюрерства. В этом отношении знаменателен сатирический рассказ чешского писателя Карела Чапека «Александр Македонский», который был направлен против Гитлера и фашистских форм самовластья. В рассказе изображается и остроумно осмеивается образ узурпатора власти, деспота, требующего восхваления своей персоны и приписывающего себе выдающиеся и даже божественные качества.

Сатирический рассказ написан в форме письма Александра Македонского к его учителю Аристотелю. Автор сатирически осмеивает логику действий узурпатора и деспота, логику его самооправдания и самовозвеличе-

⁶⁶ Там же, стр. 81.

⁶⁷ А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XIII. М., 1958, стр. 190.

ния. Для Чапека обожествление высокопоставленной личности — всегда результат лжепропаганды и фарисейства, сочетающихся с угрозами и прямыми насилиями.

Чапек показывает, что обожествление личности начинается с расправы над ветеранами. Величие и пышность Александра Македонского вызвали недовольство старой македонской гвардии. «Им казалось, вероятно, что их полководец отвернулся от своих боевых ветеранов. В этой связи я был, к сожалению (узурпатор не может обойтись без лицемерия и фарисейства! — Ю. Б.), вынужден казнить моих старых соратников Филоту и Калисфена... Поплатился жизнью и мой Парменион. Я очень сожалел об этом, но другого выхода не было...»⁶⁸

Александр не прочь, как мы видим, пролить крокодилову слезу над трупами своих ветеранов и бывших соратников, но он готов пойти не только на эти, но и на личные жертвы: «Обстоятельства требуют от меня все новых личных жертв, и я несу их, не ропща, мысля лишь о величии и силе своей прославленной империи. Приходится привыкать к варварской роскоши и к пышности восточных обычаев».

Читатель от души сочувствует бедному Александру, ибо понимает всю тяжесть личных жертв, на которые вынужден был пойти великий полководец, и понимает, как ему было при этом «морально тяжело». «Я взял себе в жены, — пишет далее Александр Македонский, — трех восточных царевен, а ныне, милый Аристотель, даже провозгласил себя богом».

И великий полководец всех времен и народов с истинной самоотверженностью пошел на эту новую личную жертву, которую требовала от него историческая необходимость: «Да, мой дорогой учитель, богом! Мои верные восточные подданные поклоняются мне и во славу мою приносят жертвы. Это политически необходимо для того, чтобы создать мне должный авторитет у этих горных скотоводов и погонщиков верблюдов. Как давно было время, когда вы учили меня действовать согласно разуму и логике! Но что поделаешь, сам разум говорит, что следует приравниваться к человеческому неразумию».

Александр отодвигает от себя даже тень сомнения в правильности своих действий. В своих действиях он непогрешим. Всякий его шаг абсолютно логичен: «Путь, по которому я иду, может показаться фантастическим. Но сейчас, в ночной тишине моего божественного уединения, обозревая мысленно весь этот путь, я вижу, что никогда не предпринимал ничего, что не было бы обусловлено моим предыдущим шагом».

Но аплетит приходит во время еды, и именно поэтому всякий новый шаг Александра Македонского не только обусловлен его предшествующим шагом, но и направлен к достижению новой ступени величия.

«И вот слушайте, мой милый Аристотель: ради спокойствия и порядка в империи, в интересах реальной политики было бы целесообразно провозгласить меня богом и в наших западных владениях». Конечно, все это есть известный отказ от героических идеалов прошлого. Но что из того: «Я уже давно не тот фантазер, что произносил клятву над гробницей Ахилла».

Но даже величайший полководец всех времен и народов не может держаться на одних мечях и одной только силой обосновывать свое величие и божественность: «И вот сейчас я прошу вас, моего мудрого друга и наставника, философски обосновать и убедительно мотивировать грекам и македонцам провозглашение меня богом. Делая это, я поступаю как отвечающий за себя политик и государственный муж».

Письмо заканчивается довольно откровенной угрозой и полупрозрачным намеком на возможность санкций в случае «непатриотического» поведения Аристотеля: «Таково мое задание, — переходя от фарисейских лирико-фи-

⁶⁸ Карел Чапек. Сочинения, т. I. М., 1958. Далее цитируется по этому изданию.

лософских рассуждений к делу, резюмирует Александр. — От вас зависит, будете ли вы выполнять его в полном сознании политической важности, целесообразности и патриотического смысла этого дела».

Так с помощью силы, фарисейства и философского обоснования Александр возвел себя в боги, и ему были возданы божественные почести. Ну, что же, «богу почести казенные не новость» (В. Маяковский).

Силы демократизации общества исторически неистребимы. И они, будучи враждебны тоталитаризму и деспотизму, в конце концов, мстят ему не только забвением божественной личности, но и трагически горьким и радостно свободным смехом. И ничто и никогда не сокрушит эту взрывчатую силу смеха, рассеивающую в прах людские предрассудки и заблуждения. Смех является одним из самых сильных и действенных орудий против предрассудков и заблуждений. Сатира — средство, способствующее демократизации и прогрессу общества.

В основе жизни советского общества лежит ленинский принцип демократического централизма. И когда этот принцип на том или ином участке жизни нарушается, возникают конфликты и драматическая напряженность, которая на одном из своих полюсов рождает явления, объективно заслуживающие сатирического изобличения, — бюрократизм или анархистско-нигилистические настроения и поступки. В «Бане» Маяковский выступает как последовательный сторонник демократического централизма. Остро и беспощадно поэт осмеивает бюрократические извращения этого принципа, вскрывая жизненные истоки и тяжелые последствия этих извращений. Отмечая цель и смысл пьесы, Маяковский в статье «Что такое «Баня»? Кого она моет?» «писал» ««Баня» — моет (просто стирает) бюрократов»⁶⁹. Бюрократизм, эта острая общественная болезнь, начинается с утраты перспективы. Велосипедкин говорил о Победоносикове: «...глаза его слезятся от довольства и благодушия. Что можно увидеть такими глазами? Социализм? Нет, только чернильницу да пресс-папье». Условия существования бюрократизма — зажим критики снизу. Без этой минимально насильственной меры бюрократ будет сметен и выпвырнут за борт жизни. Зажим критики — это инстинкт самосохранения бюрократизма, он проявляется самопроизвольно, почти автоматически даже тогда, когда эта критика еще никакой реальной угрозы с собой не несет. Главначпуц Победоносиков пишет юбилейный руководящий доклад о трамвае и вдруг перескакивает на другую «союбилейную» тему о Толстом. Стенографистка Ундертон робко замечает: «Простите, товарищ Победоносиков. Вы там про трамвай писали, здесь вы почему-то Льва Толстого в трамвай на ходу впустили. Насколько можно понимать, тут какое-то нарушение литературно-трамвайных правил». Признав верность замечания, Победоносиков, опомнившись, тут же решительно пресекает всякую возможность какого-либо подобия инициативы, творческого подхода к делу, самостоятельности, критики. «Что? Какой трамвай? — вопрошает Главначпуц. — Да, да... С этими постоянными приветствиями и речами... Попрошу без замечаний в рабочее время! Для самокритики вам отведена стенная газета». Так критика — самокритика вводится в предустановленные рамки.

Бюрократ окружает себя людьми определенного типа, они липнут к нему, они создают его среду. Это люди, принцип жизни которых — «чего изволите». Моментальняков поет куплет, выражающий его суть:

Эчеленца, прикажите!
Аппетит наш велик.
Лишь зад-да-да-да-данье нам дадите,—
все исполним в тот же миг.

⁶⁹ Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12. Далее цитируется по этому изданию.

Таков же и Оптимистенко, хотя, впрочем, он «чего изволите» творческий, он способен «канцелярию рационализировать».

Бюрократ — это всегда универсальный руководитель, способный давать одинаково глупые указания по самым разным вопросам. Размах его эрудиции и руководящий раж, зуд, чесотка языка феноменальны: от прошлого до настоящего, от настоящего до будущего, от революции до Толстого, от Толстого до общестетических проблем искусства, от трамвая до машины времени и, наконец, любовь и семья, мораль и быт, общегосударственные и общемировые проблемы и т. д. Обо всем этом с равной степенью невежества и апломба судит Главначпуис. Фонтан речей, Ниагара красноречия, град указаний, деятельность по переливанию пустого в порожнее... И никакого действительного движения. Всякое живое дело он превращает в мертвячину, в бумажную скуку, в вопрос, который нужно увязать и согласовать. Инициатива и энтузиазм народа, строящего новое общество, чужды и враждебны бюрократу. Он душит и глушит их из того же животного инстинкта самосохранения, из которого он душит всякую критику снизу. Великолепен в этом отношении Оптимистенко — поэт и философ бюрократизма, начальственно отчитывающий сторонников и носителей народной инициативы: «Это вам не царское время. Это раньше требовался энтузиазм. А теперь у нас исторический материализм, и никакого энтузиазму с вас не спрашивается».

Бюрократизм стремится к расширенному воспроизводству самого себя. Надежда на самосохранение для него — в постоянной борьбе за расширение его сферы. Главначпуис сторонник космических масштабов. Он своеобразный покоритель космоса. Победоносиков мечтает о вселенской бюрократической канцелярии: «Получив штаты, я переведу канцелярию в общемировой масштаб. Расширив штаты, я переведу масштаб в междупланетный. Надеюсь, вы не хотите обесканцелярить и дезорганизовать планету?».

Попирающий советский демократизм бюрократ Победоносиков, выступая в качестве теоретика искусства, высказывает развернутую антисатирическую концепцию. Демократическая сущность сатиры претит Победоносикову, который, узнав свое изображение, говорит: «Сгущено всё это, в жизни так не бывает... Ну, скажем, этот Победоносиков. Неудобно все-таки... Изображен, судя по всему, ответственный товарищ, и как-то его выставили в таком свете и назвали еще как-то «главначпуис». Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже! Это надо переделать, смягчить, опозитизировать, округлить...».

Руководящие указания по вопросам искусства мещанина в социализме Победоносикова находятся на том же «высоком» уровне, что и идейно-художественные соображения мещанина во дворянстве Журдена, который, например, советует дополнить еще одним инструментом квартет альта, лютни, клавирина и скрипки: «Хорошо бы еще морскую трубу. Я ее очень люблю, она приятна для слуха».

Победоносиков готов стерпеть любые критические и организационные действия, нисходящие из «соответствующих» инстанций, но он не может примириться с одним из основных демократических принципов советского строя: приобщением широчайших масс к управлению государством, к политической, хозяйственной, культурной деятельности. Здесь снова срабатывает инстинкт самосохранения. Ведь даже всякий намек на широкий демократизм смертельно враждебен бюрократизму. Услыхав из уст режиссера слово «действие», Победоносиков обрушивается целой тирадой:

«Действия? Какие такие действия? Никаких действий у вас быть не может, ваше дело показывать, а действовать, не беспокойтесь, будут без вас соответствующие партийные и советские органы». И далее идут обычные бюрократические доводы против сатиры: «...надо показывать и светлые стороны нашей действительности. Взять что-нибудь образцовое, например, наше учреждение, в котором я работаю, или меня, например...».

Хула на сатиру в устах Победоносикова звучит как гимн демократической сути сатиры. Бюрократ враждебен сатире, потому что сатира сродни демократизму. Она и борец за демократизм и известная его общественная гарантия.

В ходе исторического развития происходит повышение общественной роли сатиры.

Сатирик — это хирург общественного организма, работающий без общего наркоза. Но иногда для исцеления пациента хирург вынужден причинить ему боль.

Сатира — артиллерия смеха. По воробьям из пушек не стреляют. Она бьет по целям, представляющим существенную общественную опасность. И в этом высокое назначение сатиры в современной жизни.

В. В. Кожин

Сюжет, фабула, композиция*

1. ДЕЙСТВИЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Исследование сюжетики — как теоретическое, в специальных работах о проблемах сюжета, так и «практическое», в историко-литературных и критических трудах — имеет в настоящее время два характерных недостатка.

Во-первых, терминологическая неясность и запутанность: слова «сюжет», «действие», «фабула» настолько многозначны и взаимозаменяемы, что едва ли можно рассматривать их как научные термины. Каждое рассуждение о сюжетики вынуждено уделять немалое внимание собственно терминологическим вопросам.

С другой стороны, сложилась своего рода традиция изолированного разговора о сюжете — о его «сложении» и «строении», о его будто бы совершенно самостоятельных функциях в произведении и особом воздействии на читателя. Сюжет подчас начинает выглядеть некоей отдельной, дополнительной силой, входящей в произведение на правах приятного гостя. Так, в критике можно найти сожаления о «слабости» сюжета в каком-либо «хорошем» произведении. Между тем представляется несомненным, что сюжет — в точно такой же мере, как характер, обстоятельства, художественная речь или ритм, — является неотъемлемой стороной живого целого — произведения. Поэтому проблема сюжета не может решаться в отрыве от всей проблематики искусства слова.

Содержание литературного произведения и литературы в целом предстает перед нами как взаимодействие характеров и обстоятельств. Художественное мышление писателя воплощается в создаваемых им человеческих образах, включенных в образ определенного общественного и природного «мира» — мира «Илиады», «Божественной комедии», «Гамлета», «Анны Карениной», «Доктора Фаустуса», «Тихого Дона».

Перед нами, естественно, встает вопрос, как *создаются* эти образы? Ведь в произведениях скульптуры или живописи, таких, как древнегреческие барельефы, фрески Микельанджело, полотна Рембрандта, бронзовые композиции Менье, живописные «эпопеи» Сурикова, перед нами также предстают человеческие образы в определенных обстоятельствах. Проще

* Данная глава по своей проблематике должна была войти в первую книгу «Теории литературы» (1962), но по техническим причинам перенесена в настоящий том.

всего отделаться замечанием, что в литературе образ создается с помощью слов, а не линий и красок или объемных форм; но такое определение явно недостаточно. Более того, мнение, что поэзия есть «словесная живопись», — просто ошибочно.

Это глубоко и убедительно показал Лессинг в своем «Лаокооне». В этой работе много неточностей и недоговоренностей, но основные ее положения целиком сохранили свою теоретическую значимость. «Живопись, — говорит Лессинг, — изображает тела и опосредованно, при помощи тел, движения. Поэзия изображает движения и опосредованно, при помощи движений, тела. Ряд движений, направленных к единой конечной цели, называется *действием*»¹.

Разбирая «Илиаду» Гомера и, в частности, знаменитое описание щита Ахилла, Лессинг делает вывод: «Я нахожу, что Гомер не изображает ничего, кроме последовательных действий, и все отдельные предметы он рисует лишь в меру участия их в действии...

...Хочет ли Гомер рассказать, как одет был Агамемнон, он заставляет его надевать на наших глазах одну за другою части убора: мягкий хитон, широкий плащ, красивые сандалии, меч. Лишь одевшись, царь берет уже скипетр. Мы видим одежду, в то время как поэт изображает процесс самого одевания»².

Это относится, конечно, вовсе не только к Гомеру. Вот начало толстовского «Хаджи-Мурата»: «В холодный ноябрьский вечер Хаджи-Мурат въезжал в курившийся душистым кизячным дымом чеченский немирной аул Махкет.

Только что затихло напряженное пение муэдзина, и в чистом горном воздухе, пропитанном запахом кизячного дыма, отчетливо слышны были из-за мычания коров и блеяния овец, разбиравшихся по тесно, как соты, слепленным друг с другом саклям аула, гортанные звуки спорящих мужских голосов и женские и детские голоса снизу от фонтана».

Эти несколько фраз изображают целое сплетение многообразных закончившихся и совершающихся действий. Хаджи-Мурат въезжает, аул курится дымом, затихло пение муэдзина, коровы и овцы, мыча и блея, разбираются по саклям, сакли слеплены друг с другом, людские голоса спорят и т. п. Стоит сразу же отметить, что создаваемая в литературном произведении «картина» обращена не только к нашему зрению, как в живописи, но ко всем пяти чувствам; многие из изображаемых действий мы могли бы воспринять слухом или обонянием, осязанием или вкусом. Но прежде всего для нас важно, что чувственные детали облика изображаемых предметов выступают лишь в непосредственной связи с какими-либо *действиями*, движениями: душистый кизячный дым курится, пропитывая чистый горный воздух, напряженное пение только что затихло, сакли слеплены тесно и т. д.

Мы видим (или, точнее, воспринимаем) аул, в то время как Толстой изображает, что *делается* в ауле.

Не следует приходить к одностороннему выводу, что образная суть поэтической фразы заключается в глаголе, хотя некоторые художники слова утверждали именно такую точку зрения. Флобер, по свидетельству согласного с ним Мопассана, «был непоколебимо убежден в том, что какое-нибудь явление можно... обозначить только одним существительным, охарактеризовать только одним прилагательным, *оживить* только одним глаголом...»³. А. Н. Толстой говорил о «глагольности» литературной речи в еще более категоричной форме: «Движение и его выражение — глагол — являются основой языка. ...В художественной речи главное это

¹ Готхольд Эфраим Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957, стр. 423.

² Там же, стр. 189, 192.

³ Гиде Мопассан. Поля. собр. соч., т. XIII. М., 1950, стр. 200 (курсив мой.— В. К.).

глагол... Всегда нужно прежде всего искать и находить правильный глагол...»⁴.

Эти суждения при их верной направленности все же односторонни, ибо они остаются во внешней плоскости — в плоскости речи, не погружаясь в глубину образного «тела» произведения. Существо дела заключается в движениях, которые встают перед нашим внутренним воображением при восприятии той или иной фразы. Это движения людей и вещей, которые мы могли бы видеть, слышать, осязать, а художественная речь с ее словами, строением, ритмом выступает в данном случае как средство сообщения, материальной передачи этого содержания. И вполне возможны фразы, лишенные глаголов, и тем не менее вызывающие рельефное представление о каком-либо движении. В строках Блока «Ветер, ветер на всем белом свете» отсутствие глагола не ощущается. Уже из этого ясно, что дело вовсе не в глагольности, не в особом качестве речи, но в том, что она воплощает.

Вообще, для дальнейшего рассуждения о литературном действии и отдельных движениях, из которых оно складывается, необходимо прежде всего отчетливо различить речь и то, что она «ставит» перед художественным воображением читателя. На живописном полотне мы непосредственно видим краски, светотень, линии, но постигаем пространственный облик тел; читая роман, мы непосредственно воспринимаем слова, их взаимосвязь и организацию, но постигаем движения людей и вещей. Проблема художественной речи — так же как проблема цвета и линии в живописи — это самостоятельный и богатый предмет литературоведческого исследования. Сейчас дело идет о другом: о тех «объектах», о тех элементах отраженной реальности, которые ставят перед нашим воображением фразы поэтического произведения; эти объекты суть движения людей и вещей. Именно это доказывает в своей книге Лессинг.

Для подтверждения своих выводов Лессинг обращается к анализу образной ткани «Илиады»; думается, что вполне уместно апеллировать и к опыту мировой литературы в целом. Предметно-чувственные образы создаются в искусстве слова в силу того, что художник характеризует своей речью действия, движения. Между прочим, это задолго до Лессинга понял Аристотель, который писал: «Я говорю, что те выражения представляют вещь *наглядно*, которые изображают ее в действии... [Выражение] «он находится в цвете сил» означает проявление деятельности, а также: «тебя, как животное, свободно пасущееся [в священном округе]». Точно так же: «Тогда Греки, воспрянув своими быстрыми ногами»... [Поэт] изображает все движущимся и живущим, а действие и есть движение»⁵.

Естественно возникает вопрос, в каком соотношении находится поэтическое изображение, скажем, с образами живописи и скульптуры: ведь и картина или статуя изображают человека и мир движущимся и живущим — с этим нельзя спорить. Однако речь идет сейчас не о *воздействии* образов живописи и поэзии на воспринимающего их человека, но о *способе создания* этих образов. С этой точки зрения мы должны согласиться с Лессингом: живописец изображает облик неподвижных тел (людей, вещей, явлений) и лишь посредством их изображения может передать движения тел. Между тем художник слова изображает именно движения и, лишь характеризуя эти движения, ставит перед нашим воображением облик определенных тел. Горький справедливо утверждал, что писатель «рисует словами и рисует не как мастер живописи, изображающий человека неподвижным, а пытается изобразить людей в непрерывном движении...»⁶

Это различие обусловлено, во-первых, различием материалов живописи

⁴ «Алексей Толстой о литературе». М., 1956, стр. 168, 393.

⁵ «Античные мыслители об искусстве». М., «Искусство», 1938, стр. 200—201.

⁶ М. Горький. Собр. соч., т. 27. М., 1953, стр. 5.

и поэзии. Краски и линии на полотне могут создать, конечно, лишь неподвижный образ; речь, казалось бы, способна поставить перед нами чувственный облик какого-либо тела в его неподвижной цельности: для этого необходимо только охарактеризовать возможно более подробно черты данного тела — скажем, назвать все те особенности формы и цвета человеческого лица, которые передает и портрет своими красками и линиями. Но, как справедливо замечает Лессинг, подобная словесная картина «остаётся бесконечно ниже того, что можно было бы дать на полотне при помощи линий и красок»... Более того, Лессинг вообще отказывается такой «картине» в праве считаться наглядным, чувственным образом: «...я нисколько не отрицаю за речью вообще способности изображать какое-либо материальное целое по частям...; я отрицаю эту способность за речью как за средством поэзии, ибо всякое изображение материальных предметов при помощи слова нарушает ту иллюзию, создание которой составляет одну из главных задач поэзии»⁷.

Стоит привести в связи с этим чисто практическое замечание Чехова в письме к молодому автору: «Описание природы должно быть прежде всего картиною, чтобы читатель... сразу мог вообразить себе изображаемый пейзаж, набор же таких моментов, как сумерки, цвет свинца, лужа, сырость, серебристость тополей, горизонт с тучей, воробьи, далекие дуга,— это не картина, ибо при всем моем желании я никак не могу вообразить в стройном целом всего этого»⁸.

Лессинг объясняет это тем, что наше воображение не может слить в единую наглядную цельность данные во временной последовательности и детали изображаемого тела: «...сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь с последовательностью речи во времени... Описания материальных предметов... вполне уместны поэтому там, где нет и речи о поэтической иллюзии, где писатель обращается лишь к рассудку читателей...»⁹.

В идеях Лессинга есть, пожалуй, момент полемического заострения, обусловленного практической направленностью его книги. В литературном произведении — особенно в новейший период — в той или иной степени всегда присутствуют элементы «пространственного» изображения тел. В конце концов, эти возможности словесного образа подтверждаются тем, что он способен очень ярко передать образ *живописный*; превосходные опыты этого рода содержатся, например, в письмах Ван Гога. Художник заставляет нас с удивительной отчетливостью «увидеть» его полотна. Так, он изображает словесно свое знаменитое «Ночное кафе»:

«Зал — кровавого и желтого глухого цвета, посредине зеленый бильярд, четыре лимонно-желтых лампы испускают оранжевый и зеленый свет. Повсюду борьба зеленых и красных цветов в их различных оттенках — и в маленьких фигурках спящих бродяг и во всем пустом и печальном зале; везде контраст фиолетового и синего цветов. Красный и желто-зеленый цвета бильярда контрастируют, например, с конторкой светло-зеленого цвета Людовика XV, на которой стоит розовый букет. Белая одежда хозяина, бодрствующего в своем углу у печи, кажется лимонно-желтой, очень бледной и сверкающей»¹⁰.

Здесь, без сомнения, есть тенденция именно к пространственности словесного образа, ясно выражающаяся даже в ослабленной глагольности речи. И все же именно этот отрывок особенно сильно подтверждает истинность основной мысли Лессинга. Ван Гог не может (да, конечно, и не стремится) сохранить пространственность в ее чистоте. Он не просто описывает в словах краски и формы картины, но создает словесный образ своей картины и только поэтому получает возможность сказать о ней так много.

⁷ Готхольд Эфраим Лессинг. Лаокоон..., стр. 204, 205—206.

⁸ «А. П. Чехов о литературе». М., 1955, стр. 182.

⁹ Готхольд Эфраим Лессинг. Лаокоон..., стр. 206.

¹⁰ «Мастера искусства об искусстве», т. III. М.—Л., 1939, стр. 278.

И этот новый образ насквозь пропитан действительностью, создается из ряда действий, которые сливаются в единую цепь. Пока бродяги спят, а хозяин безмолвно бодрствует в углу, в зале ожесточенно борются красно-красные и лимонно-желтые цвета. Можно было бы с большой точностью перечислить и охарактеризовать черты и окраску всех многочисленных предметов, всех тел, изображенных на картине: стен зала, ламп, мебели и утвари и, наконец, шести человеческих фигур. Но это не дало бы никакой чувственной предметности, не привело бы к созданию образа. Ван Гог взял только незначительную часть черт, но рассказал об их *взаимодействии* и создал тем самым образ, который не только нагляден, но и дает нам верное и глубокое представление о содержании картины, о ее художественной идее, которую сам живописец определил так: «Я стремился передать красным и зеленым цветами ужасные человеческие страсти»¹¹.

Итак, на живописном полотне контрастирующее взаимодействие выразительных красок осуществлено путем пространственного сопоставления различных изображенных тел; в словесном же образе, напротив, передано прежде всего само *взаимодействие*. Ван Гог последовательно рассказывает о ряде действий, движений, и цепь действий является стержнем, основой образа, *создает* перед нами образ живописного произведения.

Но вернемся к литературе в собственном смысле. Если в рассмотренном примере все же сочетаются пространственность и действительность, литературе как таковой присуще безусловное господство второй тенденции. Если внимательно прочесть, например, «Слово о полку Игореве», легко обнаружить, что вся поэма представляет собой сквозное действие; любое предложение ставит перед нами какое-нибудь новое «движение»:

«Тогда вступил Игорь князь в злат стремень и поеха по чистому полю. Солнце ему тьмою путь заступаше; ночь, стонущи ему грозою, птичь убуди; свист зверин вста: збися Дяв, кличет врѣху древа: велит послушати земли незнаеме... А половци неготовамаи дорогами побегоша к Дону великому; крычат телегы полунощы, рци — лебеди рослужени. Игорь к Дону воп ведет...».

Несомненно, что в новейший период — в частности, под воздействием развитых пространственных искусств — в литературе усиливается тенденция к развернутой характеристике предметов, тел. Сразу вспоминаются, например, детальные натюрморты, образы обстановки, пейзажи и тщательные портретные зарисовки в повествованиях Бальзака, Гоголя, Диккенса, Тургенева. Но посмотрите, как насыщен действительностью гоголевский словесный портрет Плюшкина: «Лицо его не представляло ничего особенного: оно было почти такое же, как у многих худощавых стариков, один подбородок только выступал очень далеко вперед, так что он должен был всякий раз закрывать его платком, чтобы не заплывать; маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши...». Здесь, в сущности, изображено не лицо, а мимика, «жесты» лица. Именно этим достигается живая предметность словесного образа. Такой же жестовый характер имеют и непревзойденные портретные характеристики Толстого — они всегда ставят перед нами какое-либо движение лица или тела. И мы можем с полным правом говорить об определенной художественной ошибке тех писателей, которые пытались создать портретный образ простым описательным перечислением черт лица и фигуры. Так, например, когда Тургенев говорит о лице Базарова: «Длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету...», — читатель вряд ли может соединить эти отдельные детали в зримый и цельный образ. Словесное описание как бы призвано непосредственно заменить рисунок с Базарова, и это оказывается едва ли возможным. Неизмеримо более нагляд-

¹¹ «Мастера искусства об искусстве», т. III, стр. 278.

но характеризуют Базарова замечания о том, что Николай Петрович «стиснул его обнаженную красную руку, которую тот не сразу ему подал», или о том, что у Базарова «волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа».

В той или иной форме выступает действительность и в поэтическом изображении вещей, предметной обстановки. Лессинг специально останавливается на развернутом образе щита Ахилла в «Илиаде» и подчеркивает, что «Гомер описывает щит не как вещь уже совсем готовую, законченную, но как вещь создающуюся... Мы видим у него не щит, а бога — мастера, делающего щит»¹². Несомненно, в этом ясно выразилось своеобразие древнегреческой и вообще древней поэзии, в которой, как говорил позднее Гегель, «человек чувствует относительно всего того, чем он пользуется и окружает себя, что он это произвел своими собственными силами, и сам видит «процесс живого возникновения этих средств»¹³. В этой связи можно напомнить также о взращивании коня Ильей Муромцем, истории Дюрандала — меча Роланда и т. д.; предметы являются здесь перед нами в процессе их создания и действия.

Однако дело вовсе не только в своеобразии древнего общества; сами общественные условия выступают в данном случае как благоприятная почва для развития специфических свойств поэтической образности. Поскольку не утрачено ощущение живого созидания вещей, искусство слова с особенной свежестью и предметной чувственностью изображает сами эти вещи. Вместе с тем в таком изображении проявляется и общая, необходимая особенность словесного образа — передача облика вещей под углом зрения какого-либо действия. Формы этой действительности могут быть глубоко различны; изображение вещи в процессе ее творческого созидания человеком характерно именно для древней литературы.

В натурмортах Гоголя, напротив, вещи, окружающие помещиков, предстают обычно как нечто застывшее, мертвое; люди, которые ими пользуются, не имеют никакого отношения к их созиданию. Однако в образе вещей, принадлежащих, скажем, тому же Плюшкину, все же отчетливо запечатлено определенное действие, а именно процесс плюшкинского распада и умирания: «Казалось, как будто в доме происходило мытье полов и сюда на время нагромоздили всю мебель. На одном столе стоял даже сломанный стул и, рядом с ним, часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину... На бюро, выложенном перламутною мозаикой, которая местами уже выпала и оставила после себя одни желтенькие желобки, наполненные клеем, лежало множество всякой всячины: куча исписанных мелко бумажек, накрытых мраморным позеленевшим прессом... лимон, весь высохший, ростом не более лесного ореха, отломленная ручка кресел...» (курсив мой. — В. К.) и т. д. Мы ясно чувствуем это сквозное действие, которое, собственно, и создает единый и живой образ обстановки. О самих вещах, об их форме и цвете, сказано не так уж много; суть картины составляет именно непосредственное изображение давно начавшегося и длящегося разрушения и гниения вещей. Иначе говоря, Гоголь изображает не столько вещи, сколько то, что делает с ними, как воздействует на них Плюшкин, плюшкинский образ жизни.

Выше приводились слова Лессинга: «Ряд движений, направленных к единой конечной цели, называется *действием*». В данном отрывке из «Мертвых душ» изображен именно ряд движений, направленных к некоторой цели; при всей своей кажущейся пространственности эта картина обстановки есть образ, создаваемый определенным *действием*, которое включено в громадное цельное действие всего произведения Гоголя. Подобный образ можно было бы, конечно, создать и на полотне, которое выразило бы

¹² Готхольд Эфраим Лессинг. Лаокоон..., стр. 217—218.

¹³ Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 287.

в *облике* вещей тот же процесс распада и умирания. Но образ создавался бы все же изображением тел, испытывающих это действие, а не самого действия. И этот живописный образ отличался бы от словесного не только по способу создания, но и по характеру воздействия на воспринимающего человека. Живописный образ дает значительно более интенсивный чувственный эффект; зритель почти физически ощутил бы умирание вещей. Поэтический образ, несомненно, проигрывает в степени этого предметного воздействия; однако он отличается гораздо более ясным и определенным выражением мысли художника.

Стоит отметить, что в тех же «Мертвых душах», в главах, воспевающих неизбывную силу народа, возникают и совсем иные образы вещей, родственные образам древнего эпоса. Таков, например, образ тройки, рождающийся именно из изображения созидания и действия: «И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро, живьем, с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит черт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню — кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг... — и вон она понеслась, понеслась, понеслась!...». Изображается здесь не сама тройка, а то, как ее делают и как на ней ездят.

Сравнивая поэзию и другие искусства с точки зрения возможностей изображения действий человека, Гегель говорил, что в распоряжении пространственных искусств находится «выражение действия посредством мим и жестов, равно как и посредством отношения, в которое он ставится к окружающим образам, а также и его отражения еще и в других группирующихся вокруг него предметах. Однако все это представляет собою такие выразительные средства, которые в отношении ясности не идут в сравнение с речью...» Так как действие имеет духовное происхождение, то оно обретает свою величайшую ясность и определенность единственно лишь в духовном выражении, в речи»¹⁴.

Действительно, «только речь способна ясно, определенно и открыто» выявить глубокие причины и мотивы действий, их взаимосвязь, их внутренние противоречия. Поэтому, утверждает Гегель, «изображение действия как единого целостного в себе движения акции, реакции и разрешения их борьбы друг с другом составляет преимущественно дело поэзии...».

Мы видим, что Гегель открывает другую сторону проблемы, поставленной Лессингом. Последний исходил при разграничении поэзии и пространственных искусств главным образом из различия *материала*: с помощью красок, линий или каменных форм можно изобразить непосредственно только тела; с помощью слов — только действия. Гегель говорит о глубоком своеобразии искусства слова с точки зрения самого его *содержания*.

Тот факт, что посредством слов можно изображать действия и через них тела, объясняет только *возможность* существования искусства слова, но оставляет открытым вопрос о *необходимости* существования поэзии среди других искусств. Поэтому так важно подчеркнуть, что поэзию отличает «величайшая ясность и определенность» в изображении «действия», которое, по замечанию Гегеля, раскрывает «то, что человек представляет собою в своей глубочайшей основе»¹⁵.

Сравнивая поэзию и живопись, мы пока исходили прежде всего из таких элементов литературного произведения, которые в известном смысле соответствуют элементам живописи, — словесных изображений внешнего облика людей, вещей, интерьеров, пейзажа. Однако элементы этого рода играют в искусстве слова ограниченную, частную роль. Основой литературного произведения является непосредственное изображение челове-

¹⁴ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 223.

¹⁵ Там же.

ских действий как таковых — поступков, жестов, волеизъявлений, словом — различных *движений* и в том числе движений внутренних, психологических.

* * *

Итак, художник слова изображает прежде всего не облик людей и вещей, но их взаимодействие, проявляющееся во внешних и внутренних движениях. В этом — а вовсе не только в языковой, словесной форме — состоит глубокое своеобразие поэзии как вида искусства.

В самом начале своей художественной деятельности Толстой записывает в дневнике очень точную мысль: «Попробую набросать портрет Кнор[инга]. Мне кажется, что *описать* человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал»¹⁶. Необходимо, правда, дополнить это соображение: художник слова может описать, изобразить не только то, как человек подействовал лично на него (это является основой субъективного литературного портрета), но и то, как человек действует на других людей, на окружающие его явления и вещи, — словом, изобразить человеческое действие вообще.

Горький говорил, что в искусстве слова изображаются «процессы создания фактов человеком и процессы влияния фактов на человека». «Одно дело, — писал он в другом месте, — «окрашивать» словами людей и вещи, другое — изобразить их так «пластично», живо, что изображенное хочется тронуть рукой, как, часто, хочется потрогать героев «Войны и мира» у Толстого». Для этого нужно, чтобы слова «укрепили сразу в памяти читателя *движения, тон и тон речи изображаемого лица*»¹⁷.

Во всяком случае, любая мельчайшая неразложимая деталь литературного произведения, состоящая из одной или нескольких единиц речи, ставит перед воображением читателя какие-либо движения. Перечитаем одну из совершеннейших сцен «Тихого Дона» — сцену похорон Аксиньи.

«Он молча поцеловал ее в холодные и соленые от крови губы, бережно опустил на траву, встал. Неведомая сила толкнула его в грудь, и он пошатнулся, упал навзничь, но тотчас же испуганно вскочил на ноги. И еще раз упал, больно ударившись обнаженной головой о камень. Потом, не поднимаясь с колен, вынул из ножен шапку, начал рыть могилу. Земля была влажная и податливая. Он очень спешил, но удушье давило ему горло, и чтобы легче было дышать, он разорвал на себе рубашку. Предутренняя свежесть холодила его влажную от пота грудь, и ему стало не так трудно работать...

В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца».

С подлинной чувственной предметностью предстает перед нами изображенное здесь взаимодействие человека и окружающего мира — мира, в котором есть остывающее тело убитой женщины, влажная земля, предрассветная свежесть воздуха и встающее потом солнце. Вместе с тем, было бы ошибочно непосредственно сравнивать эту картину с живописной картиной; образ создается цепью действий, движений человека и природы; об их облике сказано очень сжато. Более того, это изображение резко отличается и от «движущейся живописи» кинофильма С. Герасимова, попытавшегося сделать эту сцену зримой.

Свободная универсальность речи позволяет Шолохову непосредственно передать не только то, что может быть воспринято извне, чувствами

¹⁶ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 46. М., 1937, стр. 67.

¹⁷ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 24. М., 1954, стр. 489—490.

возможных свидетелей, но и те движения, которые воспринимает только сам Григорий, — силу безграничного отчаяния, толкающую его в грудь, податливость земли, сдавливающее горло удушье, холодящую свежесть утра и ослепительное сиянье черного солнца Горя.

Отвлекаясь от целостного зримого облика Григория и окружающей его природы, — облика, который во всей конкретности предстает в кинофильме, непрерывно показывающем нам неповторимое лицо и фигуру героя, степь и светлеющее небо, художник тем не менее создает вполне предметный и живой образ. Это достигается именно тем, что изображается цепь разного рода движений — в том числе движений внутренних, субъективных, которые словесный образ передает с наибольшей силой и ясностью; подчас такие движения вообще можно изобразить *только* художественной силой: не случайно создатели кинофильма «Тихий Дон» отказались от изображения «ослепительно сияющего черного диска солнца» — в этом образе объективное проявление природы нераздельно сливается с внутренним горем человека. Изображая внутренние и внешние движения человека в его взаимодействии с миром, художник слова как бы обнажает, просматривает вдоль и поперек все его существо, не разрушая вместе с тем живой целостности личности и окружающих ее «обстоятельств». Именно этим достигается та высшая осмысленность, которая отличает образы поэзии.

Другим специфическим качеством поэзии, которое, правда, используется также в театре и кино, является непосредственное изображение речи героев. Писатель не просто вставляет в роман или драму услышанные им высказывания реальных людей, но именно создает *образы речи* героев — так же как он создает, например, образы их жестов или мимики. И каждое высказывание героя есть также своего рода *движение*, человеческое действие, в котором выражается либо внутреннее движение, переживание, либо направленное во вне волеизъявление, — в последнем случае высказывание представляет собой почти поступок. Таковы, например, слова Григория, обращенные к английскому офицеру: «Качнувшись, он обнял гостеприимного лейтенанта, широким движением показал на стол, поклонился:

— Спасибо за угощение! Прощай. И, знаешь, что я тебе скажу? Езжай-ка ты поскорей домой, пока тебе тут голову не свернули. Это я тебе — от чистого сердца. Понятно? В наши дела незачем вам мешаться. Понял?».

«Широкие движения» Григория не прекращаются, когда он начинает говорить, ибо его речь — это тоже «широкие движения». Один из современных лингвистов справедливо утверждал, что в последовательности: вежливая фраза «Прошу вас удалиться из комнаты», выкрик «Вон!», указание рукой на дверь, выталкивание человека из комнаты — нет какой-либо резкой границы. Такого рода высказывания являются как бы поступками, только воплощенными в речевую форму¹⁸. А в словах Григория: «Это я тебе — от чистого сердца» — выражается уже внутреннее, психологическое движение, которое можно было бы передать и не прямой речью, а авторским замечанием, что Григорий «говорил от чистого сердца».

Итак, внешние и внутренние движения людей и вещей, изображаемые в поэзии, могут воплощаться как в авторской речи, так и в прямых высказываниях персонажей. На этом, в частности, основана постоянно реализуемая возможность превращения повествований в драматические диалоги, инсценировка романов или новелл.

Ставя вопрос об авторской и прямой речи, мы, конечно, выходим уже за пределы нашей темы — изображения действия в литературном произведении, начинаем рассматривать различные языковые *средства* этого изображения, речевую форму литературных образов. Однако не исключена

¹⁸ См. Ш. Балли. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955, стр. 49—50.

возможность, что все изложенное выше будет воспринято как один из аспектов анализа художественной речи, а не собственно сюжетных вопросов.

Между тем, именно тот факт, что какое-либо изображаемое писателем «движение» может быть передано как авторской, так и прямой речью персонажа, очень ясно обнаруживает несовпадение, различие двух пластов литературного произведения — изображенных в нем движений людей и вещей и, с другой стороны, языковой оболочки, которая непосредственно воспринимается читателем. Только поэтому возможен, в частности, перевод произведения на другие языки: фразы перевода, по сути дела, глубоко отличаются от фраз оригинала (отличаются не только по своему звучанию, но и по «внутренней форме» слов, синтаксическому строению и т. д.); но фразы перевода обозначают те же самые движения, что и фразы оригинала.

Различение этих двух пластов — единиц речи с их смыслом и построением и, с другой стороны, вызываемых в нашем воображении именно этими единицами речи, но не тождественных им движений людей и вещей — открывает перед нами специфический предмет исследования, нередко ускользающий от внимания литературоведов. Я имею в виду реальное действие произведения, слагающееся из множества мельчайших единичных действий, каждое из которых выражается несколькими словами. В процессе анализа произведения правомерно и иногда даже необходимо отвлекаться от этой очень сложной и богатой последовательности движений и оперировать более или менее обобщенной схемой действия, включающей самые основные его узлы. Однако недопустимо при этом забывать, что мы имеем дело с созданной нами же абстракцией, а не с реальным действием произведения, которое невозможно пересказать, ибо наиболее сжатым «рассказом» о нем и является само произведение.

Именно это, состоящее из огромного множества подробностей, проходящее через все, без исключения, фразы произведения действие рассматривал в своей книге Лессинг; для него литературное действие — это «ряд движений», слагающихся в единое целое. А под «движениями» Лессинг понимает именно единичные «акты»: таковы, например, движения Агамемнона, надевающего хитон, плащ, сандалии, или Гефеста, выковывывающего полосы из металла, украшения и, наконец, щит в целом. Это, конечно, простейшие и наиболее зримые примеры из того многообразия движений, которые может поставить перед нами поэт. Но именно с изображения этих действий в прямом, собственном смысле и начинается искусство слова. Лишь постепенно складывается присущее современной литературе сложное переплетение многогранных форм и типов словесных образов движений.

Очень верные и ценные мысли о природе словесного образа были высказаны в целом ряде статей 1923—1943 гг. Алексеем Толстым. К сожалению, эти общеизвестные суждения чаще всего истолковываются узко локально, как самосознание индивидуальной манеры данного автора. Между тем сам художник вполне обоснованно исходил в своих обобщениях из опыта русской словесности в целом — от фольклора и «Жития» Аввакума до Льва Толстого и Чехова. Конечно, далеко не все в его концепции бесспорно; в частности, совершенно напрасно связывал он свои взгляды с модными тогда лингвистическими гипотезами Н. Я. Марра. Вместе с тем писателю удалось сформулировать крайне существенные для понимания природы искусства слова положения.

Он подчеркивал, что художник слова, писатель изображает жесты: «Под жестом я разумею не только жест руки, но и все внутреннее состояние человека в данное мгновение, все его устремление». «Жест как движение тела, жест как движение души». «Человек непрерывно жестпугирует. Не берите этого в грубом смысле слова. Иногда жест — это только

неосуществленное или сдержанное *желание жеста*. Но жест всегда должен быть предугадан (художником)...»¹⁹. Речь идет даже не только о человеке: «Когда вы пишете, вы должны видеть предмет, о котором пишете, и видеть его в движении... Опишите улицу или дом. Что можно написать о доме? Можно сказать о том, какого он цвета, сколько в нем этажей и т. д. Но раз предмет в движении, то у него есть жест, есть устремление, есть цель»²⁰.

Да, именно так создает образы вещей художник слова. Вот начало «Тихого Дона»: «Мелеховский двор — на самом краю хутора. Воротца со скотиньего база ведут на север к Дону». Шолохов изображает именно «жест» мелеховского двора; трудно определить способ изображения более точно. Вспомним «жесты» Зимнего дворца в «Хорошо!» Маяковского:

И двор
дворцовый
руками решетки
стиснул
торс
толп.

Тонкое наблюдение мы находим у Короленко: «Все, что меня поражало, и старался перелить в слова, которые бы схватывали внутренний характер явления. На главной нашей улице стояла маленькая избушка, нижние венцы которой подгнили и осели... Проходя мимо нее, я говорил себе: она нахмуренная... нахлобученная... прижмурившаяся... обиженная... печальная...»²¹. Так начинается литературное творчество — поисками «главного жеста» вещи. Все это, конечно, в еще большей мере относится к изображению человека.

Художник сначала должен увидеть, почувствовать этот главный жест явления, а затем найти для него точное слово, хотя, конечно, обе стороны неразрывно связаны. Это превосходно выясняет в своих работах А. Толстой: «...Если вы, писатель, почувствовали, предугадали жест персонажа, которого вы описываете (при одном непременно условии, что вы должны ясно видеть этот персонаж), вслед за угаданным вами жестом последует та единственная фраза, с той именно расстановкой слов, с тем именно выбором слов, с той именно ритмикой, которые соответствуют жесту...». «Покуда не вижу жеста, не слышу и слова»²².

Конечно, создание «единственной», предельно точной по своим словам и построению фразы — особая и трудная задача художника; эта фраза может назвать жест с прямой наготой и может быть метафорической; сложной и простой; длинной и короткой. Все эти вопросы входят уже в проблему художественной речи, языковой формы произведения. Но процесс создания фразы невозможен без открытия, творческого угадывания нужного жеста, движения человека или вещи.

Мысли Алексея Толстого об изображении жеста как основе словесного искусства с очевидностью перекликаются с теоретическими обобщениями Аристотеля, Лессинга, Гегеля. Суждения этого рода можно найти, разумеется, у очень многих и самых различных художников слова. Так, например, Мопассан заметил, что «писатели ищут поступок или жест, который неизбежно будет сделан человеком в определенном душевном состоянии, при определенных обстоятельствах»²³.

¹⁹ «Алексей Толстой о литературе», стр. 384, 76, 330—331.

²⁰ Там же, стр. 168.

²¹ В. Г. Короленко. Собр. соч., т. 6. М., 1953, стр. 254.

²² «Алексей Толстой о литературе», стр. 331, 83.

²³ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. IX, 1948, стр. 13.

Для конкретизации вопроса о словесном изображении жеста важно напомнить еще одно замечательное суждение Лессинга: «Я нахожу, что Гомер не изображает ничего, кроме последовательных действий, и все отдельные предметы он рисует лишь в меру участия их в действии, притом обыкновенно не более как *одной чертой*»²⁴. Здесь сразу вспоминаются бесчисленные высказывания самых разных писателей о поисках одной наиболее важной и характерной черты явления. Тот же Мопассан настойчиво утверждал: «Какова бы ни была вещь, о которой вы заговорили, имеется только одно существительное, чтобы назвать ее, только один глагол, чтобы обозначить ее действие, и только одно прилагательное, чтобы ее определить»²⁵. Конечно, не следует понимать буквально все сказанное. Действие, как это можно видеть даже из приведенных выше примеров, передается далеко не только глаголами. Вообще неправильно переводить проблему, затронутую Мопассаном, в собственно языковую сферу. Гораздо важнее другое: вещь изображается в действии, которое характеризуется одной — главной — чертой. Это и значит изобразить *жест* вещи.

Гегель говорил, что если художник слова пытается передать целый ряд черт явления, то описание, «с одной стороны, очень сухо и нудно, и притом... оно никогда не может быть закончено, с другой стороны, оно остается спутанным, поскольку оно должно давать в последовательной смене представлений то, что в живописи дано созерцанию сразу, так что мы все время забываем предшествующее... между тем как... пространственно оно дано одновременно и имеет цену только в этой связи и в этой одновременности»²⁶.

Это снова возвращает нас к вопросу о своеобразии материала поэзии. Однако тот факт, что речь способна изобразить характерный жест человека или вещи, обуславливает только *возможность* словесного искусства: *необходимость* словесных изображений жестов определяется тем, что в таких образах художник мощно и проникновенно мыслит о человеке и обществе. Когда Алексей Толстой замечает, что человек в своей художественной речи «мыслит образами, предметами, их движениями, их жестами»²⁷, во второй половине фразы определяется общая специфика образного мышления у художника *слова*.

Конечно, не будет ошибкой утверждение, что писатель мыслит специфически употребляемыми словами, образной речью; тем самым мы определяем объективный материал, в котором совершается художественное мышление писателя и в котором оно объективируется, становится реальностью для других людей. Но «под» этой языковой формой скрывается внутренняя форма мышления писателя — открываемые, воображаемые им (а затем читателем) характернейшие движения, жесты людей и вещей. Именно в воображении, созидании этих жестов состоит основа творческой деятельности.

Это можно прояснить сравнением с творчеством живописца. Мы говорим, что живописец мыслит в красках и линиях, которые являются для него объективным материалом и реально существуют на поверхности законченного полотна. Но живопись тоже обладает внутренней формой: это цвет и форма изображаемых тел. Для того чтобы воспринять картину, зритель должен воспринять нанесенные на полотно линии и красочные пятна не сами по себе, но как форму и цвет определенным образом расположенных вещей, тел. С другой стороны, сам живописец (если он не абстракционист) в конечном счете имеет дело именно с формой и цветом тел, а краски и линии являются *средством* для точного воплощения этого воображаемого и зримого облика — так же как фраза является средством

²⁴ Готхольд Эфраим Лессинг. Лаокоон..., стр. 189.

²⁵ Гя де Мопассан. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 18.

²⁶ Гегель. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 65.

²⁷ «Алексей Толстой о литературе», стр. 204.

воплощения угаданного жеста. Зритель воспринимает в красках и линиях облик изображенных тел; читатель воспринимает в фразе жест. Конечно, и зритель, и читатель могут испытывать восторг и наслаждение от точности и красоты самих красок и самой фразы, но лишь в том случае, если ими увидено то, что воплощают эти краски или эта фраза.

Быть может, наиболее убедительным является следующее сопоставление. Мы говорим, что произведение живописи, например портрет, раскрывает перед нами человеческий *характер*. Это верно; но столь же верно, что мы на портрете не видим характер — мы видим форму, цвет и фактуру человеческого *лица*, тела. Характер в живописи *создается* посредством изображения тела; в этом видимом облике мы постигаем характер.

Так же и в искусстве слова — в повествовании — перед нами не предстает непосредственно характер. Но, в отличие от живописи, мы видим не тела. Мы постепенно, по мере чтения повести, восприятия составляющих ее фраз представляем себе последовательный ряд человеческих действий, движений, жестов — внешних и внутренних. Эта цепь жестов постепенно создает в нашем воображении характер (который, конечно, раскрывается принципиально по-иному, чем, например, в живописи). Каждое движение выступает как новый штрих, новый оттенок целостного человеческого образа (и образов), создаваемого художником. Пройдя дорогу произведения, мы уносим в себе ее единый многообразный облик, хотя, конечно, в память могут врезаться и частности, отдельные движения, которые открывают нечто очень важное в характере.

И последнее — но далеко не последнее по важности. Говоря, что в основе искусства слова лежит изображение жестов, движений, мы характеризуем только общий принцип этого искусства, его абстрактную природу; сама художественная конкретность определяется, конечно, *качеством* изображаемых движений. Для подлинной художественности произведения существенно не столько то, что вообще изображаются движения людей и вещей, сколько то, *какие* движения изображены. Истинный художник схватывает главные, наиболее полно воплощающие целостное существо человека или явления жесты. Изображенное движение не только ставит перед нами предмет в его наглядной живости, но и запечатлевает глубокую мысль о предмете и его активную эстетическую оценку.

Выше приводилось начало «Тихого Дона»: «Мелеховский двор — на самом краю хутора. Воротца со скотиньего база ведут на север к Дону». Казалось бы, это только зарисовка обстановки будущего действия, и движение двора призвано лишь дать пищу зрительному воображению: двор как бы сдвигается мгновенно на край селения и через очертания ворот виднеется Дон. Однако в действительности этот первый шаг повествования уже вводит нас в осмысленный художественный мир. «Жест» мелеховского двора уже характеризует — конечно, еще слабо, намекая — его обитателей, Григория. Он вносит ощущение духа вольности и внутренней целеустремленности: двор на самом краю, и воротца как бы стремятся к Дону. Так мы начинаем — может быть, незаметно для самих себя — погружаться в художественное содержание романа.

Нельзя не заметить, что данное движение обладает далеко не самой интенсивной смысловой насыщенностью: «жест» двора в поэме «Хорошо!» более остро и обнаженно выражает мысль поэта. Но дело, конечно, не в степени осмысленности: в каждом случае она соответствует цели. Важно установить само единство изобразительности и проникающей внутрь изображаемого объекта художественной мысли. В дальнейшем, говоря о движениях, из которых слагается произведение, мы будем помнить об этой двуединой природе каждого элемента действия.

II. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ СЮЖЕТИКИ (СЮЖЕТ, ФАБУЛА, КОМПОЗИЦИЯ)

Итак, литературное произведение ставит перед нами многочисленную последовательность внешних и внутренних движений людей и вещей, более или менее длительный и сложный ряд жестов. Эта единая, обладающая многообразными внутренними связями последовательность и образует сюжет произведения. Это вовсе не значит, что сюжет тождествен произведению. Сюжет — это определенный пласт произведения, одна из его «оболочек». Первую, внешнюю оболочку образует художественная речь; проникая сквозь нее, мы воспринимаем сюжет — цепь изображенных движений; наконец, эти движения создают перед нами определенные характеры в известных обстоятельствах — проникнутый художественной мыслью «мир» произведения. Иначе говоря, сюжет выступает как «всё» в произведении только лишь при определенном разрезе этого произведения; при других разрезах оказывается, что «всё» в произведении — художественная речь или также «всё» — характеры и обстоятельства в их соотношении, художественная реальность людей и окружающего их мира. Горький был глубоко прав, когда различал в искусстве слова три основных элемента: язык, сюжет и «тему» — т. е. определенное соотношение характеров и обстоятельств.

Чтобы прояснить вопрос, сошлемся на одно из теоретических определений сюжета: «Поэтический сюжет — это развитие действий и отношений героев произведения».

Каков, например, сюжет романа «Евгений Онегин»? Молодой дворянин, недовольный столичным «обществом» и разочаровавшийся в жизни, приезжает в усадьбу за наследством, знакомится там с мечтательной девушкой, которая влюбляется в него и пишет ему нежное признание; но он отвергает ее любовь...» — и т. д.

«Таков сюжет романа в его коротком пересказе. В самом произведении о нем повествуется, наоборот, очень подробно, образно, ярко... Не надо смешивать сюжет произведения с его пересказом, с его «планом» и т. д. Сюжет — это живая последовательность событий в ее образном повествовании. Никакой пересказ не может передать всей образности, всех подробностей сюжета... Он дает лишь общую схему сюжета»²⁸.

Все это совершенно верно. Сюжет — живая последовательность всех многочисленных и многообразных действий, изображенных в произведении, — не может быть пересказан, ибо, как уже говорилось, произведение и есть наиболее сжатый, не имеющий ничего лишнего, рассказ о сюжете, словесное воплощение сюжета. Все крупные внешние и внутренние действия героя — его «недовольство», «разочарование», отъезд в деревню, знакомство с Татьяной и т. д. — изображены в многочисленных мелких движениях, жестах; каждая подробность есть подробность сюжета. Сюжет определяется как живая, развивающаяся последовательность действий и отношений, выражающихся в действиях; и если мы понимаем действие широко, а не только как, скажем, приезд в усадьбу, то становится ясно, что, кроме многообразных действий, движений, словесные образы романа ничего и не передают. В последовательности этих движений только и предстают перед нами характеры и обстоятельства.

Но мы еще вернемся к обоснованию такого определения сюжета; теперь целесообразнее обратиться к другой стороне дела — вопросу об общей схеме сюжета, которую дает пересказ произведения. Без всякого преувеличения можно утверждать, что под сюжетом большей частью понимают именно общую схему действия, основной событийный «костяк» произведения. Это понимание имеет свою солидную традицию, восходящую,

²⁸ Г. Н. Поспелов. Теория литературы. М., 1940, стр. 165.

в частности, к трудам А. Н. Веселовского, который определял сюжеты как «сложные схемы» действий», «актов человеческой жизни и психики»; эти схемы могут повторяться, использоваться разными художниками.

Так, современный теоретик отмечает «бесспорный факт повторяемости одинаковых сюжетов у различных авторов, в различные эпохи, в различных произведениях»²⁹. Вполне очевидно, что сюжетом здесь называется именно общая схема действий, а не действие в его цельной полноте, которое, конечно, неповторимо, совершенно индивидуально в любом литературном произведении.

Таким образом, сюжетом называют и живую последовательность всех действий, и основной событийный скелет, который в самом деле может повторяться. Этот дуализм не случаен: для науки о литературе необходимы и понятие о сюжете, и понятие о схеме сюжета; важно только соблюдать терминологическую точность, не смешивать одно с другим, как это весьма часто бывает. Необходимость понятия об общей схеме действия диктуется целым рядом причин. Прежде всего, основной событийный костяк какого-либо произведения может, оказывается, существовать вне произведения, до произведения — в памяти самого писателя, в том или ином письменном памятнике, народном предании или даже ранее написанном произведении. С другой стороны, сюжетная схема может выходить из произведения — пересказываться устно и письменно или становиться материалом для другого произведения. Далее, эта событийная основа играет в самом произведении самостоятельную и очень существенную роль: система основных событий выступает как скрепляющий, связывающий стержень произведения. Без этого скелета могла бы распасться живая цепь бесчисленных движений и жестов, образующих реальный сюжет произведения. Наконец, основная система событий обычно имеет огромное содержательное значение, непосредственно выражает те или иные стороны художественного замысла произведения.

В силу этой самостоятельности общей схемы или основы действия необходимо обозначить ее отдельным термином; наиболее целесообразным представляется в этом отношении старый термин *фабула*. Условившись, что мы называем *сюжетом* действие произведения в его полноте, реальную цепь изображенных движений, а *фабулой* — систему основных событий, которая может быть пересказана, погрузимся на некоторое время в терминологическую историю.

В «Поэтике» Аристотеля, которая во многом определила развитие теории сюжета вплоть до XIX в., действие называется «мифос». Аристотель явно понимает под «мифос» именно основную событийную систему, и поэтому в переводах на новые языки (в частности, русский) вполне правомерно употреблен термин «фабула». Правда, в наших изданиях допущена странная непоследовательность: в ряде случаев дается перевод «миф». Аристотель говорит: под «фабулой» (т. е. «мифос») «я разумею сочетание фактов». В другом месте он замечает: «Хранимые преданием мифы нельзя разрушать»; здесь «мифос» переводится уже как «мифы»³⁰. Между тем ясно, что речь идет именно о хранимых преданием «сочетаниях фактов», фабулах, которые, разумеется, носили в ту эпоху преимущественно мифологический характер.

Итак, Аристотель использует прежде всего понятие об основном событийном костяке произведения, который часто черпается из народных преданий. Однако в «Поэтике» ставится вопрос и о сюжете в собственном смысле. «Должно составлять фабулы, — пишет Аристотель, — и обрабатывать их по отношению к словесному выражению, как можно живее представляя их перед своими глазами»³¹. Здесь речь идет уже именно о сюжете

²⁹ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1959, стр. 159.

³⁰ Аристотель. Поэтика. М., 1957, стр. 57, 84.

³¹ Там же, стр. 94.

те — о живой, реальной последовательности движений, воплощенных в словах, во всей цепи фраз произведения. При анализе фабулы, собственно, и не возникает необходимость рассматривать ее «словесное выражение»; более того, нужно как раз отвлечься от крайне сложной и богатой последовательности реализуемых словесными образами жестов.

Различение фабулы и целостного действия мы находим и в «Гамбургской драматургии» Лессинга. Он понимает фабулу как нечто «лежащее в основе пьесы» и могущее быть использованным многими драматургами; он неоднократно рассматривает вопрос о «превращении» фабулы в реальное действие драмы: «...не большого труда стоит придумать новые осложнения фабулы... Но надо уметь... перемещаться с точки зрения рассказчика на место каждого действующего лица, не описывать страсти, а показать зрителю развитие их на деле так, чтобы это развитие совершалось без скачков, с естественной постепенностью, доходящей до иллюзии». Подлинный художник создает действие так, «чтобы мы всюду видели только естественный, правильный ход вещей. При каждом шаге, который делают его герои, мы должны будем сознаться, что и мы поступили бы точно так же..., что нас при этом поражает только незаметное приближение к цели... Если поэт пойдет по этому пути... то это уже устранил скудную краткость его фабулы»³².

Реальное развитие страстей, цепь отдельных «шагов» героев, незаметно ведущих к той или иной цели, и есть сюжет произведения. И одна из основных мыслей книги Лессинга состоит в разграничении фабулы и цельного действия с той точки зрения, что фабула сама по себе есть еще нечто нейтральное в художественном отношении. Так, излагая дошедшую в преданиях «фабулу» о сирийской царице Клеопатре, Лессинг замечает: «Для гения тут есть все, для бездарного писака — ровно ничего»³³.

Ни Аристотель, ни Лессинг не выдвигают особого термина для сюжета, для действия в его полноте, хотя, очевидно, например, в «Лаокооне» речь идет именно о сюжете, о всей целостности изображенных движений. Строгое терминологическое разграничение этих качественно различных явлений производится лишь в литературной науке XX в. Правда, у Лессинга есть все же два термина — «фабула» и «действие», и в «Лаокооне» употребляется исключительно второй из них. Однако в «Гамбургской драматургии» мы уже не находим их точного различения; «действие» обозначает иногда именно систему основных событий. К тому же само слово «действие» недостаточно определено, лишено терминологической оформленности.

В таком же нерасчлененном виде выступает термин «действие» в русской критике XVIII — начала XIX в. (например, у Сумарокова и Карамзина). А русское слово «сюжет» (от французского «предмет») до последней трети XIX в. употребляется в значении «тема»; оно и до сих пор используется в этом смысле теорией живописи и скульптуры. Но в применении к литературе «сюжет» постепенно начинает пониматься именно как система основных событий. В словаре Даля (60-е годы XIX в.) мы находим, например, такое двусмысленное толкование: «Сюжет — предмет, завязка сочиненья» (т. е. «узел» основных событий). Второе значение побеждает позднее потому, что для литературного произведения — сказки, романа, пьесы — «предметом» (в прямом, грубом смысле слова) является именно какое-либо сцепление событий. Это новое значение термина окончательно закрепили общеизвестные работы Веселовского.

Между тем под «сюжетом» Веселовский понимал как раз то, что в уже сложившейся традиции называлось «фабулой». Об этом правильно говорилось в одной из позднейших статей о фабуле: «Термином «фабула»

³² Готхольд Эфраим Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936, стр. 33, 7—8, 123—124.

³³ Там же, стр. 116.

обозначают то, что сохраняется как «основа», «ядро» повествования, меняясь по изложению... Научному изучению фабулы подверглись прежде всего в качестве фактов поэтической традиции в мировой литературе... При этом в русской научной литературе к такого рода традиционным образованиям применялся обычно термин «сюжет», а не «фабула»³⁴. Это совершенно верно; Веселовский и его последователи отказались от термина «фабула», заменив его термином «сюжет», в то время как на Западе в данном значении и сегодня употребляются различные национальные варианты слова «фабула». Так, в современном немецком трактате по теории литературы читаем: «Если мы сведем ход действий к наибольшей возможной сжатости, к чистой схеме, мы получим то, что литературоведение обычно называет *фабулой произведения*»³⁵.

Но автор цитируемой книги, Вольфганг Кайзер, даже не ставит перед наукой о литературе задачи исследовать сам реальный «ход действия», нанося тем самым непоправимый ущерб ценности этой науки. Между тем русское литературоведение еще в 1920-х годах очень последовательно и четко разграничило фабулу и сюжет.

Под воздействием работ Веселовского термин «сюжет» сменил традиционное обозначение «фабула» и закрепился в этом смысле. Поэтому, сознавая необходимость введения второго термина, обозначающего всю полноту действия, многие литературоведы склонны использовать для этого именно старое слово «фабула»:

«Понятие «сюжет» близко соприкасается с понятием «фабула», от которого его следует, однако, отличать, как скелет от одевающих кости тканей. Если сюжет... является системой установок, при помощи которых должно производиться действие, то *фабула есть самый процесс действия*... Сюжет есть отвлечение, вывод, делаемый нами из совокупности событий, явлений, положений и т. п., но не закрепленный определенной словесной формулой в самом произведении... Фабула... есть нечто конкретно-явленное»³⁶. То же соотношение терминов мы находим в другой работе: «Сюжет есть... система событий... предстоящая поэту в том или ином оформлении, которое, однако, не является еще результатом его собственной творческой индивидуальной поэтической работы. Поэтически же обработанный сюжет я склонен именовать термином *фабула*»³⁷.

Однако во многих других работах термины употребляются в противоположном значении. В этом выражается отход от терминологической традиции Веселовского; вместе с тем такое употребление имеет свои солидные основания — в частности, общеевропейскую науку о литературе, которая всегда понимала под «фабулой» основную схему действия. Более того, и в России, наряду с словоупотреблением Веселовского, уже во второй половине XIX в. возникает более целесообразное, на мой взгляд, соотношение терминов. Так, А. Н. Островский в одной из статей замечает, что «под сюжетом часто разумеется уж совсем готовое содержание... со всеми подробностями, а фабула есть краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок»³⁸. Достоевский говорил, что в романе «Бесы» он «воспользовался фабулой известного Нечаевского дела»³⁹.

В советском литературоведении это разграничение закрепляется теоретически — например, в книге П. Н. Мелведева «Формальный метод в ли-

³⁴ «Литературная энциклопедия», т. 11, 1939.

³⁵ Wolfgang Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern, 1951, S. 79.

³⁶ Я. Зунделович. Сюжет. Словарь литературных терминов, т. 2. М.—Л., 1925, стлб. 899—900.

³⁷ «Проблемы поэтики». М.—Л., 1925, стр. 197 (Статья М. А. Петровского).

³⁸ Цит. по кн. «Русские писатели о литературном труде», т. 3. Л., 1953, стр. 26.

³⁹ Там же, стр. 149.

тературоведении», который понимает фабулу именно как общий ход событий, могущий быть взятым из действительного жизненного происшествия, а сюжет — как «реальное развертывание произведения»⁴⁰.

Различение фабулы и сюжета было проведено и теоретиками «формальной школы». Однако верная постановка вопроса не привела — в силу односторонне формальной методологии — к верному его решению. Б. В. Томашевский, например, определял фабулу как «совокупность событий в их взаимной внутренней связи», а сюжет как «художественно построенное распределение событий в произведении»⁴¹. «Распределение событий» может быть «прямым» и «обратным», «ступенчатым», «задержанным», «удвоенным» и т. д. Уже из этого ясно, что речь идет не о сюжете как последовательности «движений», но скорее о «построении» фабулы, о композиционном оформлении основной системы событий. «...Сюжет «Евгения Онегина», — писал Шкловский, — не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений»⁴². Такое понимание выражено и в написанной под воздействием идей ОПОЯЗа «Теории литературы» Уэллека и Уоррена, очень популярной сейчас в США⁴³.

Таким образом, сюжет в собственном смысле вообще ускользал от теоретического исследования: формалисты называли сюжетом один из аспектов композиции произведения; не случайно в их работах совершенно отсутствует термин «композиция» — он заменен «сюжетом». Однако при анализе отдельных произведений формалисты подчас пренебрегали своей крайне неполной теоретической схемой и обращались именно к сюжету — примеры этого можно найти, скажем, в исследованиях Б. М. Эйхенбаума и В. Б. Шкловского о Толстом.

Глубокие суждения о соотношении фабулы и сюжета мы находим в упомянутой работе П. Н. Медведева. Он говорит, что фабула характеризует произведение «с точки зрения его тематической ориентации в действительности». В самом деле фабула — это определенный «факт», «сочетание фактов», «событие». Художник нередко прямо берет свою фабулу из окружающей жизни, ничего не изменяя. Между тем сюжет — т. е. конкретная последовательность изображенных движений, внешних и внутренних «жестов» людей и вещей — есть уже «художественная реальность», создаваемая в произведении. Поэтому, отмечая, что фабула и сюжет являются «единым конструктивным элементом произведения», исследователь тут же подчеркивает: «Как фабула, этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет — в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения»⁴⁴.

Фабула — это в конечном счете информация, сообщение об определенном сочетании событий. В книге Е. С. Добина «Жизненный материал и художественный сюжет» (Л., 1958) исследованы творческие истории значительного числа классических произведений мировой литературы XIX—XX вв. И в каждом случае обнаруживается, что писатель взял основу своей фабулы из чьего-либо рассказа, газетной хроники, воспоминаний о наблюдавшемся им лично и т. д., хотя чаще всего в процессе творчества ход событий претерпевает те или иные изменения. К сожалению, Е. С. Добин (это явствует уже из названия его работы) не разграничивает достаточно четко фабулу и сюжет. Поэтому сюжетное творчество писателей рассматривается в книге преимущественно с точки зрения «корректив», вносимых

⁴⁰ П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928, стр. 187—188.

⁴¹ Б. Томашевский. Теория литературы. М.—Л., 1931, стр. 134, 136.

⁴² Виктор Шкловский. О теории прозы. М.—Л., 1925, стр. 161.

⁴³ R. Wellek, A. Worren. The Theory of Literature. New York, 1956, p. 123.

⁴⁴ П. Н. Медведев. Указ. соч., стр. 187—188.

в фабулу (так, в «Воскресении» Толстой, основываясь на реальной истории, сделал свою героиню — в отличие от ее «прототипа» — невиновной в краже).

Уместно напомнить уже приводившиеся слова Лессинга: «...не большого труда стоит придумать новые осложнения фабулы... Но надо уметь... перемещаться... на место каждого действующего лица, не описывать страсти, а показать... развитие их...». В этом состоит творчество сюжета. А содержательная работа Е. С. Добина посвящена все же анализу того, что целесообразно, по-видимому, называть фабулой, а не сюжетом в собственном смысле слова. Неразличение сюжета и фабулы нередко приводит к неплодотворным попыткам соединить в одном термине «сюжет» и представление о «системе событий», «сочетании фактов», чаще всего почерпнутом из какого-либо объективного источника, и качественно отличное представление обо всем богатом и сложном действии, развертывающемся в художественной реальности произведения и являющемся результатом творческой деятельности писателя.

Так, во многих теоретических работах последних лет сюжет сначала определяется как система событий (или даже «основных» событий), а затем приводится известное горьковское определение, которое действительно характеризует сюжет и поэтому не может быть отождествлено с определением фабулы: «...сюжет, т. е. связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа»⁴⁵. Да, сюжет — это не сочетание событий, а вся сложнейшая последовательность совершающихся в произведении действий и взаимодействий людей, раскрывающаяся как ряд «историй характеров». Причем сюжет организует характеры и в том смысле, что именно сюжет, последовательность внешних и внутренних движений, ставит перед ними или, точнее, постепенно создает перед нами в произведении эти характеры. Словом, Горький отличал сюжет от фабулы. Он замечает в одном из писем: «Очерк не «бесфабулен», ибо всегда фактичен, а факт — уже всегда «фабула»⁴⁶. «Факт», «сочетание фактов» и художественная «история» характера — это, конечно, глубоко разные вещи.

* * *

Суждение Горького о фабуле важно и в том отношении, что оно утверждает фабульность как всеобщее, необходимое свойство искусства слова. Уже совершенно обязательным качеством литературы является сюжетность. Произведение искусства слова невозможно без сюжетных свойств точно так же, как произведение живописи невозможно без образов пространственных форм и цвета. В самом деле — даже орнамент ставит перед нами определенные (пусть чисто «геометрические») фигуры и цветовые образы. С той же необходимостью в литературном произведении есть элемент событийности, а в целом оно представляет собой последовательность зафиксированных речью движений — пусть чисто психологических.

Если литературовед говорит о «бесфабульности» и «бессюжетности» поэтического произведения — например, рассказа Мопассана, Чехова или Хемингуэя, — это означает, что он неправомерно внес в науку бытовое представление о сюжете как «увлекательном», захватывающем узле событий (такое внелитературное употребление эстетической терминологии очень распространено — ср. разговорные словечки «роман», «трагедия», «романтизм» и т. д.). На самом деле фабула и сюжет в своеобразной форме выступают даже в лирической поэзии. «Буря мглою небо кроет» Пушкина, «Размышления у парадного подъезда» Некрасова, «Стихи о советском пас-

⁴⁵ М. Горький. Собр. соч., т. 27, стр. 215.

⁴⁶ Там же, т. 30, стр. 147.

порте» Маяковского и другие стихотворения этого рода имеют вполне отчетливую фабулу, основываются на совершенно определенном «сочетании фактов»: «лирический герой» беседует со старой няней в осажденном бурей доме, видит «сцену» у подъезда, сталкивается с иностранными чиновниками. Правда, все проникнуто здесь присущей лирике субъективностью и своеобразной обобщенностью, не претендующей на развернутую объективированность поэтической реальности. Но это не снимает главного: фактичности, событийности, ведущей нас к «завершаемой» в произведении объективной действительности.

Маяковский говорит: «По длинному фронту купе и кают чиновник утивный движется». Это лирическая условность, в какой-то мере нарушающая прямую фактичность, ставящая перед нами не только факт, но и — непосредственно — мироощущение, сознание поэта, запечатлевшее некий обобщенный образ «фронта купе и кают», поездов и пароходов одновременно, сразу. Однако событие остается, и оно проецирует нашу мысль и чувства на действительность, позволяя осознать фактическую основу художественной реальности стихотворения. Подобным образом, рассматривая красочный орнамент, мы осознаем его соотношенность с миром объективных тел и красок — зеленью деревьев, пестротой птиц и цветов, синевой неба.

Далее, в каждом стихотворении есть и полноценное сюжетное развитие — последовательность взаимосвязанных внешних и внутренних движений. Эта последовательность создает перед нами психологический образ человека и очертания окружающих его обстоятельств — затерянного в метели ветхого дома; подъезда, перед которым стоят скорбные фигуры мужиков; «совмещенных» — как это бывает, скажем, в живописи Пикассо — коридоров поезда и парохода с проверяющими паспорта чиновниками. Здесь та же лирическая обобщенность, ибо метель, конечно, крутит вихри над всей Россией; по всей России стоят мужики у подъездов (Некрасов прямо говорит об этом в ступающем эпилоге стихотворения); искривленный, как будто ожогом, рот чиновника предстает как лицо всего враждебного поэту мира. Но эта субъективная обобщенность выступает как своеобразная форма присущей искусству слова в целом поэтической реальности. Сюжет, создающий этот особенный образ, имеет специфические свойства, о которых еще будет идти речь. Но это все же сюжет, цепь движений, запечатленных словесными образами.

Однако в поэзии известное место занимает область, которую можно назвать областью «чистой лирики». В пушкинском «Я вас любил...», лермонтовском «И скучно, и грустно...», блоковском «О, весна без конца и без краю...» отсутствует какое-либо определенное «сочетание фактов». Здесь создана только осязаемая реальность переживания, внутреннего мира человека, данного вне конкретизированных обстоятельств. Подобные произведения не так уже часты в классической поэзии. Они действительно «бесфабульны» или, по крайней мере, имеют «точечную» фабулу. Единство произведения основывается здесь не на определенном едином событии — как в «Буре» или «Стихах о советском паспорте», но только на единстве психологического движения, осязаемо подтверждаемом единством стихотворного ритма.

Но отсутствие в «чистой» лирике конкретизированной фабулы вовсе не означает отсутствия сюжета. Каждая фраза любого стихотворения ставит перед нами определенный психологический «жест» или даже, пользуясь удачным выражением А. Н. Толстого, «желание жеста». Этот психологический сюжет, эта цепь опредмеченных речью душевных движений создает перед нами как бы осязаемую, внятную реальность переживания, состояния человеческой души: «Я вас любил; любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем...»; «И скучно, и грустно, и некому руку подать в минуту душевной невзгоды... В себя ли заглянешь — там прошлого нет и следа...».

Отсутствие определенной фабулы обуславливает характерную особенность таких произведений. В них нечего пересказывать — дать какое-либо представление о них можно, пожалуй, только с помощью цитат; иначе говоря, здесь нельзя отвлечься от данного словесного воплощения, сформулировать абстракцию сюжета, что вполне возможно, скажем, для «Стихов о советском паспорте». Произведения этого чисто лирического типа стоят как бы на грани поэзии и музыки.

Но основная масса лирических произведений обладает более или менее отчетливой фабульностью. Это ярко подтверждается тем, что «странствующие фабулы» (по терминологии Веселовского, «странствующие сюжеты») свойственны вовсе не только эпической поэзии; они играют значительную роль и в лирике. Здесь можно напомнить «Памятники» Горация, Державина, Пушкина и других поэтов, бесчисленные переложения библейской «Песни Песней», стихи Катулла, Байрона и Блока о поцелуях, которые считают, чтобы потом «смешать счет» и начать сначала; «споры» Поэта и Гражданина у Ломоносова, Рыльева, Некрасова и т. д. Я уже не говорю о лирических произведениях с отчетливой событийной основой — например, стихотворений, обрабатывающих различного рода восточные, мифологические, христианские, средневековые, ренессансные фабулы.

Неправильно было бы все же совсем снимать вопрос о чистой, бесфабульной лирике. Мы не всегда отдаем себе отчет в том, что искусство слова объединяет две принципиально различные художественные стихии. Эпос как изображение событий и лирика как выражение переживаний представляют собой, в сущности, два самостоятельных «искусства». В этом нет ничего неожиданного, ибо мы различаем, например, два искусства и в искусстве красок — живопись и орнамент, и в искусстве жестов — пантомиму и танец. Танец возникает как средство выражения охвативших человека переживаний («пустился в пляс от восторга»), пантомима — как изображение сцен человеческой жизни (охоты, войны, быта). Столь же различно и самостоятельно происхождение лирической и эпической поэзии. Первая уходит корнями в призывную или эмоционально-выразительную песню; обе стихии вступают затем в интенсивное взаимопроникновение, которое приводит к преобладанию фабульной лирики и, с другой стороны, «субъективного» повествования; то же мы находим и в других искусствах: танец насыщается элементами пантомимы, в орнамент впадают обобщенные живописные образы растений, животных, людей.

Поэтому мы все же можем говорить о фабульности как всеобщем качестве искусства слова, качестве, готовом проникнуть в «самое лирическое» произведение.

Важно вместе с тем подчеркнуть различие роли фабулы в системе эпического (а также драматического) и лирического произведений. В эпосе фабула обычно выступает как основа архитектоники произведения. Она скрепляет, связывает в единство многообразные элементы сюжета. Между тем в лирике в собственном смысле (ведь есть еще лиро-эпические произведения — баллады, стихотворные новеллы, эссе, только проникнутые лиризмом) композиция чаще основывается не на фабуле. Даже в пушкинской «Буре», например, единство определяется, по-видимому, не единством «факта», но единством движения лирического сюжета, единством, которое предметно реализовано в ритме, упорядоченной смене строк, организованной стройности речи. Эта проблема подробно и глубоко исследована в книге В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (Пг., 1921). Специальный вопрос о своеобразии лирики ставится в главах о художественной речи и о родах и видах поэзии.

Вернемся к мысли о фабуле как стороне произведений, тяготеющей к завершаемой действительности. Собственно говоря, та или иная фабула (т. е. изложение событий, сочетания фактов) содержится в любом человеческом высказывании о жизни — если только оно не является абстракт-

ным рассуждением научного характера, отвлекающимся от единичных, индивидуальных фактов и сопоставляющим общее в вещах, их чистые сущности. Но абстрактное мышление складывается лишь на высокой ступени развития; именно поэтому мы так склонны находить «художественность» в любом литературном памятнике Древности — в летописях, мемуарах, социальных трактатах, речах, религиозных поучениях, идеологических диалогах и т. п. В сущности, повсюду мы находим здесь более или менее развитую фабульность. И все же далеко не всякое словесное произведение этого рода может рассматриваться как подлинное явление искусства.

В конечном счете это зависит от цели высказывания. Вполне фабульный рассказ может иметь практическую цель: сообщение об определенных событиях — например, приближении врага, побуждающее принять те или иные меры; информация об удачной охоте или путешествии, призванная передать опыт другим людям; описание поступков выдающегося человека, представляющее образец поведения для подражания; изложение идейного спора людей, позволяющее усвоить верную точку зрения на тот или иной предмет (таковы, например, философские диалоги античности, Возрождения, Просвещения).

Все повествования этого рода выступают только в своем отношении к «завершаемой действительности». Они, конечно, уже не являются «действительностью», они суть высказывания о действительности. Но они всецело претендуют на неразрывную связь с завершаемой действительностью и, далее, с последующим практическим обращением к действительности. Говоря терминологически, в них есть то, что можно назвать фабулой, но в них отсутствует сюжет, создающий поэтическую реальность, которая уже не требует признания ее за действительность и имеет ценность (причем вполне практическую, потребную и необходимую людям ценность) сама по себе, без прямого практического «выхода» в действительность.

Поэзия, без сомнения, рождается, складывается в практических рассказах о войнах, охотах, жизни выдающихся людей. Но есть та объективная граница, тот переход в новое качество, который создает из обычного рассказа более или менее значительное поэтическое произведение. Эта граница гениально указана Гегелем: «Поэзия возникла, когда человек решил высказаться; высказанное имеется для поэзии лишь затем, чтобы быть высказанным. Когда сам человек, связанный с практической деятельностью и нуждой, переходит к теоретической сосредоточенности мысли и начинает сообщать о себе... появляется нечто созвучное поэзии... Выражение становится поэтическим, т. е. оно хочет проявиться как действие... преднамеренно строящее высказывание». «Интерес», поясняет Гегель, состоит в том, «чтобы высказаться об известном деянии перед современниками и потомками» и поэтому «составление выражения получает большую цену, чем простое высказывание»⁴⁷. Последнее совершенно неприменимо к информации, ибо там «предмет» сообщения бесконечно важнее самого высказывания.

Было бы нелепо понять это суждение как хотя бы в какой-то мере связанное с идеей «искусства для искусства»; все тома Гегеля удостоверяют, что подобная точка зрения противоположна его взглядам и он всегда подчеркивал общественное, практическое значение искусства.

«Простое высказывание» о деянии только сообщает факты; между тем поэтическое высказывание, «преднамеренно составляемое» великим поэтом, вбирает в себя звездные глубины мыслей и чувств. Простое высказывание — это анекдот о ловкаче, заложившем мертвые души; «поэтическое высказывание» — это поэма Гоголя.

⁴⁷ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 170.

Словом, речь идет не о «поэзии ради поэзии», а о том, что поэтическое высказывание само по себе «проявляется как действие», которое уже не только связано с завершаемой действительностью реальных событий — войны, труда, любви, но и предстает как «завершающая» реальность поэзии, которая не требует признания ее за действительность.

Однако для этого оказывается необходимым не только сообщить какие-то факты, но и создать как бы реальное действие, которое воспринималось бы не менее достоверно и предметно, чем жизненное действие. Иначе говоря, должен быть создан *сюжет*. Фабула только сообщает об объективном действии, указывает на него, информирует о его основных перипетиях. Сюжет ставит перед нами действие как нечто совершающееся на наших глазах. Эта задача разрешается вовсе не только увеличением, количественным ростом высказывания (хотя и это важно — особенно на равней ступени развития поэзии). Поэтическое произведение имеет качественное своеобразие, ибо оно не указывает на совершившиеся факты, но ставит их перед нами как цельное развитие действия. Произведение «хочет проявиться как действие», само стать действием.

Это качество поэзии резко обнаруживается при сопоставлении простой информации о героическом подвиге и вымышленного художественного повествования о подобном же подвиге. В первом случае самое примитивное изложение фактов способно поразить и взволновать; во втором же — посредственное повествование оставит нас холодными. Тайна этого удивительного, не вполне реального различия во многом разрешается исследованием вопроса о сюжете.

В восьмой песне «Одиссеи» есть замечательное место: рапсод Демодок на пиру у царя Алкиной поет о Троянской войне в присутствии никому не известного гостя — Одиссея, возвращающегося с этой войны на родину. Одиссей восхищается точностью повествования Демодока:

Все ты поешь по порядку, что было с ахейцами в Трое,
Что совершили они и какие беды претерпели;
Можно подумать, что сам был участник всему...

Далее Одиссей просит Демодока спеть «все, как было» о его собственном, Одиссея, подвиге — введении в Трою деревянного коня с воинами, обеспечившими, наконец, победу. Очевидно, что для Одиссея рассказ имеет практическое значение: Демодок, по сути дела, сообщает присутствующим, кто их гость. Поэтому Одиссей неоднократно подчеркивает истинность, точность повествования. Другие же участники пира прежде всего «очарованы гласом» Демодока; Алкиной говорит: «Душу свою насладились... мы... звуками лиры, подруги пиров сладкогласной». Они испытывают собственно эстетическое наслаждение — ту глубоко осмысленную радость, которую дает искусство, обогащая, возвышая и объединяя мысли, чувства и стремления людей.

Совсем по-иному воспринимает повествование Одиссей: из его очей не удержимо текут слезы, он тяжело вздыхает. Поскольку речь идет о нем самом, он не может воспринять сказание как явление искусства; он вновь переживает реальный, испытанный им тяжелый бой, гибель друзей, страдания и боль.

Если ранее, когда Демодок исполнял песню о ссоре Арея и Гефеста,

Одиссей благородный
В сердце, внимая ему, веселился; и с ним веселились
Веселюбивые, смелые гости морей, феакийцы,

то теперь для Одиссея не существует поэтической реальности сюжета, рассказ не выступает как самостоятельное «действие».

Все эти вопросы, конечно, гораздо шире проблемы сюжета, но, как уже говорилось, невозможно выяснить природу сюжета в отрыве от общего понимания искусства слова.

Итак, фабула как сообщение о каких-либо событиях (войне, судьбе выдающегося человека или бога, охоте, семейно-бытовой истории) предшествует возникновению художественного сюжета. Это не значит, что в каждом рассказе о жизненных фактах мы должны видеть фабулу, хотя Аристотель, например, понимал дело именно так, говоря о «хранимых преданием мифах», о том, что «прежде поэты отделяли один за другим первые попавшиеся мифы» и т. п. Но для сохранения чистоты термина стоит, пожалуй, разуметь под «фабулой» только сочетание фактов, уже ставшее основой художественного сюжета.

Однако для первоначальной стадии развития искусства слова нелегко подчас четко установить момент превращения фабулы в сюжет. Поэтическое произведение возникает на почве практических высказываний о жизненных фактах, и этот процесс протекает, причем, не таким образом, что сначала существует практический рассказ, а затем заново, только опираясь на последний, складывается иное, новое высказывание. Рождение поэзии на первых порах происходит, по-видимому, внутри самого данного текста рассказа: просто он перестает быть чисто практическим «завершением действительности», всецело обращенным к ней же обратно, и становится имеющим самостоятельную ценность художественным «действием».

Памятники древней русской письменности — «Поучение» Владимира Мономаха, обращенное к детям, «Моление» Даниила Заточника, адресованное переяславскому князю, исторические сведения об Олеге и Святославе в «Повести временных лет» (элементы этих фабул были впоследствии обработаны в балладах Пушкина и Языкова) — несомненно, переживают такое внутреннее превращение. «Моление» Даниила, например, многократно переписывается именно как значительное художественное явление, ибо уже первая его переписка явно не имела каких-либо «практических» целей. Изложение фактов перестает быть средством сообщить о реальном положении дел (в данном случае — о притеснениях и страданиях Даниила) с целью изменения этого положения (призвания Даниила ко двору князя) и становится сюжетом — средством создания художественной реальности, образа человека в определенных обстоятельствах.

Однако для нашего анализа более важен другой путь формирования сюжета: преднамеренное преобразование простого высказывания в художественное повествование. Ведь в конечном счете действительное превращение практического рассказа в объект художественного восприятия могло совершиться в полной мере лишь на фоне специально создаваемых произведений искусства. Только предмет искусства, по мысли Маркса, создает людей, способных понимать искусство и наслаждаться им и, в частности, способных разглядеть непреднамеренные художественные элементы в практических вещах и высказываниях.

Преобразование простого рассказа в художественное произведение наиболее наглядно сказывается в языке, в речи; она становилась стихотворной или ритмической, оснащалась метафорами и сравнениями.

Другой, не менее существенной стороной этого творческого превращения является сюжетное творчество. Классическим примером может служить сопоставление летописных рассказов о походе Игоря на половцев и соответствующих мест «Слова о полку Игореве».

В рассказах киевских и суздальских летописцев есть элементы художественной сюжетности; но они явно непреднамеренны. Характер изложения фактов определяется двумя отчетливыми стремлениями: дать точную информацию и, с другой стороны, вывести морально-религиозное наиздание. Рассмотрим наиболее острый момент фабулы — бегство Игоря

из плена. У киевского летописца в этой сцене господствует пафос точной информации: изложение могло бы, пожалуй, послужить инструкцией для побега из половецкого плена: «Не бяшетъ бо ему лзе бежати в день и в поць, имъже сторожеве стережахуть его, но токмо и верема таково обрете в заход солнца. И посла Игорь к Лаврови конюшого своего, река ему: «перееди на ону сторону Тора, с конемъ поводнымъ», бяшетъ бо совечал (условился) с Лавромъ бежати в Русь. В то же время половци напились бяхуть кумыза, а и бы при вечере... Сторожемъ же его играющимъ и веселящимся, а князя творяхуть (считали) спяща. Сий же пришед ко реце и перебрел и вседе на конь: и тако поидоста сквозе вежа. Се же избавление створи господь в пятокъ, в вечере»⁴⁸.

В Суздальской летописи, напротив, событие только называется, и цель рассказа состоит в поучении: «И... ускочи Игорь князь у половець: не оставитъ бо господь праведнаго в руку грешницю, очи бо господни на боящаяся его, а уши его в молитву их; гониша бо по нем, и не обретоша. Яко же и Саул гони Давыда, но бог избави и, тако и сего бог избави из руку поганых; а они вси держими бяху твердо, и стрегоми, и потвержаеми многими железы и казньми»⁴⁹.

В первом рассказе (не говоря уже о втором) нет того, что мы называем сюжетом — последовательной цепи движений людей и вещей, создающей перед нами поэтическую реальность, осязаемый образ человека и мира, в котором он действует. Поступки князя и окружающие обстоятельства только называются, а не ставятся перед нами как особенные видимые жесты. Совершенно иным качеством обладает повествование «Слова о полку Игореве».

«Прысну море полунощи; идут сморци мглам. Игореви князю бог путь кажет из земли Половецкой на землю Русскую к отню злату столу. Погасоша вечеру зари. Игорь спит. Игорь бдит. Игорь мыслию поля мерит от великого Дона до малого Донца. Комонь в полуночи. Овлур свисну за рекою; велитъ князю разумети. Князю Игорю не быти! Кликну; стукну земля, въшуме трава, вежи ся половецкии подвизашася. А Игорь князь поскочи горностаем к тростию и белым гоголем на воду. Въвръжеся на борз комонь...»⁵⁰

Здесь, как и в летописных текстах, выступает момент божественного вмешательства. Однако бог выступает не как отвлеченная сила, которая «створи избавление» или «не остави праведного в руку грешницю», но как действующее лицо, совершающее движения, жесты: это плеск моря, надвигающаяся мгла смерча и, наконец, прямое «бог путь кажет». С другой стороны — и это еще важнее, лицо бога появляется вовсе не с назидательной функцией, но именно для создания реальности: олицетворенный и действующий мир предстает перед нами как самостоятельная чувственная предметность.

В летописном тексте сказано, что князю «нельзя было бежать ни днем, ни ночью, ибо сторожа стерегли его, и такое время он обрел только на заходе солнца». Этому косвенному сообщению о том, что князь собирается бежать и выбирает время, в «Слове» соответствуют осязаемые жесты героя: «Игорь спит. Игорь бодрствует. Игорь мыслию поля меряет от великого Дона до малого Донца». Наконец, таким же действующим выступает лишь упомянутый в летописи Овлур: «Овлур свистнул за рекой... Князя Игоря нет. Кликнул...».

Словом, здесь осуществлено то, о чем просто и точно говорил Аристотель: «Должно составлять фабулы и обрабатывать их по отношению к

⁴⁸ Хрестоматия по древней русской литературе. Сост. Н. К. Гудай. М., 1952, стр. 75.

⁴⁹ Там же, стр. 77.

⁵⁰ Там же, стр. 67.

словесному выражению, как можно живее представляя их перед своими глазами»⁵¹. Тогда произведение обретает сюжет, который создает перед нами человеческий характер и мир его действия в их предметной цельности.

* * *

Наконец, необходимо хотя бы коротко определить одно из существеннейших понятий теории литературы — понятие *композиции*. Термин «композиция» в настоящее время, пожалуй, еще более неясен и неопределен, чем термины «сюжет» и «фабула». Дело еще более запутывается из-за того, что этот термин легко и часто подменяется другими синонимичными словами — «построение», «организация», «структура», «архитектоника», «конструкция» и т. п.

С другой стороны, композицию нередко отождествляют с сюжетом, с фабулой, с системой образов произведения. Иногда под композицией понимают чисто внешнее членение произведения на главы, части, акты и т. п. В других случаях, напротив, композиция определяется как общее построение произведения в целом, как некий его фундамент.

Между тем любой литературный термин имеет право на существование лишь в том случае, когда он охватывает вполне определенную и специфическую сторону произведения. Если термин «композиция» столь расплывчат, что его можно с легкостью подменять терминами «сюжет», «фабула», «система образов» и т. п., — от него вообще следует отказаться.

Попробуем все же, исходя из суждений ряда теоретиков литературы, определить ту специфическую сторону литературного произведения, которая схватывается термином «композиция». Это должна быть именно специфическая, особая сфера, не затрагиваемая другими терминами.

Первым шагом на этом пути с необходимостью должно стать определение *единицы* композиции или, иначе говоря, *компонента*. Более или менее ясны единицы, простейшие элементы других сторон произведения. Так, вполне определенны единицы ритма — строка, такт, стопа и т. п.; единица художественной речи — *фраза* (или более крупная синтаксическая целостность); единица *сюжета* — отдельное *движение* или жест человека и вещи; единица *фабулы* — *событие* или так называемый мотив; единица художественного *содержания* — отдельный *образ человека* (характер), вещи, явления.

Единицей же композиции, *компонентом* является, по основательному мнению ряда теоретиков, такой элемент, отрезок произведения, в рамках или границах которого сохраняется одна определенная *форма* (или один *способ*, ракурс) литературного изображения. С этой точки зрения в литературном произведении можно выделить элементы динамического *повествования*, статического *описания* или *характеристики*, *диалога* персонажей, *монолога* и так называемого *внутреннего монолога*, *письма* персонажа, авторскую *ремарку*, лирическое *отступление* и т. п. Так, в частности, определены единицы композиции в работах И. А. Виноградова⁵² и Л. И. Тимофеева⁵³.

Разрез произведения в этой плоскости вводит нас в совершенно особую сферу, которая остается за пределами остальных категорий теории литературы. Произведение — при рассмотрении его в этой плоскости — состоит из последовательного ряда относительно самостоятельных элементов (или компонентов), принадлежащих к одной из названных форм (или способов) литературного изображения.

⁵¹ Аристотель. *Поэтика*, стр. 94.

⁵² См. *Теория литературы*. М.—Л., 1935, стр. 66.

⁵³ См. *Теория литературы*. М., 1948, стр. 133.

Это и есть простейшие единицы композиции. Каждая из этих форм — повествование, описание, диалог, монолог и т. п. — обладает своей особенной функцией и специфической содержательностью. С другой стороны, все эти компоненты — размещены ли они в произведении поблизости или, напротив, далеко друг от друга — находятся в сложном взаимодействии, образуют единую и целостную взаимосвязь, которая и называется композицией произведения. Причем, сама последовательность и соотношение компонентов также всецело содержательны.

Простейшие единицы композиции соединяются в более сложные и крупные компоненты — такие, как *портрет* (который может слагаться из отдельных элементов повествования, описания, характеристики и т. п.), *пейзаж*, *разговор* и т. п. Еще более крупным компонентом произведения является отдельная *сцена* (не только в драме, но и в эпосе). Сцена складывается обычно из ряда различных компонентов (например, в нее входят пейзаж, портрет, разговор, событие). Но на протяжении сцены так или иначе сохраняется единый ракурс изображения, одна *точка зрения* — автора или какого-нибудь персонажа.

Об этом верно говорил А. Н. Толстой: «Когда вы пишете.., вы должны найти исходную точку зрения.. Если вы описываете сцену.., то.. неминуемо чьими-то глазами.., потому что «вообще» писать невозможно». И поэтому *композиция*, по определению А. Н. Толстого, — «это, прежде всего, установление центра, центра зрения художника»⁵⁴.

Понятно, что в отдельной сцене осуществляется взаимодействие ряда мельчайших компонентов, а композиция целого произведения есть сложная связь и взаимодействие ряда сцен. Наконец, сцены объединяются в самые крупные единицы композиции — главы, части, тома, явления, акты произведения.

Особенный характер имеет композиция в лирике, где более ограничен круг различных форм изображения, а членение произведения неразрывно связано со структурой стиха. Эта проблема подробно исследована в уже упоминавшейся книге В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений».

Как уже отмечалось, композицию нередко понимают гораздо более широко, включая в нее, например, строение фабулы и сюжета. Так, в композицию включают основные элементы фабулы — завязку, ход действия, кульминацию, развязку⁵⁵ или даже самую *систему образов*⁵⁶.

Однако при таком расширении понятия «композиция» оно теряет всякую определенность и специфичность. Кроме того, при этом приходится выделять как бы несколько *разных* композиций — «композицию фабулы» (последовательность завязки, кульминации и т. п.), «композицию сюжета» (последовательность и связь отдельных движений), «композицию образного содержания» (соотношение и взаимодействие отдельных образов) и, наконец, «композицию вообще» — членение произведения в его цельности. При этом, разумеется, теряется тот специфический объект, который может и должен отразить термин «композиция» — связь и соотношение отдельных форм изображения и «сцен».

По-видимому, необходимо прочно закрепить за термином «композиция» его особенный объект и специфическое значение. В остальных же случаях — когда речь идет об организации сюжета, фабулы, образного содержания — целесообразно использовать достаточно распространенные и ясные термины «строение сюжета» (или «сюжетосложение»), «система образов» и т. п.

⁵⁴ «Алексей Толстой о литературе», стр. 208—211.

⁵⁵ См., например, Г. Н. П о с л е л о в. Теория литературы, стр. 164—177.

⁵⁶ См., например, М. А. Р ы б н и к о в а. По вопросам композиции. М., 1924.

III. ПРОБЛЕМА ФАБУЛЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ПОЭЗИИ

Итак, при рождении искусства слова практический рассказ о фактах, фабула, превращается в сюжет; событийный скелет облекается живым телом. Однако на начальной стадии различие фабулы и сюжета не очень значительно. Древняя народная сказка, пользуясь выражением Е. М. Мелетинского, «оптимально» фабульна; она может пересказываться заново не только одаренными сказителями, но, в сущности, каждым человеком и оставаться при этом подлинно художественным явлением. Это очень выразительная особенность. Ведь если кто-нибудь попытался бы по-своему пересказать, например, новеллу Гофмана, Мериме или Пушкина, не говоря уже о Мопассане, Чехове или Хемингуэе, — от «художественности» осталось бы очень немного. Между тем устно бытующие волшебные и новеллистические сказки сохраняют свою художественность в любом пересказе, хотя, конечно, талантливый народный рассказчик создает более ценное произведение. Это различие очень интересно и важно для уяснения нашей проблематики.

В сказке фабула и сюжет почти тождественны, ибо сказка передает только определенное сочетание фактов, сообщает о самых основных событиях и поступках персонажа, не углубляясь в его особые внешние и внутренние жесты, как это осуществлено, скажем, в зрелой новеллистике. Вот начало знаменитой сказки о Шемякинском суде, закрепленной письменно уже в начале XVIII в.:

«В некоторых полестинах два брата живяше, един богатый, а други убоги. Прииде убоги брат к богатому лошади просити, на чем бы ему в лес по дрова съездить. Богаты же даде ему лошадь. Убоги же нача и хомута пропшати. Богаты же вознегодова на брата, не даде хомута.

Убоги же брат умысли себе, что дровни привезати лошади за хвост. И поеха в лес по дрова, и насок воз велик, елико сила может лошади вести. И приехал ко двору своему и отворил ворота, а подворотню забыл выставить. Лошадь же бросилась через подворотню и оторвала у себя хвост.

Брат же убоги к богатому приведе лошадь без хвоста. Богаты же виде лошадь без хвоста, не принял у него лошади. И поиде на убогого бити челом к Шемяке судье».

Здесь нет почти ничего, кроме сообщения о непрерывном ряде фактов, событий. Внутренние мотивировки («богаты вознегодова», «убоги умысли себе») крайне скупы; с другой стороны, «внешние» действия не предстают как индивидуализированные движения. И все же мы по праву рассматриваем совершающееся действие как сюжет, как художественное действие. В данном случае это выражается хотя бы в том, что действие явно не претендует на достоверность: любой слушатель сказки прекрасно понимал, например, что лошадь не может тащить на хвосте воз с дровами. Эта фабульная деталь не отсылала к действительности, а накладывала колорит «нелепости» и комизма на создаваемую художественную реальность, резко обнажала «крайность», до которой доведен жизнью «убогий брат». С другой стороны, в этой сюжетной детали выражалась способность народа весело смеяться над самым отчаянным положением и таким образом эстетически преодолеть его. В дальнейшем развитии сказки данная подробность продолжает играть свою роль, ибо Шемяка «приказал богатому отдать убогому лошадь, пока у ней хвост вырастет».

Словом, сочетание фактов, изложенное в данной сказке, не просто информирует о чем-либо, но воплощает богатый художественный смысл. Поэтому, хотя сюжет, в сущности, совпадает с фабулой и любой человек мог по-своему пересказывать произведение, мы имеем дело все же именно с сюжетом, с творчески созданным действием; «воз на хвосте лоша-

ди» — конечно, только один показатель, «индикатор» этого художественного качества произведения.

Максимальная фабульность сюжета — характернейшая черта поэзии на ранних ступенях развития. Разумеется, рядом с повествовательным искусством слова с самого начала существует лирика, запечатлевающая внутренние движения. Но, как уже говорилось, она имеет иное происхождение; ее основа — призывный выкрик или эмоциональное причитание, а не практический рассказ о событии. И в течение определенного периода она, по-видимому, развивается *параллельно* с искусством рассказа. Лишь впоследствии повествование вбирает в свой сюжет психологическую глубину, а в сфере лирики появляются формы, обладающие отчетливой фабульностью.

Древний эпос лишь в небольшой мере изображает внутренние «движения», мотивирующие поступки героев, и, с другой стороны, слабо индивидуализирует сами их жесты. Сюжет одевает фабулу очень тесно. В этом отношении весьма показательна, например, тенденция «Илиады» объективировать в *события* саму душевную жизнь героев: внутренняя борьба в сознании оскорбленного Агамемноном Ахилла решается «внешними» действиями Афины.

Все это, в конечном счете, объясняется неразвитостью, простотой психического мира индивида, а также отсутствием подлинного интереса к этому объекту. В данной связи небесполезно привести замечания А. Макаренко о принципах *детской* литературы. Определяя *сюжет* как схему «развития идей и отношений» (это определение можно принять, если иметь в виду, что «развитие идей и отношений» совершается в «движениях» людей и вещей), а *фабулу* как «схему событий, внешних столкновений и борьбы», Макаренко утверждает, что в книге для детей «сюжет должен по возможности стремиться к простоте, фабула — к сложности... Сюжет «Преступления и наказания» или «Анны Карениной» — сюжеты слишком сложные для молодого опыта... Какого бы то ни было «психологического» расцветивания сюжета не должно быть в детской книге... Даже тематика внутренних конфликтов, колебаний, соблазнов, то, что в литературе для взрослых может послужить основанием для очень сложных драматических сюжетов, в детской книге должна выражаться в виде простых и коротких моментов...

Фабула... наоборот, может быть как угодно сложна и действенна. Ребенок любит движение, любит события, он горячими глазами ищет в жизни перемен и происшествий, его воля требует движения и перемены мест, и поэтому в детской книге не нужно бояться самой сложной фабулы, самой изощренной сетки событий. Если сюжет прост, книга не боится в таком случае никаких фабульных ходов, никакой таинственности, прерванных движений, таинственных остановок»⁵⁷.

Это во многом применимо к древней поэзии: сюжет в эпосах и сказках прост и лаконичен, фабула сложна и богата. Конечно, уже в древних эпосах, а тем более в греческой или индийской драме, в героических и сатирических повестях средневековой Европы и Азии сюжет в той или иной степени разработан, внешние и внутренние движения героев изображены. Но ярчайшим, быть может, проявлением незрелости сюжета оказывается его условность, широкое использование постоянных формул для передачи отдельных жестов людей и вещей, психологических движений и даже «словесных действий» героев — их основных высказываний. Так, восход солнца в гомеровских поэмах всегда изображается одной и той же формулой: «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос». Это, конечно, уже не простое сообщение о факте, не элемент фабулы, а сюжет-

⁵⁷ А. С. Макаренко. Сочинения, т. 7. М., 1950, стр. 182—183.

ная деталь — *изображение* природного действия. Но обязательная повторяемость этой формулы как бы стирает ее, делает ее простым знаком события, а не его живым представлением. Аналогичный пример дает известное типическое место русского эпоса: «Тогда вступи Игорь князь в злат стремя». Эта сюжетная формула, характеризующая жест полководца, не только повторяется несколько раз в «Слове»; мы находим ее и в «Задонщине»: «Тогда князь великий Дмитрий Иванович вступи в поалашенное свое стремя». Столь же устойчивые моменты выступают в изображении душевных движений: князь Игорь в «Слове» «наполнился ратного духа»; царь Иван в «Сказании... о взятии царства Казани» (XVI в.) «ярости наполнился бранными». Различие словесного воплощения в последнем примере только подчеркивает для нас тождество внутреннего жеста, *сюжетной* детали.

Таким образом, в древних и средневековых эпосах, имеющих совершенно *разные фабулы*, мы — как это ни странно звучит — обнаруживаем *сюжетное сходство*, проявляющееся в тех или иных элементах. В зрелой литературе соотношение будет совершенно иным: там возможна близость фабулы при резком различии сюжета. Это, конечно, вовсе не значит, что на ранних этапах нет произведений со сходной фабулой. Все дело в том, что они предстают здесь как *варианты* одного и того же, как произведения, более или менее *родственные* по своему художественному *содержанию*. Между тем в новой литературе произведения, основанные, например, на одной и той же фабуле об Орлеанской деве — поэма Вольтера и драма Шиллера, оказываются чуть ли не противоположными по содержанию, ибо здесь основным носителем последнего является уже сюжет.

Рассматривая сюжет как последовательность жестов, мы имеем в виду, конечно, последовательность *образов* этих жестов. А образ в искусстве — особенно в искусстве слова — это, естественно, не только момент отражения какого-либо объекта: образ несет в себе определенную оценочную мысль, всецело пропитан ею. Повторяющаяся жестовая деталь в «Войне и мире» — короткая верхняя губка княгини Болконской — содержит емкий и многогранный смысл.

«Верхняя губка была коротка по зубам, но тем милее она открывалась и тем еще милее вытягивалась иногда и опускалась на нижнюю... Блестящие белые зубы виднелись беспрестанно».

«Тон ее уже был ворчливый, губка поднялась, придавая лицу не радостное, а зверское, белычье выражение».

«Вдруг короткая с усиками губка задрожала».

«Княгиня говорила безумолку. Короткая верхняя губка с усиками то и дело на мгновение слетала вниз, притрогивалась, где нужно было, к румяной нижней губке...»

В создании характера княгини, ее художественного — предметно-цельного и осмысленного — образа эти жесты играют не менее *существенную* роль, чем изображенные в романе поступки княгини и ее стертые светские речи, т. е. грубо говоря, сюжет здесь не менее *существен*, чем сама фабула повествования.

Между тем древние повествования, по сути дела, вообще лишены элементов подобного рода и состоят, в основном, из изложения хода событий и индивидуализированных высказываний персонажей, посвященных опять-таки событийным фактам прежде всего. Фабула выступает как *существеннейший* компонент произведения.

Это отчетливо отразилось в «Поэтике» Аристотеля, который подробно развивает мысль о том, что «фабула есть основа и как бы душа трагедии»⁵⁸, что *первой* и одной из важнейших задач поэта является выбор фабулы, сочетания фактов из какого-либо предания. Даже само развитие.

⁵⁸ Аристотель. Поэтика, стр. 60.

созревание поэзии Аристотель рассматривает как постепенную выработку более правильного подхода к выбору фабулы: «Прежде поэты отделяли один за другим первые попавшиеся мифы, ныне же лучшие трагедии слагаются в кругу немногих родов... которым пришлось или перенести, или совершить ужасное»⁵⁹. С другой стороны, Аристотель рассматривает как подлинно художественный момент способность поэта разумно ограничить свою фабулу: «Гомер, как в прочем выгодно отличается [от других поэтов], так и на этот вопрос, по-видимому, взглянул правильно, благодаря ли искусству или природному таланту: именно, творя «Одиссею», он не представил всего, что случилось с героем. ...Он сложил свою «Одиссею», а равно и «Илиаду», вокруг одного действия...»⁶⁰. В системе теоретических суждений Аристотеля фабуле безусловно принадлежит центральное место: она выдвигается как самое ядро поэтического творчества, и Аристотель прямо провозглашает, что поэту прежде всего следует быть «творцом фабул».

Имеет смысл сразу сопоставить это с гегелевским утверждением, что «характер составляет подлинное средоточие идеального художественного изображения»⁶¹, т. е. именно «основу и душу» произведения. Это противоречие есть результат реального исторического развития литературы. Гегель в общетеоретическом смысле прав: характер действительно составляет средоточие художественного изображения. В конечном счете, наличие характера как раз и отличает художественное повествование от информационного рассказа о фактах: в последнем нам предстают именно и только события; художественное повествование создает перед нами характер в данных обстоятельствах. И, конечно, именно в этом состоит ценность «Илиады» и «Одиссеи», трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида, героических сказаний средневековой Франции, России, Востока и т. д. Однако в историческом смысле прав и Аристотель. Поэзия еще не осознается, не усваивается как создание характеров. Она еще неразрывно связана с историческим рассказом — что поддерживается и укрепляется самой ее ролью, ее местом в античном или средневековом государстве: эта роль далеко не была собственно эстетической; поэзия выступала и как политическое, моральное и религиозное дело, в котором художественность оказывалась только одним из определений.

Между тем Гегель рассматривает греческую поэзию из другого исторического мира и находит в ней то, что действительно заложено в ней, но что для ее современников в значительной степени пребывало в ней как «вещь в себе». Аристотелю представлялось, что трагедия «могла бы существовать без характеров», но невозможна без фабулы, а гегелевская эпоха, напротив, создает романтические трагедии характера с крайне ослабленной фабульностью.

Стоит напомнить в этой связи вывод Белинского из сопоставления художественной структуры «Илиады» и, с другой стороны, «Гамлета», «Отелло» и «Макбета»: «В эпосе господствует событие, в драме — человек. Герой эпоса — происшествие; герой драмы — личность человеческая»⁶². Однако в дальнейшем выясняется, что современный эпос «проникнут драматическим элементом», ибо в «Тарасе Бульбе» и пушкинской «Полтаве» уже господствует человек. В то же время «трагедия греков особенно отличается эпическим характером и в этом отношении диаметрально противоположна драме новейшей, христианской, шекспировской. Герой греческой трагедии не человек, а событие...»⁶³. Иначе говоря, Бе-

⁵⁹ Аристотель. Поэтика, стр. 80.

⁶⁰ Там же, стр. 86.

⁶¹ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 240.

⁶² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, М., 1954, стр. 16.

⁶³ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, стр. 22, 28.

линский полностью подтверждает позицию Аристотеля и вместе с тем принципиально ограничивает новое искусство от древнего.

Интересны также замечания самого Гегеля о характере Ахилла. Со своей точки зрения он видит в создании этого характера едва ли не основную ценность «Илиады». Но вот как он определяет многостороннее существо этого характера: «Ахилл любит свою мать *Фетиду*, он плачет о *Бризеиде*, когда ее отнимают от него, и его оскорбленная честь побуждает его вступить с Агамемноном в спор... При торжестве погребения Патрокла он оказывает старцу Нестору величайшие уважение и почести. Но вместе с тем, Ахилл показывает себя также раздражительным, вспыльчивым, мстительным и полным самой беспощадной жестокости по отношению к врагу, когда он привязывает убитого Гектора к своей колеснице и, носясь на ней, трижды волочит труп вокруг Троянских стен»⁶⁴ и т. д. Вполне очевидно, что Гегель почти не выпускает из внимания *фабулу* поэмы. Он как бы удостоверяет истинность высказывания Аристотеля о том, что задача поэтов заключается в создании *фабулы*, сочетании действий и лишь «благодаря этим действиям они захватывают и характеры»⁶⁵. То есть, иными словами, развивающаяся *фабула* создает перед нами характер как бы из ничего; характера до *фабулы* *не было* и не могло быть.

Сразу вслед за анализом «Илиады» Гегель обращается к новой литературе — к характерам Шекспира, Корнеля, Расина, Шиллера, Гете. О Вертере, например, он говорит, что это «всцело большой характер, не имеющий силы подняться выше каприза своей любви. Его все же делают интересным отличающие его страстность и красота чувства, интимное чувство природы, тонкость переживаний и душевная мягкость»⁶⁶. В этом случае уже нет речи о *фабуле* произведения, ибо в романе Гете решающую роль играет сюжет, последовательность внешних и внутренних жестов героя, а не сочетание основных событий. И сюжет прежде всего создает перед нами этот живущий интенсивной духовной жизнью характер.

Сохранилось очень интересное свидетельство Гете о работе над «Страданиями молодого Вертера»: «Я должен был осуществить поэтический замысел, где было бы выражено все, что я переживал, передумал, перефантазировал... Я подбирал для этого элементы, уже не один год бродившие во мне; в моем воображении я представил себе все случаи, в которых чувствовал себя удрученным и под угрозой; но ничто не отливалось в законченную форму, мне не доставало события, *фабулы*, в которую все это могло бы воплотиться». Далее Гете рассказывает, как он узнал о неразделенной любви, неудачах и самоубийстве знакомого ему человека. Эта реальная история и стала источником *фабулы*: «...Я обнял мыслью все, пмевшее какое-либо отношение к моему замыслу и... в четыре недели написал «Вертера»»⁶⁷.

Мы сталкиваемся здесь с поразительным, казалось бы, явлением: сюжет романа в той или иной степени складывался раньше, чем его *фабула*. Гете уже вообразил, «представил себе все случаи» — т. е. движения своего героя — до того, как «составил» *фабулу*. Таким образом, он поступил прямо противоположно приведенному частично выше указанию Аристотеля: «Должно составлять *фабулы* и обрабатывать их..., как можно живее представляя их перед своими глазами..., видя все вполне ясным образом и как бы присутствуя при самом исполнении событий... Насколько воз-

⁶⁴ Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 241—242.

⁶⁵ Аристотель. Поэтика, стр. 59.

⁶⁶ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 246.

⁶⁷ Цит. по кн. А. Г. Горяфельд. Как работали Гете, Шиллер и Гейне. М., 1933, стр. 70.

можно, поэт должен представлять себе и положение действующих лиц, так как... вернее всего передают [какое-либо душевное движение], те которые сами переживают его...»⁶⁸.

Гете совершает все это, но — в обратном порядке: он сначала представляет себе жесты и душевные движения своего еще неопределенного героя, а потом уже составляет фабулу. Аристотелю такой путь показался бы, пожалуй, нелепым и невозможным. Между тем для новой литературы — это вполне обычная творческая история. Гоголь писал Пушкину 7 октября 1835 г.: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет (в данном случае речь идет, несомненно, о фабуле. — В. К.), хоть какой-нибудь, смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию... Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов...»⁶⁹. Тогда же, как позднее свидетельствовал Гоголь, Пушкин предложил ему фабулу о мнимом ревизоре. И уже 4 декабря, менее чем через два месяца, Гоголь завершил работу над «Ревизором». Трудно отрицать, что элементы сюжета сложились ранее; иначе не дрожала бы рука написать комедию...

В позднейшей статье Гоголь говорил о Хлестакове: «Хлестаков вовсе не надует; он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит. Он развернулся, он в духе, видит, что все идет хорошо, его слушают — и по тому одному он говорит плавнее, развязнее, говорит от души, говорит совершенно откровенно и, говоря ложь, выказывает именно в ней себя таким, как есть... Это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения»⁷⁰. Это существо характера (переданное здесь, кстати, также художественно — в движениях) воплощается в жестах и высказываниях и, с другой стороны, создается ими для читателя. Фабула как таковая играет в этом отношении второстепенную роль: она только предоставляет превосходные условия для развертывания данных качеств характера — Хлестакова-ревизора все слушают и даже верят ему и потакают его лжи. Таким образом, фабула, как и в романе Гете, оказывается, в первую очередь, средством скрепления уже накопленного содержания, хотя, конечно, она и сама по себе обладает глубокой содержательностью. Во всяком случае фабула в новейшей литературе, в XVIII—XX вв., а отчасти уже и ранее, может выступать как нечто вторичное. Замысел художника складывается вначале как представление об определенных характерах и обстоятельствах, и лишь затем формируется фабула. Это со всей ясностью выразилось в известном замечании Горького: «Плана никогда не делаю. план создается сам собою в процессе работы, его вырабатывают сами герои. Нахожу, что действующим лицам нельзя подсказывать, как они должны вести себя»⁷¹. Кроме того, если даже у писателя и есть тот или иной фабульный план, он может резко изменяться, ломаться в процессе творчества. Общеизвестно, что пушкинская Татьяна «неожиданно» вышла замуж, Вронский «стал стреляться», а фадеевский Мечик, напротив, не стал, хотя и собирался. Через несколько месяцев после начала работы над «Казачками», когда характеры уже сложились, Толстой записал в дневнике: «Уяснил себе конец романа. Офицер должен разлюбить ее»⁷².

Итак, фабула может теперь организоваться позднее, творческий процесс начинается с создания характеров. Тургенев рассказывал о своем творчестве: «Сперва начинает носиться в воображении одно из будущих действующих лиц... Задумываешься над характером, его происхождением,

⁶⁸ Аристотель. Поэтика, стр. 94—95.

⁶⁹ «Н. В. Гоголь о литературе». М., 1952, стр. 56.

⁷⁰ Там же, стр. 91.

⁷¹ М. Горький. Собр. соч., т. 26, 1953, стр. 224.

⁷² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 43. М., 1952, стр. 13

образованием; около первого лица группируются мало-помалу остальные... Далее слагается сама фабула рассказа...»⁷³.

То же самое сообщает и столь непохожий на Тургенев Золя: «Вот как я делаю роман. Я собственно его не делаю, я даю ему возможность сделаться самому... Если я сажусь за стол, чтобы найти интригу, канву какого-нибудь романа, то по три дня терзаю свой мозг, сжав голову руками. Я понапрасну бьюсь над этим и ничего не достигаю... Главное мое занятие состоит в следующем: изучать людей, с которыми мой персонаж будет иметь дело, места, где он должен жить, воздух, которым он должен дышать, его профессии, привычки, вплоть до самых незначительных его занятий, которым он посвящает свой досуг...»⁷⁴.

Все это совершенно незнакомо, чуждо древней и средневековой поэзии.

Характер возникает ранее фабулы... Это, однако, не значит, что и сюжет возникает после характера. В заключительной фразе Золя речь идет именно о работе над сюжетом. Художник не может представить себе характер в форме перечня каких-то черт, отвлеченных рассуждений и т. п. Характер возникает как воображение определенных жестов, движений, высказываний. Еще задолго до завершения романа «Бесы» Достоевский говорит о Ставрогине: «Весь этот характер записан у меня стенами, действием, а не рассуждениями; стало быть, есть надежда, что выйдет лицо»⁷⁵. Иными словами, характер зарождается, появляется на свет уже сразу в оболочке сюжета, который в законченном произведении, скрепленный фабулой, создает этот характер и перед читателем.

Конечно, не следует абсолютизировать эти выводы и утверждать, что в новой литературе фабула всегда является вторичным образованием. Речь идет только о ведущей тенденции; приведенные примеры призваны обнаружить новое качество в сфере литературного творчества, т. е. прежде всего саму возможность такого пути художественной деятельности. Вместе с тем нельзя сводить дело к изменениям в субъективном творческом процессе отдельных писателей. В данном случае новая последовательность стадий в творческой деятельности отдельного художника демонстрирует, наглядно представляет преобразование в объективной и всеобщей природе поэзии — то преобразование, которое отчетливо выявляется при сопоставлении формул Аристотеля и Гегеля: «основа и душа произведения — фабула»; «подлинное средоточие произведения — характер». Процессы работы данных отдельных художников — современника Аристотеля и современника Гегеля — выступают как микрокосмы, повторяющие общую тенденцию макрокосма поэтического творчества данной всемирно-исторической эпохи.

Это особенно очевидно для древней поэзии. Выше была сделана попытка показать, что поэтическое произведение рождается, вырастает из практических высказываний о событиях, высказываний, которые обладают фабулой, но не имеют сюжета как средства создания поэтической реальности. И этот же путь как бы проходит каждый раз любой древний художник в своей объективной творческой деятельности. Он исходит из преднайденной фабулы, которая решающим образом определяет его произведение. Выбор фабулы и ее композиционно-тематическая обработка (отсечение лишнего, стройное расположение элементов, усложнение или, напротив, упрощение, членение на эпизоды) выступают как исходный и неопенимо существенный творческий акт. О роли фабулы в древней поэзии метко писал Гете: «На удачно найденной фабуле, разумеется, покоится все; сразу появляется уверенность насчет основного построения»⁷⁶.

⁷³ Цит. по кн. «Русские писатели о литературе», т. I. Л., 1939, стр. 361.

⁷⁴ Цит. по кн. М. К. Клеман. Эмиль Золя. Л., 1934, стр. 125.

⁷⁵ Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. М., 1928, стр. 288.

⁷⁶ «Гете и Шиллер. Переписка», т. I. М.—Л., 1937, стр. 252.

Наше понимание дела еще более углубляется, когда мы обращаемся к проблеме заимствования фабул, которая, как оказывается, имеет глубоко различное содержание в разные эпохи. Аристотель, сопоставляя фабульный источник и законченное произведение, рассуждает о соотношении поэзии и исторической хроники, простого сообщения о событиях: «Историк и поэт... различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться. Поэтому... поэзия говорит более об общем, история — о единичном». Единичное, продолжает Аристотель, — то, «что сделал Алкивиад или что с ним случилось», а общее — это возможное «по вероятности или по необходимости». Поэтому в обработанной фабуле «все... должно вытекать из самого состава фабулы так, чтобы оно возникало из раньше случившегося по необходимости или вероятности...»⁷⁷ Иными словами, поэт должен обратиться к фабульному источнику — например, истории Алкивиада — прежде всего для того, чтобы найти единичное, индивидуальное. Еще резче это выражено в «Искусстве поэзии» Горация:

Трудно, однако ж, дать общему личность, верней в Илиаде
 Действие вновь отыскать, чем представить предмет незнакомый.
 Общее будет по праву твоим, как скоро не будешь
 Вместе с бездарной толпой ты в круге обычном кружиться...⁷⁸

Итак, источник фабулы дает индивидуальное, обладающее жизненной цельностью сочетание фактов; дело поэта — внести в него «общее», т. е. прежде всего пропитать «необходимостью» развитие событий. В таком понимании проблемы есть, очевидно, определенная односторонность, ибо верно избранная фабула уже заключает в себе обобщающий смысл, а с другой стороны, поэт индивидуализирует фабулу в сюжете. Но суждения Аристотеля и Горация все же правомерны как подчеркивание главного, преобладающего. В античной поэзии «единичное» содержится прежде всего в фабуле; характер же, создающийся фабулой, — это нечто «общее». Как убедительно показано в главе «Характеры и обстоятельства» (см. первую книгу «Теории литературы»), на месте Эдипа, например (т. е. «в его фабуле»), каждый действовал бы и мыслил таким же образом.

Совершенно противоположное представление о роли заимствований фабулы мы находим у Гете. Советуя «браться за уже обработанные темы», он замечает: «Сколько раз, например, изображали Ифигению. — и все же все Ифигении различны...». И Гете подчеркивает, что в его произведениях выступает *его* Ифигения, *его* Эгмонт⁷⁹. Следовательно, центр тяжести «индивидуального» перемещается из фабулы в характер или, точнее, в сюжет, создаваемый поэтом. Фабула скорее предстает как нечто общее. Иначе говоря, сам характер заимствования фабулы исторически изменяется, имеет различный смысл на разных этапах литературного процесса.

* * *

Сходство фабул, многократное повторение одинаковых событийных схем является очевидным и повсеместным фактом мировой поэзии. За последние полтора столетия этой проблеме была посвящена громадная научная литература, выдвинувшая целый ряд концепций, объясняющих причины и ход фабульной повторяемости: наиболее известны мифологическая, компаративная, культурно-историческая, антропологическая, психоаналитическая, формалистическая теории. Однако в подавляющем своем большинстве исследования этого рода не имеют прямого отношения к про-

⁷⁷ Аристотель. Поэтика, стр. 67—68, 71—72.

⁷⁸ Квинт Гораций Флакк. Полю. собр. соч. М.—Л., 1936, стр. 344.

⁷⁹ См. И. П. Эккерман. Разговоры с Гете... М.—Л., 1934, стр. 169, 348—349.

блеме сюжета как части науки о литературе. В одних случаях повторяющиеся фабулы выступали только как удачный материал для изучения закономерностей развития общественного сознания, духовной культуры вообще; в других — объектом исследования служила устная народная поэзия, фольклор, которому именно в этом отношении присущи свои специфические пути развития: ведь, в определенном смысле, фольклор представляет собой сплошное, непрерывное заимствование, повторение фабул. Сказка не закрепляется письменно, а постоянно живет в движении, и сохраняющаяся фабула выступает как неотъемлемая почва этого движения. Для литературы вопрос о фабульном заимствовании встает уже совсем по-иному. В силу этого нет никакой необходимости рассматривать здесь все богатство многообразных концепций странствующих фабул. Нас интересует лишь то, что непосредственно углубляет теорию литературного сюжета.

При обращении к проблеме повторения фабул в литературе важно прежде всего различить два аспекта: сходство фабул в литературах разных народов на одних и тех же стадиях их общественного развития и, с другой стороны, воспроизведение прежних, старых фабул на иных этапах истории данного народа или других народов. Стоит заметить, что второй аспект едва ли существен для фольклора (уже хотя бы потому, что фольклор, в общем и целом, весь принадлежит одной, первоначальной стадии развития художественности).

С точки зрения марксизма сходство фабул на однородных исторических этапах вытекает, в конечном счете, из родственности форм общественной и частной жизни всех народов на соответствующих стадиях развития; об этом специально писал в свое время Поль Лафарг в работе «Очерки по истории первобытной культуры»⁸⁰. Конечно, самозарождение сходных фабул не исключает тех или иных заимствований и взаимовлияний. С другой стороны, определенную роль играют и всеобщие законы художественного творчества, воздействующие на обработку фабульного источника. В литературных произведениях всех народов мы можем обнаружить такие явления, как отчетливо выраженные завязки и развязки фабульного узла, неотклоняющееся развитие событий к одной цели или, напротив, нарочитые замедления и повторения в ходе событий: все это способно усилить сходство фабул.

Чаще всего вопрос о сходстве фабул ставится на материале наиболее ранних памятников литературного эпоса — героических поэм, рыцарских повестей, сатирических новелл и анекдотов средневековья. Здесь, действительно, открывается широкое поле для исторических сопоставлений. Однако и в новой литературе подчас имеют место интересные совпадения — правда, обычно более сложные и косвенные.

Энгельс в своем известном письме к М. Гаркнесс заметил, что в романе «Городская девушка» писательница рассказала «старую-престарую историю девушки-пролетарки, соблазненной человеком из буржуазного класса» и эту, казалось бы, шаблонную фабулу сумела «сделать новой»⁸¹. Конечно, в связи с фабулой романа Гаркнесс — так же, как, например, фабулой созданного еще через десятилетие «Воскресения» Толстого — едва ли правильно говорить о «заимствовании» или даже литературной традиции. Подобные фабулы каждый раз самозарождались, диктуемые самой реальной жизнью.

Так или иначе, обнаруживается, что вся литература дает известные основания для систематизирования и классификации фабул, для сведе-

⁸⁰ Поль Лафарг. Очерки по истории первобытной культуры. М., 1926, стр. 51—54.

⁸¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., 1957, стр. 11.

ния всего многообразия к определенной сумме повторяющихся схем. В новейшей литературе эта задача, естественно, крайне осложнена неизмеримо выросшим богатством тематики и индивидуализацией стилей. Но, во всяком случае, А. Н. Веселовский писал в свое время, что уже в древности складывается в сфере фабул «ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий... Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях...

Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности по-видимому устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое, — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении»⁸².

Раскрыть ошибочность концепции Веселовского не так-то просто. Ведь эта апелляция к будущему опирается на фундамент работ о древней и средневековой литературе и в особенности о фольклоре — работ, доказавших, что непрерывное повторение фабул является объективным фактом. Широко известны, например, «указатели» налпчного «набора» сказочных фабул, составленные А. Аарне, С. Томсоном, Н. Андреевым. Конечно, работы этого рода выполняют ограниченную задачу: они только помогают ориентироваться в повторяющихся фабульных схемах фольклора, отразивших сходные ситуации реальной жизни разных народов на ранних этапах их истории. Но, так или иначе, они убедительно демонстрируют «явления схематизма и повторяемости».

Однако именно связывание прошлого и будущего в гипотезе Веселовского обнажает ее методологическую несостоятельность. Ученый подошел к поставленной им проблеме с внеисторической меркой. Поэтому ему казалось, что только погруженность в современный литературный процесс мешает разгадать повсеместную фабульную повторяемость.

Прежде всего следует сказать несколько слов о фольклоре, который действительно дает материал для стройной классификации фабул. Это обусловлено самой природой устной народной поэзии и народного искусства вообще. Поскольку народное творчество имеет всесторонне коллективный, массовый характер (т. е. его произведения — и как результаты творчества, и как объекты восприятия — принадлежат всем и каждому), оно развивается в русле вырабатываемых столетиями, известных и понятных всем художественных форм.

Само по себе это вовсе не является признаком какого-либо примитивизма. Употребление «типовых», «стандартных» мотивов и форм в народной архитектуре и скульптуре, орнаменте и иконописи, в танцах и мелодиях и, наконец, в текстах песен и сказках выступает как особенное (а не «низкое») качество народного творчества. Стандартность поэмы, раскраски, формы в русских глиняных статуэтках («дымковская игрушка») нисколько не противоречит художественности этих чудесных произведений.

Эпический фольклор также развивается в рамках определенного круга общепонятных и даже, в сущности, общеизвестных фабул. Эти фабулы образуют своего рода «художественный фонд» или, пользуясь выражением А. Н. Веселовского, «художественную койне» — общенародный «язык».

⁸² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. М., 1940, стр. 493—494.

Фольклор всегда стремится освоить живую действительность средствами этого медленно изменяющегося языка. Фабулы переживают неоднократные переосмысления — так, например, сказки о животных, первоначально имевшие мифологическое содержание, обретают затем басенно-нравоучительный и сатирический смысл. Непрерывное повторение, варьирование общепринятого языка фабул выступает как характернейшая закономерность народной поэзии, сохраняющая в той или иной мере свое значение и для наиболее ранних ступеней развития литературы.

Однако в зрелой литературе мы находим уже качественно иные закономерности. Между тем некоторые теоретические направления последнего столетия стремились антиисторически перенести эти свойства фольклора и на литературу в собственном смысле. Попытки этого рода продолжают и сегодня. Такова, например, одна из основных задач объемистого труда известного западноевропейского литературоведа Э. Р. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье» (Берн, 1948). Автор пытается проследить развитие единой системы формул «художественной грамматики», одних и тех же «знаков» художественного языка, на котором говорила европейская поэзия от Гомера до Томаса Манна. Латинская поэзия средневековья выступает, по мысли Курциуса, как некий орган, передающий «знаки» античности (прежде всего фабулы и их элементы) новой Европе.

Мы уже говорили о двух аспектах проблемы странствующих фабул — пространственном (фабульные совпадения у разных народов на одном этапе) и временном (повторение фабул на разных этапах). Позиция Курциуса обращает нас именно к движению фабул во времени. И в этом отношении представляется необходимым принципиальное разграничение определенных сменяющих друг друга стадий в истории фабул.

Этот вопрос четко поставлен в последней по времени отечественной работе об исторической теории сюжета — книге проф. О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (1936). Автор труда — последовательница Н. Я. Марра, и в основу ее концепций легла вульгарно-материалистическая идея о смене стадий мышления и языка, непосредственно определяемой переворотами в производительных силах общества. Однако ошибочность и односторонность теории сочетаются здесь с интересными и плодотворными методологическими моментами, которые, правда, в самой книге искажены и деформированы марровской схемой.

Во всяком случае, автор четко различает три глубоко специфических этапа в развитии сюжетики, в истории фабул (которые О. М. Фрейденберг обозначает термином «сюжет»): 1) фольклорный; 2) «традиционный» — период «шаблонизированного» писания «с сюжета», как рисуют «с натуры», и, наконец, 3) новая эпоха, когда «писатель стряхнул традицию и, перестав брать литературные сюжеты из литературы же (в первую очередь из фольклора), начал обращаться к газете, бытовому происшествию, вымыслу и т. д.»⁸³.

Первый — долитературный — этап, естественно, обладает совершенно своеобразными чертами. В частности, относительно него неправомерно, по-видимому, вообще ставить вопрос о заимствовании фабул (ведь фольклор вообще живет заимствованием, повторением) — хотя компаративисты это и делали.

Во втором периоде литература уже действительно заимствует фабулы из фольклора и исторических преданий (О. М. Фрейденберг указывает два типа «традиционных» фабул: фольклорный — например, «Прометей Прикованный» Эсхила — и «условно-исторический» — драмы Шекспира и классицистов). Третий период — О. М. Фрейденберг, следуя схеме Марра, относит его начало ко времени промышленного переворота, хотя

⁸³ О. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, стр. 332, 11.

на деле он начинается, по-видимому, уже в эпоху Возрождения, — выступает как прямое писание фабул «с натуры». Вместо готовой фабулы центральную роль играет фабула «свободная».

Эти этапы истории сюжеттики закономерно совпадают со всемирно-историческими эпохами в развитии искусства слова в целом. Решающее значение перехода от фольклора к литературе не нуждается в обосновании. Вторая граница — эпоха Возрождения, когда начинается новая литература, черты которой впервые четко проявляются в итальянской новеллистике, английской и испанской драме, французской сатире. Проблема осложнена тем, что это новаторство выступает вначале далеко не во всеобщей и всесторонней форме; в частности, в высоких жанрах продолжается в течение XVI—XVII вв. господство традиционной, готовой фабулы. И, прежде всего, новаторство не осознается, действует как объективная тенденция. Даже в середине XVIII в. Иоганн Винкельман еще утверждает заимствование фабулы как необходимое условие подлинной художественности: «Поэзия... имеет своей конечной целью подражание, но все же это последнее одно, без мифа не создает еще стихотворения, так же, как и историческая картина показалась бы при простом подражании только банальностью... Тело налицо, но души не хватает»⁸⁴. К художественным картинам, по мнению Винкельмана, «принадлежат те, в которых заложен скрытый смысл из мифов или философии древних; сюда же можно было бы отнести также и те, сюжет которых заимствован из малоизвестных или таинственных обычаев древности»⁸⁵.

Ясно, что Винкельман всецело погружен в прошлое и не замечает непрерывно возрастающей роли новых художественных явлений, отказывающихся от готовой фабулы. Сама работа называется «Мысли по поводу подражания греческим произведениям...». И Винкельман убежден, что он воскрешает принципы древнего искусства. В действительности его позиция качественно иная. Ведь, как мы видели, Аристотель и Гораций понимали фабулу как исходный момент творчества, который дает единичное, индивидуальное тело произведения. Для Винкельмана же древняя мифическая или историческая фабула — это «душа», некий общий смысл; он понимает произведение с готовой фабулой как аллегорию и считает, что аллегоричность и есть суть всякого подлинного искусства. Теория Винкельмана, таким образом, не применима ни к классическому древнему, ни к новому искусству: она вырастает на почве переходного периода между двумя эпохами — прежде всего на почве художественных особенностей барокко и классицизма, которым в самом деле был присущ аллегоризм в собственном смысле слова.

Уже Лессинг и Дидро обнаруживают несостоятельность позиции Винкельмана. Но особенно проясняется вся проблема на рубеже XVIII—XIX вв., когда наступает время осознания того перелома в искусстве, который подспудно, скрыто совершался начиная с эпохи Возрождения. В теоретических суждениях Шиллера, Гете, Гегеля и французских романтиков производится теперь принципиальное разделение двух эпох в искусстве. Выдвигаются понятия поэзии «наивной» и «сентиментальной», «классической» и «романтической» и т. п. Теории эти еще далеко не совершенны и подчас субъективны, но главное достигнуто: в представлениях об искусстве властно вошел историзм.

Но вернемся к собственно сюжетным вопросам. Перед нами предстают две эпохи: творчество «с фабулы» и творчество «с натуры», утверждающееся как основная тенденция в XVIII в., но имеющее истоки уже в литературе Возрождения. Аристотель рассматривает использование го-

⁸⁴ Иоганн-Иоахим Винкельман. Избр. произведения и письма. М.—Л., 1935, стр. 159—160.

⁸⁵ Там же, стр. 164.

товых фабул как закон предшествующей греческой поэзии. Правда, он тут же подчеркивает, что комедийные поэты самостоятельно слагают «фабулу по законам вероятности»; кроме того, Аристотель приводит пример трагедии, в которой происшествия «вымышлены», и говорит: «Следовательно, не надо непременно стремиться к тому, чтобы держаться переданных преданием мифов, в кругу которых заключаются трагедии»⁸⁶.

Эта противоречивость обусловлена тем, что поэтика Аристотеля создавалась на рубеже классического и эллинистического периодов; классическая поэзия, которая нас и интересует, всецело держалась «переданных преданием мифов». Это же характерно и для средневековой поэзии Европы и Азии и в очень значительной мере для эпохи Возрождения и классицизма.

Фабульный традиционализм определяется прежде всего самой ролью фабулы в данный период — тем, что она была исходным и решающим элементом творчества. Об этом метко сказал Гете: «Софокл в своих пьесах отнюдь не исходил из идеи, но обыкновенно брал какую-нибудь давно уже готовую сагу своего народа, где, конечно, уже имелась некоторая идея. Он же думал лишь о том, чтобы изобразить ее возможно лучше и действительнее...»⁸⁷. Это можно сказать о любом драматическом и эпическом поэте периода фабульного традиционализма. Чтобы ясно понять все глубокое различие новой литературы, стоит упомянуть о творческой истории одной из трагедий Шиллера — «Деметриус». Эта история начинается именно с «идеи» — конечно, идеи художественной, возникающей как представление о своеобразном человеческом характере в определенных обстоятельствах. Шиллер воображает себе человека, жаждущего власти и ради нее вступающего на путь самозванца. Уже вслед за этим начинаются поиски фабулы, способной «объективировать» эту трагическую коллизия. Вначале Шиллер обращается к истории английского самозванца XV в. Варбека. Но фабула не удовлетворяет его, и он ищет драму на русском материале⁸⁸.

Качественное различие между Шиллером и, скажем, Софоклом, создающим «Эдипа», можно выразить так: Шиллер ищет фабулу для воплощения задуманной коллизии; в случае же с «Эдипом», напротив, фабула как бы «ищет» поэта, который ее обработает. Шиллер, в конечном счете, мог бы вообще обойтись без готовой фабулы и составить ее сам, как это сделал, например, Гете в «Вертере». Для эпохи Софокла это невозможно. Именно в этом смысл выделения эпохи фабульного традиционализма: поэт не может творить, пока его не «находит» яркая и глубоко содержательная фабула, ибо последняя является на данном этапе решающей предпосылкой произведения. Кроме того, имеется и ряд дополнительных факторов, определяющих обязательность исходного выбора значительной готовой фабулы. Аристотель, обосновывая необходимость обращения к преданиям прошлого, замечает: «Вероятно только возможное. А в возможность того, что не случилось, мы еще не верим, но что случилось, то, очевидно, возможно, так как оно не случилось бы, если бы было невозможным»⁸⁹. Иначе говоря, использование известной, считаемой изложением реальных событий фабулы как бы удостоверяет общественную значимость произведения. Такая постановка вопроса уместна, разумеется, только в том случае, если поэзия понимается не в чисто художественном смысле, но и как своего рода «историческое» произведение. Вплоть до XVIII в. серьезное поэтическое произведение рассматривалось как более или менее адекватное отражение реальных исторических событий. Аристотель под-

⁸⁶ Аристотель. Поэтика, стр. 68—69.

⁸⁷ И. П. Эккерман. Разговоры с Гете..., стр. 688.

⁸⁸ См. об этом в кн.: А. Г. Горнфельд. Как работали Гете, Шиллер и Гейне, стр. 57—60.

⁸⁹ Аристотель. Поэтика, стр. 68.

черкивает, что если уж поэт обратился к истории, то «хранимые преданием мифы нельзя разрушать»⁹⁰. Впервые, быть может, относительная свобода поэта от исторической точности провозглашается Пьером Корниелем. Но это еще именно относительная свобода: «Можно сомневаться,— говорит он,— простирается ли свобода поэзии настолько далеко, чтобы она была вправе измышлять целые события, в которых играют роль исторические лица... Однако, я полагаю, что если мы удержим от истории только конечный результат, все предварительные обстоятельства, все, что ведет к этому результату, в нашей власти...»⁹¹.

Лессинг уже решает вопрос вполне радикально: «Характеры для поэта должны быть гораздо священнее фактов... Характерами... определяется тот способ, каким... факт совершился, а так как он мог совершиться при разных характерах, то, конечно, от поэта, как такового, зависит, выбрать ли тот способ, какой засвидетельствован историей, или другой...»⁹².

Но раз это так, совершенно неправомерно рассматривать новую, освободившуюся от фабульного традиционализма поэзию с тех же позиций, что и поэзию предшествующего этапа. Когда Эрист Курциус пытается проследить в литературе XIX—XX вв. новую реализацию завещанных еще античностью фабул, он совершает непростительную подмену вещей. В конечном счете, путем нарочитого отвлечения, выделения абстрактных схем можно и в современной литературе обнаружить какие-то давно известные фабульные ходы. Однако их роль, их место в системе новейшего поэтического творчества уже качественно иная. В то время как для греческих трагиков и даже отчасти Шекспира фабула играет роль творческой основы,— для новейшей литературы она есть нечто производное. Одним из ранних свидетельств этого нового качества является следующее замечание Генри Филдингга: «...гораздо полезнее уметь предсказывать поступки людей при тех или иных обстоятельствах на основании их характера, чем судить об их характерах на основании их поступков»⁹³. Дальнейшее полное развитие этой тенденции мы находим уже в приводившихся словах Горького о том, что план «вырабатывают сами герои... Действующим лицам нельзя подсказывать, как они должны вести себя». То есть, иными словами, нельзя «выбирать» или даже создавать заранее фабулу произведения! Для эпохи фабульного традиционализма это было бы совершенно непонятным, лишеным рационального смысла высказыванием.

Но, естественно, столь же неразумно проявляющееся у того же Курциуса стремление открыть в современной литературе «воспроизведение» старых фабул: ведь фабулы теперь нередко создаются в последний момент, их «вырабатывают сами герои» в процессе своего движения и развития. Открытие повторяющейся фабулы оказывается в таком случае чисто иллюзорным, и такое «открытие» возможно, в конечном счете, только потому, что мир соткан из аналогий, более или менее заметных внешних совпадений. Особенности фабулы крайне мало могут теперь сказать о сущности произведения, в то время как для древнего эпоса, например, они необычайно важны. Выделяя из произведения общий ход фабулы, исследователь новейшей поэзии еще почти ничего не говорит о произведении, ничего не открывает в нем. Поэтому работы, подобные напугавшей в начале нашего века книжке французского литератора Жоржа Польти «Тридцать шесть драматических ситуаций», совершенно несерьезны, бессодержательны. Польти пытается свести всю мировую литературу к 36 непрерывно повторяющимся фабульным схемам. Стоит отметить, что

⁹⁰ Аристотель. Поэтика, стр. 84.

⁹¹ Цит. по кн.: Готхольд Эфраим Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 121.

⁹² Там же, стр. 129—130.

⁹³ Генри Филдингг. История Тома Джонса-найденыша. М., 1955, стр. 80.

указатель Н. А. Андреева, имеющий объектом только один жанр фольклора — сказку, насчитывает 1021 фавулу. Но дело собственно и не в этом. Для зрелой литературы даже такая подробная и конкретная классификация является делом весьма сомнительной ценности: с ее помощью мы не откроем ничего существенного в искусстве.

Все это дает основания более глубоко взглянуть на гипотезу Вессловского о том, что в некоем отдаленном будущем, когда стирающий случайные и индивидуальные черты резец времени «упростит» в глазах людей облик нашей литературы, обнаружатся будто бы такие же фавульные повторения и сходства, какие мы находим в фольклоре и на ранних этапах литературы. Если даже в этом и есть момент истины, то, во всяком случае, речь должна идти вовсе не о фавуле, но, пожалуй, о сюжетных моментах, о повторяемости образов «движений» людей и вещей, о сходстве «историй характеров» в разных произведениях XIX—XX вв.

Конечно, и в новейшей литературе фавула может быть заимствованной, взятой в готовом виде. Но все дело в том, что художник может обойтись и без такого исходного материала. Фавула в значительной степени выступает теперь как основа композиции произведения, что мы видели выше на примере «Вертера» или «Ревизора». Это, конечно, вовсе не значит, что фавула теперь играет формальную роль: композиция всегда глубоко содержательна. Но все же на сходных фавулах могут основываться глубоко различные, даже противоположные по смыслу, по созданным в них характерам и обстоятельствам произведения.

Как уже говорилось, в проблеме повторяемости фавул есть два совершенно различных аспекта — фавульные совпадения в литературах на определенных этапах общественного развития и, с другой стороны, воспроизведение прежних фавул в последующие эпохи. Собственно, лишь во втором случае по-настоящему встает вопрос о заимствованиях, о странствующих фавулах.

Широчайшее использование готовых фавул, писание «с фавулы» как основной принцип литературы вплоть до XVIII в. обусловлено прежде всего невыделенностью художественности как таковой, синкретическим качеством поэзии; вплоть до XVIII в. художественная литература — особенно в ее высоких жанрах — прямо и непосредственно связана с социально-политической и религиозной идеологией и даже с исторической наукой.

Очень интересные свидетельства современника мы находим в «Поэтическом искусстве» Буало. Он констатирует уже совершившееся отделение религии от искусства — пожалуй, первое «разделение труда» в художественной сфере. Говоря о средневековом французском театре, он уже иронически замечает, что его создателями были «паломники простые»,

Изображавшие, в наивности своей,
И бога, и святых, и скопище чертей.
Но разум, разорвав невежества покровы,
Сих проповедников изгнать велел сурово,
Кошунством объявив их богомольный бред.
На сцене ожили герои древних лет.

«Разум» здесь синоним нового состояния идеологии. Буало еще раз выступает против тех, кто пытается вернуть христианские фавулы в поэзию:

Им, видно, невдомек, что таинства Христовы
Чуждаются прикрас и вымысла пустого
И что писание, в сердца вселяя страх,
Повелевает нам лишь каяться в грехах!
А так, благодаря их ревностным стараньям,
Само евангелие становится преданьем!

С этих позиций Буало нападает даже на «Освобожденный Иерусалим» Тассо, заявляя, что поэт вообще «не принес бы чести» Италии,

Когда бы иногда не разгоняли скуки
Ринальдо и Танкред, их радости и муки.

Естественно, что для Буало не приемлемы созданные незадолго перед тем поэмы Мильтона, которому революция дала право или, скорее, даже заказ художественно воплотить новое понимание религии.

Но, отмежевываясь от религии, Буало сохраняет представление об историческом характере поэзии, требуя, чтобы поэзия говорила о делах «героев древних лет». Конечно, с современной точки зрения, в драме и эпосе классицизма почти отсутствует историческая объективность; мы склонны всецело рассматривать произведения литературных соратников Буало как перелицовку злободневных событий и ситуаций. Но это все же очень одностороннее представление. Незначительность элементов историзма обусловлена прежде всего отсутствием историзма в общественном сознании эпохи в целом, а не только в сфере искусства. Сами художники и теоретики искусства рассматривали произведения с античной или средневековой фабулой именно как исторические. Буало настойчиво подчеркивает, что, изображая древнего героя,

Его страну и век должны вы изучать:
Они на каждого кладут свою печать...
Париж и древний Рим между собой не схожи.

Утверждая историческое значение поэзии, Буало очень ясно выражает свою позицию:

Зачем описывать, как, вдруг завидев мать,
Ребенок к ней бежит, чтоб камешек отдать?
Такие мелочи в забвенье быстро канут⁹⁴.

Едва ли даже в фантазии Буало способен был представить себе, что через каких-нибудь полтора-два столетия подобная фабула могла бы стать основой великого произведения: «Детство» Толстого, например, основано именно на таких «событиях». И замечательным контрастом к строкам Буало звучит рассказ Толстого о поездке в Италию: «Должен сознаться..., что античное искусство не произвело на меня необычайного впечатления... Когда я мысленно возвращаюсь к тому времени, в моей памяти пробуждается только одно маленькое событие. Я предпринял... небольшую прогулку в Монте-Пинчио. Внизу, у подошвы горы, стоял восхитительный ребенок с большими черными глазами... Теперь еще слышу его крик «Date mi un baiocco» (Дайте мне монетку!)... Все прочее почти исчезло из моей памяти»⁹⁵.

Однако сам тот факт, что Буало заговорил об этом ребенке, отдающем камешек матери, свидетельствует о подспудном созревании новой литературы, которое началось задолго до Буало — в новеллистике Возрождения. Историческая — и уже прежде всего поэтому готовая фабула становится к середине XIX в. только одной и явно не центральной сферой фактической почвы поэзии. Произведения с исторической фабулой предстают теперь именно как особенная область, как литература, тяготеющая к исторической науке. Едва ли можно сбросить в наше время со счетов серьезную историческую ценность романов Тьнянова о пушкинской эпохе или А. Толстого о петровской. По своей объективности историческая поэзия каждого периода соответствует, в конечном счете, уровню историзма в идеологии, взятой в целом. Исторические романы Вальтера Скотта, Сенкевича, Фейхтвангера, Алексея Толстого выступают как очевидные вехи общего развития историзма.

⁹⁴ Буало. Поэтическое искусство. М., 1957, стр. 80—81, 85—86, 88.

⁹⁵ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. I, М., 1955, стр. 72—73.

Конечно, в новой литературе есть и еще одна специфическая сфера: произведения с готовой фабулой, но не претендующие на историзм, а использующие старое предание как емкую раму для художественного мышления о современном мире.

IV. К ИСТОРИИ СЮЖЕТА

Предшествующий раздел был посвящен прежде всего фабуле; теперь в центре нашего внимания будет сюжет. И, как мы пытались показать, это не просто теоретическая последовательность рассмотрения: это и реальная историческая последовательность, ибо фабула возникает раньше, чем сюжет в собственном смысле. Первоначальные поэтические произведения всецело фабульны, они только сообщают сочетание фактов, ряд событий — как мы это могли проследить в старинной записи сказки о Шемакином суде.

Если, например, герой древнего сказания в результате тех или иных событий погибает, то повествователь только констатирует факт его смерти. Вся огромность исторического изменения обнаруживается при сопоставлении такого первобытного рассказа с толстовской «Смертью Ивана Ильича», где факт смерти выступает только как повод для развертывания необъятно содержательного психологического сюжета.

Конечно, уже с того исторического момента, когда совершается переход от практического рассказа к художественному повествованию, начинают зарождаться элементы сюжета. Повествование ставит перед нами не только факт, но и, по выражению Лессинга, «способ, каким факт совершился». Однако в течение длительного периода развития, целой литературной эпохи сюжет выступает в большей степени как детализация и оживление фабулы, чем в самостоятельной роли. Именно с этой точки зрения рассматривает сюжет Аристотель. Он говорит, что поэт, сложив фабулу, должен затем «составлять эпизоды и распространять [целое] и, с другой стороны, излагать сочетания фактов, «как можно живее представляя их перед своими глазами... как бы присутствуя при самом исполнении событий»⁹⁶. Так создается сюжет, но он есть по своей сути только распространенная и оживленная фабула.

Аристотель подчеркивает: «...Надо... слагать фабулу так, чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал страдание по мере того, как развертываются события; это почувствовал бы каждый, слушая фабулу «Эдипа»... Это должно заключаться в самых событиях. Поэтому исследуем, какие из событий оказываются страшными...». И далее Аристотель устанавливает, какого рода фабулы сами по себе являются художественными. Найти подобную фабулу не так уже легко: «Вот почему... трагедии вращаются в кругу немногих родов»⁹⁷, т. е. в кругу немногих мифолого-исторических преданий.

Аналогичное понимание поэтического творчества мы находим даже гораздо позже — у Лопе де Вега. Стремясь «указать комедии пути», он пишет в «Новом руководстве к сочинению комедий», что сначала

Наметить надо фабулу...
Удобнее первоначально в прозе
Дать фабулу, в три акта уместив...
Пускай интрига с самого начала
Завяжется и движется вперед...⁹⁸

⁹⁶ Аристотель. Поэтика, стр. 94.

⁹⁷ Там же, стр. 82—83, 85.

⁹⁸ Цит. по кн.: Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. Сост. Б. И. Пуришев. М., 1949, стр. 95—97.

Совершенно «противоположный» путь указывает Генрик Ибсен. Он утверждает, что, начиная работу над драмой, «надо вполне овладеть возникшими... образами, заглянуть во все уголки их души. Я всегда исхожу от индивида. Явления, сценические картины, драматический ансамбль — все это приходит после, само собою... раз я только вполне овладел индивидом во всей его человечности. Мне необходимо также видеть его перед собою воочию всего с внешней стороны... его походку, манеру, голос. А затем я уже не выпущу его, пока не совершится его судьба»⁹⁹ (т. е. фабульная линия).

Итак, в продолжение целой эпохи фабула имеет большее значение, чем сюжет; сюжет предстает как средство реализации фабулы. Границу нового исторического этапа мы находим, как уже говорилось, в новеллистике Возрождения. Здесь, как очень точно писал Ральф Фокс, «манера» людей «действовать» впервые в истории поэзии начинает приобретать «почти такое же значение, как и само содержание их поступков»¹⁰⁰.

В ранних героических эпохах, античной драме, средневековой рыцарской повести и сатире фабула, конечно, распространена и оживлена в сюжете. Но каждый элемент сюжета, каждый его эпизод предстает именно как реализация определенного звена или поворота фабулы. Фабула просто превращена в сюжет и остается в нем как облеченный живым и особенным телом скелет: сюжет последовательно повторяет все изгибы костей фабулы. Выделяя основной ход каждого эпизода, мы получаем событие, звено фабулы, и вполне возможно пересказать все произведение, добыв в результате его подлинную основу.

Собственно говоря, это даже сделано, например, во многих античных драмах. В прологах сжато сообщается предстоящий ход фабулы — тем самым дается понятие об ядре произведения. Этим способом с самого начала внушался интерес к содержанию — в частности, к действующим героям. По справедливому замечанию Лессинга, Еврипид «сообщал... о всех тех бедствиях, какие должны разразиться над головою его действующих лиц, чтобы внушить сострадание к ним еще тогда, когда сами они были далеки от того, чтобы считать себя заслуживающими его»¹⁰¹.

В новой литературе мы уже не найдем таких фабульных прологов. Выступающие в разных формах прологи — письмо Блонде о замке Эг в «Крестьянах» Бальзака, вступительные «лирические» главы в «Воскресении» Толстого или «Матери» Горького и т. п. — характеризуют расстановку сил или атмосферу того художественного мира, в который входит читатель, а вовсе не фабульный костяк. Проблема имеет, однако, и другую сторону: первоначально только фабула и может кратко сказать нечто о героях произведения. Герой интересен, в сущности, только своими поступками и испытаниями, тем, что с ним случилось. В новой же литературе для возбуждения интереса к герою совершенно необязательно сообщать, что произойдет с ним. Писатель XIX—XX вв. вызывает подчас глубокий интерес к персонажу, изображая какой-либо его особенный жест или душевное движение. Так, захватывающий интерес возникает к Мышкину с первых страниц «Идиота» — сцены в вагоне, где еще ничего не происходит; развитие фабулы, в сущности, не началось, и герой только охарактеризован жестами.

На определенном историческом этапе сюжет перестает быть только распространением фабулы; в него входят и приобретают все более весомое значение элементы, не сводимые к подробностям событий, — особенная манера действия героев, их имеющие свою собственную ценность жесты

⁹⁹ Цит. по кн.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенограф. отчет. М., 1934, стр. 430.

¹⁰⁰ Ральф Фокс. Роман и народ. Л., 1939, стр. 79.

¹⁰¹ Готхольд Эфраим Лессинг. Гамбургская драматургия, стр. 191.

и, с другой стороны, психологическое действие, цепь внутренних движений, связанная, конечно, с фабульными фактами, но вместе с тем все же самостоятельная. Наиболее наглядно эти новые качества проявляются именно в психологической стороне сюжета, к которой мы и обратимся теперь.

Одно из самых ранних произведений новой литературы — повесть Боккаччо «Фьяметта» (середина XIV в.). Ее фабула очень проста: замужняя женщина и юноша Памфило полюбили друг друга; их короткое горькое счастье прерывает разлука: Памфило вынужден по настоянию отца возвратиться на далекую родину. Фьяметта долго и напрасно ожидает возлюбленного; наконец, приходит весть о его жепитьбе. Фьяметта пытается покончить с собой; жизнь ее становится цепью переносимых страданий.

Но изображение этой фактической стороны занимает в произведении значительно меньшее место, чем изображение переживаний героини. Мы находим во «Фьяметте» очень ярко выраженные черты переходного явления: фабула и психологический сюжет выступают здесь буквально по отдельности — произведение состоит из двух глубоко различных и чередующихся элементов. В целом повествование предстает как исповедь женщины. Но эта исповедь слагается из самостоятельных сменяющих друг друга кусков: рассказчица сообщает те или иные факты, а затем уже отдельно передает свои вызванные этими фактами переживания. Так, например, она сообщает, что «не только наступил столь желанный и в тоске ожидаемый срок, но еще многие дни сверх него...» (речь идет об обещанном Памфило возвращении). Вслед за тем Фьяметта начинает очень подробно и живо воссоздавать ту цепь душевных движений, которая порождена в ней несостоявшейся встречей с возлюбленным. Для нас интересно, прежде всего, что переход от изложения факта, от элемента фабулы к новому отрезку психологического сюжета совершается чисто механически: «В желаньи узнать причину, почему он просрочил, я стала придумывать оправдания, какие он сам лично, будучи здесь, мог бы привести. Иногда я говорила: «Фьяметта, зачем ты думаешь, что Памфило твой не возвращается по другой причине, чем простая невозможность?..» и т. д. Такое примитивное присоединение фабульного звена к вызванной им цепи душевных движений очень наглядно обнаруживает новаторский характер произведения. Сообщая, что все сроки возвращения прошли, Фьяметта говорит: «Переходя мысленно к худшим возможностям., я полагала, нередко думала я так:

«Теперь от более горячего солнца тает снег в горах, откуда стремятся неистовым и шумным потоком реки, которых немало ему придется переезжать...» и т. д.

Такими простыми и, в сущности, нехудожественными способами мотивируются переходы от фактов к изображению развития душевных движений. Произведение с полной очевидностью распадается на два ряда самостоятельных, особенных элементов: оказывается возможным чуть ли не графически выделить в нем фабульные и собственно сюжетные абзацы. И это свойство наносит ущерб художественности повествования. Самл по себе фабула и психологический сюжет с этой точки зрения полноценны; факты и душевные движения предстают в их живом развитии. Однако связь между этими двумя равно значительными компонентами не вполне удовлетворяет нас: двигаясь по-новому, неизведанному творческому пути, Боккаччо не смог еще создать органической художественной цельности.

Но как раз потому этот наиболее ранний опыт психологической повести (первым по времени «психологическим романом» называли «Фьяметту» очень многие исследователи) представляет особенный теоретический интерес. Здесь в отделенном, взвешенном состоянии пребывают те

элементы, которые в дальнейшем срастаются в живое единство. Флобер во время работы над «Бовари» ставит перед собой специальную задачу — «незаметно для читателя увести его от психологии к действию»¹⁰². К концу XIX в. это все более глубокое сращение объективных фактов и душевных движений породило уже совершенно новую речевую форму — то, что не вполне точно называется у нас «несобственно-прямой речью» или «внутренним монологом»; наиболее адекватен, пожалуй, немецкий термин, введенный Оскаром Вальцелем, — «erlebte Rede», т. е. «пережитая речь». Это нечто среднее между прямой и косвенной речью. В своем сложившемся и развитом виде эта форма впервые выступает у Толстого. В «пережитой речи» факты и душевные движения предстают уже в нераздельном, взаимопроницающем слиянии, незаметно переходят друг в друга.

Вот характерный отрывок из «Спутников» Веры Пановой:

«Доктор Белов задернул плотную занавеску и зажег лампу. Остывший чай стоял на столе. Вечно еда на столе. Он просил не ставить, а они подсовывают.

Сегодня его оставили в покое. Ходили куда-то, и он целый вечер был один. Обыкновенно у него кто-нибудь торчит в купе. По всей вероятности, Иван Егорыч нарочно подсылает к нему людей с разными делами.

Милый человек Иван Егорыч, но неужели он думает, что, разговаривая о делах, доктор забывает о Сонечке и Ляле?

Александр Иванович пишет, что дома нет, одни развалины. Погибли не только они — их вещи, их платья, столик, у которого работала Сонечка, Лялины школьные тетрадки, которые он берег. Письма, дневники, все погибло.

Только воспоминания остались».

Если у Боккаччо, который только начинал новую, воспринимаемую и теперь как наше достояние литературу, факты и переживания выступают в своем отдельном, самостоятельном движении, здесь мы уже не можем указать пальцем — вот изложение факта, а вот душевное движение. Чтобы проанализировать приведенный текст, пришлось бы обратиться к другой, более тонкой проблематике — исследованию художественной речи. Как цель сюжетных жестов этот отрывок оказывается почти совершенно однородным: каждая фраза, каждое звено одновременно ставит перед нами и факт, и момент переживания.

Исходным пунктом является факт: «Доктор Белов задернул плотную занавеску и зажег лампу». Но уже третья фраза: «Вечно еда на столе» — и особенно четвертая: «Он просил не ставить, а они подсовывают» — вместе с фактами непосредственно схватывают и движение переживаний испытывающего неутолимую внутреннюю боль человека. В литературе прошлого подобные эпизоды неизбежно делятся на две самостоятельные части. Важно отметить, что различие не только и не столько в отсутствии вводящей детали, вроде «доктор подумал». Здесь и нельзя так сделать, ибо изложение фактов продолжается: «Сегодня его оставили в покое. Ходили куда-то, и он целый вечер был один». Фабульные и сюжетные моменты слиты настолько цельно, что перед нами предстает однородное движение фактически-психологического сюжета, который требует и особой речевой формы.

Наше сопоставление касается самой начальной и наиболее поздней, современной стадии; между ними находится, конечно, целый ряд специфических этапов развития. Но именно так отчетливо выявляется основная тенденция этого развития.

Та механистическая структура сюжета, одно из первых проявлений которой представляет «Фьяметта», характерна и для значительно более позднего «Дон Кихота», где фактическое действие отчетливо чередуется

¹⁰² Гюстав Флобер. Письма 1831—1854. М.—Л., 1933, стр. 399.

с душевными излияниями героя, и для европейской драматургии XVI—XVII вв. В последней широко развита кажущаяся теперь отчасти искусственной форма лирического монолога: посреди бурного действия Гамлет вдруг произносит ни к кому не обращенную и никем не воспринимаемую речь «Быть или не быть...», ставящую перед нами цепь внутренних движений.

В античной драме мы почти не найдем таких самостоятельных психологических элементов: все монологи героев вплетены в фактическое действие, направлены во вне и лишь попутно характеризуют отдельные душевные движения говорящего. Пространные монологи софокловского Эдипа, например, — это прежде всего рассказы о фактах, обращенные к согражданам, которые активно взаимодействуют с Эдипом. Между тем монологи героев Шекспира или Корнелия ставят перед нами самостоятельное, не касающееся других «внутреннее действие», которое на какое-то время со всей очевидностью сменяет действие событийное, заступает его место в развитии сюжета. Наиболее значительную роль эти смены внешнего и внутреннего действия играют, конечно, в драматургии классицизма. Казалось бы, еще шире лирический монолог представлен в романтической драме конца XVIII — начала XIX в. Однако в действительности это уже совершенно иное явление, ибо психологический сюжет здесь преобладает. Нередко действие даже начинается с лирического монолога (как, например, в байроновском «Манфреде»); изображение цепи внутренних движений выступает как основа драмы, и не обращенные ни к кому монологи уже не кажутся искусственными — в данном случае это художественная условность, допускаемая с самого начала. Драма приближается к лирической поэме, представляющей собой сплошной монолог такого рода. Скупые элементы фактического действия подчинены действию психологическому, вытекают из него и как бы вырастают в общее единое движение. Между тем в классицизме, а тем более у Шекспира основу все-таки составляет фабула, сцепление событий.

Но, так или иначе, сюжет уже здесь оказывается значительно шире фабулы. Наиболее наглядны в этом отношении именно элементы, включающие в движение фактов самостоятельное психологическое действие; они явно дополняют фабулу.

Конечно, уже в древнейший период движения души изображает лирика. Мы находим в античной и средневековой лирике развитый психологический сюжет, схватывающий цепь внутренних жестов. Правда, сюжетика ранней лирики своеобразна, существенно отличается от современной. Во-первых, в этот период обычно изображаются телесные ощущения и чувственные восприятия, а не переживания в современном смысле, т. е. глубоко осмысленные и индивидуальные движения души:

Лишь тебя увижу — уж я не в сплах
 Вымолвить слова,
 Немеет тотчас язык, под кожей
 Быстро легкий жар пробегает, смотрят,
 Ничего не видя, глаза, в ушах же
 Звон непрерывный,
 Потом жарким я обливаюсь, дрожью
 Члены все охвачены...

(Сапфо—греческая поэтесса VI в. до н. в.)

Ступени из яшмы
 Давно от росы холодны.
 Как влажен чулок мой!
 Как осенью ночи длинны!

(Ли Бо—китайский поэт VIII в.)

Люблю усладу вешних дней
Цветов и зелени красу,
Люблю, чтоб песнею своей
Нас птицы тешили в лесу.

(Бертран де Борн—провансальский трубадур XII в.)

От любимого гóри, от страсти любовной к тебе
Вечно я клокочу, как клокочет в котле огневое питье.
Должен я, что кабо, всю тебя обхватить и обнять,
Должен я, хоть на миг, стать рубашкой твоей,
чтоб вкусить забытье.

(Хафиз—иранский поэт XIV в.; «кабо»—род плаща)

Во-вторых, сюжет в древней и средневековой лирике скорее раскрывает какое-либо устойчивое душевное состояние, чем изображает развивающийся психологический процесс.

Хоть ненавижу, люблю. Зачем же? пожалуй, ты спросишь.
Не объясню. Но так чувствую, смертно томясь.

Катулл схватывает здесь психологическое противоречие, но даже оно предстает как уже отлившееся в законченную форму состояние; это как бы скульптурный образ внутреннего мира. Такая же скульптурность, устойчивость характерна и для игры противоположностей в знаменитой балладе Франсуа Вийона:

От жажды умираю пад ручьем.
Смеюсь сквозь слезы и тружусь играя,—

уже рассмотренной подробно в первой книге этого труда¹⁰³.

«Устойчивость» сюжета подчеркивается здесь, в частности, тем, что он основан на традиционном мотиве; аналогичную (хотя и значительно менее интересную) балладу мы находим, например, у французского поэта предшествующего поколения — Карла Орлеанского (1390—1465), по заданию которого написал свою балладу Вийон:

Я мучаюсь от жажды близ фонтана,
В жару любви от холода дрожу;
Беспечен, но забота неустанна;
Слепой, я по путям других вожу;
Я нелюдим, и с многими дружу;
Я весь в трудах и мне всегда досужно;
Добро и зло во мне сплелися дружно.

И т. д.

Последняя строка точно определяет природу сюжета: он предстает как ряд проявлений сложившегося, даже застывшего состояния — добро и зло уже сплелись в душе лирического героя.

Качественно иного типа сюжет мы находим, например, в том же «И скучно, и грустно...» Лермонтова. Здесь исходное выявление состояния выступает только как начало, завязка. Далее следует напряженное развитие, «диалектика души». Мы осязаемо воспринимаем сам неуловимый процесс становления внутреннего мира:

...Желанья? Что пользы напрасно и долго желать?
А годы проходят... Все лучшие годы...
...Любить? Но кого же? На время — не стоит труда..
А вечно любить невозможно...

¹⁰³ См. Теория литературы. М., 1962, стр. 219.

Заключительное двустишие — «И жизнь, как посмотришь...» — ставит перед нами подлинную *развязку* психологического сюжета. С другой стороны, душевные движения предстают здесь именно как *переживания*, как проявления развитой индивидуальной жизни разума и сердца, мысли и чувства.

Итак, лирика древности и средневековья имеет принципиально иные сюжетные свойства в сравнении с лирикой нового времени. Но, так или иначе, психологическая сюжетика уже очень рано начинает развиваться в лирике античной и азиатской древности, средневекового Востока и Европы. В течение веков происходит, таким образом, *раздельное* формирование фактического и психологического сюжетов: первого — в эпосе, второго — в лирике.

Замечательно, что на каком-то этапе, стремясь к всестороннему освоению жизни, творцы крупных поэтических произведений нередко *объединяют* обе линии, причем объединяют чисто внешне, просто внося в эпическое или драматическое произведение стихотворные лирические вставки.

Это является, например, определяющим принципом для индийского драматурга V в. Калидасы, создателя «Сакунталы». В первом действии царь Душианта встречает в лесу прекрасную дочь отшельника Сакунталу и заговаривает с ней о ее красоте. Сакунтала хочет уйти.

«Царь... Она уходит. (Он быстро встает, как бы желая удержать ее, но овладевает собой.) Кто любит, в том мысль есть действие.

Хоть я победил себя
И не пошел за ней,
Мне кажется — я встал, пошел,
И вновь пришел — во сне».

Вся пьеса построена как такое чередование драматических и лирических элементов. Во многих случаях перед стихотворным высказыванием какого-либо персонажа дается характерная помета: «(К самому себе)».

Подобная прозаически-стихотворная структура типична для всей поэзии азиатского и европейского средневековья. Мы находим ее четкое выражение и в арабской «Книге тысячи и одной ночи», и в приблизительно современной ей французской куртуазной повести «Окассен и Николет», в самом жанровом названии которой — «*chantefable*» («песня-сказка») — осознана ее двойная природа, и в известном китайском романе «Сон в красном тереме» («Хун лоу мэнь»).

В той или иной степени эта структура имеет место и в более зрелый период; так, в драмах Шекспира и даже в «Борисе Годунове» прозаические сцены фактического действия сменяются стихотворными лирическими монологами. Однако это все же скорее внешняя аналогия, чем действительное сходство. В частности, показательно, что у Шекспира стихотворными оказываются сцены *в целом* (в то время как в «Калидасе», например, стих является признаком именно лирического отрывка). С другой стороны, лирические монологи у Шекспира естественно входят в действие; они просто переключают сюжет из сферы событий во внутренний мир героев. Поэтому они не предстают как вкрапленные в драму лирические произведения.

Упрощенно говоря, можно указать как бы три стадии развития сюжеттики с точки зрения взаимоотношений фактического и психологического сюжетов. Вначале эти типы сюжета разрабатываются отдельно — в эпосе и драме и, с другой стороны, в лирике. Эпос содержит в себе только лаконичные и к тому же традиционные психологические жесты, вроде «князь наполнился ратным духом». На определенном этапе происходит механическое соединение эпоса и лирики в одном произведении — как в «1001 ночи». Наконец, обращаясь к Боккаччо или Шекспиру, мы присут-

ствуем при рождении новой сюжетной структуры. Когда Фьяметта в своем рассказе переходит от фактов к движению вызванных ими переживаний или когда Гамлет среди острого внешнего действия раскрывает свои страстные сомнения, это уже не выступает как *переход* от эпоса или драмы к *лирике*. Элементы психологического сюжета оказываются уже элементами *эпического* или *драматического* сюжетов, а не лирическими вставками. То, что ранее почти целиком находилось в руках лирики, теперь становится полноправной собственностью и для эпоса или драмы.

Конечно, на этом этапе новой литературы сращение еще не вполне органично; подчас разнородные элементы просто присоединены друг к другу. Но уже в романе второй половины XVIII в. неоднородность сюжета в значительной мере преодолевается. Едва ли не решающую роль играют в этом отношении психологические повествования Стерна, Руссо, Гете. Мощное, властно подчиняющее себе все детали внутреннее действие выступает здесь как объединяющая сила. Исповедь Вертера — это уже нечто качественно иное, чем исповедь Фьяметты. У Боккаччо как бы задана известная фабула, уже совершившееся сочетание фактов, и героям только рассказывает, какие душевные движения вызывал у нее тот или иной факт. В «Вертере» ничто не задано: герой переживает и действует, участвует в определенном узле событий, и эти два процесса не чередуются, но выступают как единая последовательность движений, в которой одно естественно вытекает из другого.

Это единство сюжета достигается главным образом вследствие преобладания психологического действия. Изображение душевной жизни становится в большинстве романов конца XVIII — начала XIX в. ведущим, определяющим моментом. В XIX в. мы уже не найдем такого всепоглощающего психологизма; новую ступень в этом отношении представит лишь литература потока сознания в XX в.

Наиболее существенную роль психологический сюжет играет в повествовании романиков — Шатобриана, Сенанкура, Констана, Тика, Новалиса; их произведения часто и небезосновательно определяют как лирические романы. На почве данного этапа истории романа возникает характерная концепция Артура Шопенгауэра: «Роман тем выше и благороднее, чем больше *внутренней* и чем меньше *внешней* жизни он изображает... В «Тристраме Шенди» почти нет действия, но как мало его и в «Новой Элоизе» и в «Вильгельме Мейстере». Даже в «Дон Кихоте» действия относительно мало... А ведь эти четыре романа — венец всего этого литературного рода... Искусство романиста состоит в том, чтобы с возможно меньшею затратой внешней жизни приводить внутреннюю жизнь в самое сильное движение...»¹⁰⁴.

Внутренняя жизнь в ее «самом сильном движении» действительно составляет сюжетную основу названных романов Стерна, Руссо, Гете и повествований их непосредственных продолжателей — романиков. Сюжет предстает как почти непрерывная последовательность взаимосвязанных, вытекающих один из другого психологических жестов. Не случайно эти романы, как правило, выливаются в форму дневника, исповеди, воспоминаний, либо переписки.

Но Шопенгауэр явно напрасно говорит здесь о романе Сервантеса — качественно ином явлении. В определенном смысле Дон Кихот в самом деле живет исключительно внутренней жизнью в своем воображаемом мире. Однако, в отличие от героев романтических повестей, Дон Кихот непрерывно стремится реально преобразовать жизнь в соответствии со своими внутренними построениями. И реальное, *фактическое* столкновение Дон Кихота с окружающим фактическим миром составляет основу действия. Перед нами характер позднего Возрождения, а не рефлектирующий

¹⁰⁴ Артур Шопенгауэр. Полн. собр. соч., т. III. М., 1903, стр. 759.

субъект романтической эпохи,— каким, в сущности, пытается представить Дон Кихота Шопенгауэр.

С другой стороны, концепция Шопенгауэра равно не применима и к *последующему* развитию романа: в повествованиях Стендаля, Диккенса, Достоевского, Золя интенсивное движение внутренней жизни не мешает столь же энергичному и отчетливому движению объективного фактического действия. Господство психологизма представляет лишь определенный этап, имеющий, правда, громадное значение для формирования новейшего, современного типа повествования. В произведениях, подобных «Тристраму Шенди», «Страданиям молодого Вертера», «Адольфу» Констана, размываются границы фактического и психологического сюжетов, исчезает необходимость специальных переходов от внешнего к внутреннему действию — переходов, которые мы отчетливо можем наблюдать в предшествующей литературе.

С другой стороны, именно здесь закономерно совершается перенос центра тяжести с фабулы на сюжет: признание Гете, что фабула «Вертера» сложилась на завершающем этапе творческого процесса, имеет глубоко принципиальный смысл; еще Лопе де Вега, как мы видели, считал необходимым прежде всего «наметить фабулу» или даже кратко изложить ее.

Начавшееся в эпоху Возрождения качественное преобразование самой внутренней структуры произведения становится в эпоху Гете осознанной реальностью поэтического творчества. Если ранее поэт исходил из преднайденной фабулы, которую он превращал в сюжет, создающий художественный мир характеров и обстоятельств, то теперь основной тенденцией сказывается первоначальное формирование замысла о характерах, рождающихся уже в определенной сюжетной оболочке; лишь затем художник «подыскивает» фабулу — в каких-то случаях готовую, уже использованную ранее, в других — взятую из своих личных наблюдений, из газеты, из бытового рассказа или, наконец, всецело вымышленную.

* * *

Отчетливое сознание этого исторического различия очень существенно для анализа движения сюжета. В древней и средневековой литературе сюжет вырастает на почве фабулы. Для новой литературы типична совершенно иная архитектоника. Толстой, например, говоря о структуре «Анны Карениной», прямо подчеркивает, что «связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи»¹⁰⁵.

«Внутреннюю связь» следует, очевидно, понять, как определенное соотношение характеров и обстоятельств, конкретное сцепление художественных мыслей или, рассуждая более терминологически, художественную *коллизию* произведения. Так, сообщая о замысле своего незаконченного романа «Декабристы», Толстой писал, что он стремился «выставить двух друзей, одного пошедшего по дороге мирской жизни, испугавшегося того, чего нельзя бояться, — преследований, и изменившего своему богу, и другого, пошедшего на каторгу, и то, что сделалось с тем и другим после 30 лет: ясность, бодрость, сердечная разумность и радость одного, и разбитость и физическая и духовная другого, скрывающего свое хроническое отчаяние и стыд под мелкими рассеянными и похотями и величием перед другими, в которые он сам не верит...»¹⁰⁶. Это очень наглядная формулировка замысла — коллизии, определенного конкретного соотношения характеров и обстоятельств. Фабула здесь только чуть-чуть намечена, но зато даже в этом кратчайшем ответе уже выявляются какие-то зачатки психологического сюжета — например, все эти мелкие

¹⁰⁵ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 62, 1953, стр. 377.

¹⁰⁶ «Л. Н. Толстой о литературе». М., 1955, стр. 314.

«рассеяния», «похоти», «величания», в которые герой «сам не верит», но под которыми он скрывает свое «хроническое отчаяние».

Для новой литературы коллизия, соотношение характеров и обстоятельств становится решающим, ключевым моментом, что отчетливо выражается и в теории. Проблема коллизии выступает как основа всей концепции искусства у Гегеля; столь же определяющую роль играет понятие коллизии в постановке вопроса о драме в известных письмах Маркса и Энгельса к Лассалю. В настоящее время любой научный анализ поэтического произведения с необходимостью исходит из уяснения коллизии, взаимоотношения характеров и обстоятельств.

Между тем в подробном очерке теории трагедии, данном Аристотелем, мы не найдем и намека на это понятие; основой всего оказывается изображение сочетаний событий, которое как бы само по себе возбуждает трагическое художественное наслаждение, очищающее и возвышающее души людей. «...Так как поэт, — говорит Аристотель, — должен доставлять помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что именно это должно заключаться в самых событиях»¹⁰⁷. В новейшей литературе трагическое содержание может быть воплощено в совершенно незначительной, лишенной прямого трагизма фабуле, системе событий. И теперь мы считаем, что для действительного восприятия произведения безусловно необходимо усвоить художественно осмысленную в нем коллизию, проникнуть через разворачивающееся действие к глубокому содержанию — соотношению характеров и обстоятельств, которое, собственно, и порождает действие, движение сюжета.

Это, однако, вовсе не означает, что в античной драме или средневековом эпосе в самом деле отсутствует художественная коллизия: мы исследуем «Илиаду» и «Эдипа», «Песнь о Роланде» и «Роман о Лисе» именно с точки зрения соотношения характеров и обстоятельств. Фабулы этих произведений объективно выступают как разворачивание определенных коллизий. Все дело в том, что эти коллизии остаются «вещами в себе», всецело пребывая в созданной художником реальности действия. Удачную аналогию в этом отношении дает история религии: лишь в XVIII—XIX вв. существовавшие тысячелетия религии осознаются как специфические иллюзорные образы сложных отношений людей к природе и обществу: ранее они представляли как несомненные «объективные» реальности божественных существ и их деятельности. Так, революционный лозунг средневековых крестьян — «Когда Адам пахал, а Ева пряла, где были дворяне?» — был не идеологической аллегорией, но естественной апелляцией к предысторической действительности.

Всякая аналогия приближительна: реальность художественного произведения уже Аристотель понимал не как простое завершение действительности в высказывании, но и как плод завершающей деятельности художника, только «подражавшего» деятельности природы. Однако вместе с тем художественное действие все же рассматривалось не как образное разворачивание определенной — пусть не осознанной художником — коллизии, определенного соотношения образов людей и среды, но только как известное сплетение событий. Только сложившаяся за два последних столетия современная наука об искусстве «открыла» внутренние коллизии, движущие действие в греческой трагедии или героических сказаниях средневековья, так же как научная теория религии открыла объективные социальные противоречия, вызвавшие к жизни тысячелетнее идеологическое «бытие» бога. Но, так или иначе, мы можем и должны рассматривать сюжет в целом именно с точки зрения разворачивающейся, движущейся в нем коллизии — основы произведения.

Диапазон событий, совершающихся в художественном произведении,

¹⁰⁷ Аристотель. Поэтика, стр. 83.

поистине необозрим: от пассивного, но совершенно сознательного неподчинения эсхилловского Прометея всем высшим силам мира, представляемым Зевсом и его слугами, и до... бессознательного, но «активного» поступка чеховского чиновника, чихнувшего на лысину своего начальника. Это сопоставление — не повод для смеха; оно наглядно демонстрирует единство законов сюжета. Нас не должно отпугивать различие событийного материала: художественная мысль Чехова, воплощенная в «Смерти чиновника», подлинно глубока и имеет вполне всеобщий характер. Писатель необычайно сильно обнажает чудовищное обезчеловечивание людей, раздавленных гигантской бюрократической машиной.

Трагедийное и величественное событие в произведении Эсхила и комическое и ничтожное событие в превосходной новелле Чехова с равной необходимостью ведут к гибели персонажей. И это самое главное: сюжет есть не сумма событий, но цепь или, лучше, *сцепление* событий, взаимосвязанных и взаимообусловленных.

Событие, взятое само по себе, есть только определенный «случай». Агамемнон отбирает у Ахилла рабыню, Лир отдает дочерям свои поместья, Анна знакомится с Вронским, Давыдов приезжает на хутор Гремячий Лог и т. п. Для произведения существенны не случаи как таковые, но внутренняя связь ряда случаев. Горький в известном высказывании определил сюжет как связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей. Здесь схвачена глубокая сущность сюжета. Это действительно так: сюжеты «Прометея Прикованного» и «Смерти чиновника» — не просто последовательности фактов, но событийные сцепления, в которых непосредственно проявляются связи, противоречия, взаимоотношения определенных персонажей, действующих сил. Сам по себе тот факт, что чиновник чихнул на лысину начальника, ничтожен. Но когда этот случай с необходимостью приводит к духовной и, в конце концов, физической смерти чиновника, он приобретает напряженную художественную содержательность. Поведение чиновника и его начальника — это и есть проявляющиеся в фактах связи, противоречия, взаимоотношения.

Однако это вовсе не значит, что случаи, составляющие сюжет, несущественны, что они безразличны по отношению к внутренней связи и могут быть заменены другими. Представим себе — хотя это почти невозможно сделать, что чеховский чиновник не чихнул, а ударил начальника по лысине, — и от произведения буквально ничего не останется. Полная произвольность и «невинность» этого факта, который является активным только по форме, а по своему существу совершенно пассивен, исключительно соответствует замыслу. Едва ли возможно другое событие, которое было бы столь же необходимым.

Та же глубокая адекватность замыслу отличает событие, открывающее трагедию Эсхила. Прометей не действует в собственном смысле; действуют Гермес и Гефест, которые приковывают героя к скале. В пассивности Прометея обнаруживается невозможность противостоять Зевсу, беспомощность перед высшими силами. И все же *по существу* именно Прометей действует; его неподчинение целиком сознательно и активно. Прометей пассивен как раз формально: ведь Зевс вынужден сопротивляться Прометею.

Итак, в сюжете нужно различать две стороны — его основу, движущийся клубок связей, противоречий, взаимоотношений, и события, в которых эта основа проявляется. Обе стороны находятся в необходимом и живом единстве; отдельные события представляют собой органичную и существенную форму внутренних связей. ✓

Взаимоотношения и противоречия, лежащие в основе сюжета, обычно и определяют термином *коллизия* или *конфликт* произведения (последний термин чаще употребляется по отношению к коллизии драмы). Коллизия в общем смысле есть то или иное столкновение характеров и обстоятельств

(которое, конечно, не всегда бывает острым, напряженным, открыто выступающим на поверхности). И сюжет по своей глубокой сущности есть *движущаяся коллизия*; каждый эпизод сюжета представляет собой определенную ступень в нарастании или разрешении коллизии.

Очень интересные суждения о связи, соотношении коллизии и сюжета мы находим у Гегеля. Прежде всего, он различает понятия «*безобидной ситуации и коллизии*». В первом случае — это определенное соотношение сил, которое «не имеет дальнейших последствий». Такие ситуации «сами по себе не являются действиями... и не представляют собой стимулов, побуждающих ...к действию»; от ситуаций «требуется, чтобы они не заключали в себе такого действия, которое представляется лишь началом поступка, так что из этого действия должны были бы еще вытекать дальнейшие перипетии и антагонизмы»¹⁰⁸. Но кроме «*безобидной*» ситуации, есть особенный тип ситуации — коллизия: «*Раздвоение и его определенность составляет сущность ситуации, которая вследствие этого становится коллизией, ведущей к реакциям, и образует в этом отношении как исходный пункт, так и переход к действию в настоящем смысле этого слова*»¹⁰⁹.

Гегель вскрывает здесь своего рода закон возникновения художественного действия. Так, «*Отверженные*» Гюго начинаются именно «*ситуацией*» в ее «*безобидности*»: перед нами предстает «гармоническое состояние» — деятельность благородного епископа Бьенвеню, определяющая всю атмосферу жизни данного уголка Франции. Кажется, что все здесь завершено, что перед нами истинное бытие, которое не могут потрясти никакие антагонизмы. Даже закоренелые разбойники становятся кроткими агнцами в сиянии, излучаемом в мир личностью епископа. Но вот последний неожиданно сталкивается с бывшим членом Конвента — и выясняется, что германция имеет внешний, поверхностный характер. Если воспользоваться словами Гегеля, «определенность обнаруживает себя как существенное различие, и в качестве находящегося в антагонизме с другим различием делается причиной некоторой коллизии»¹¹⁰.

Однако, продолжает Гегель, «и коллизия не есть еще *действие*, а лишь заключает в себе начатки и предпосылки некоего действия»¹¹¹. В самом деле: начальные главы «*Отверженных*» предстают как экспозиция, только создающая предпосылки будущего действия. Сюжет начинает действительно развиваться лишь с появлением Жана Вальжана, в истории которого и осуществляется, движется коллизия, лишь обнаружившаяся в прологе. Жизнь Жана Вальжана — это как бы реализация того бездейственного, ни к чему не ведущего, а только нечто выявляющего спора, который произошел в прологе между священником и революционером.

Момент, с которого начинается стремящееся вперед и осязаемое движение сюжета, обозначают традиционным термином «завязка». Но нередко завязка рассматривается с внешней, формальной точки зрения — только как событие, как стечение фактов, вызывающее другие события и факты. Иначе говоря, взгляд исследователя не проникает глубже фабулы: произведение предстает только как изображение связанной цепи событий.

Это естественно, скажем, для Буало, для его времени. Давая творческие советы, он призывает:

Пусть вводит в действие легко, без напряженья
Завязки плавное, искусное движенье...
Пусть напряжение до предела
И разрешается потом легко и смело¹¹².

¹⁰⁸ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 205, 206.

¹⁰⁹ Там же, стр. 204.

¹¹⁰ Там же, стр. 208.

¹¹¹ Там же.

¹¹² Буало. Поэтическое искусство, стр. 77—78.

Создание действия понимается здесь только как искусное соединение вытекающих друг из друга событий. Между тем теперь мы совершенно по-иному рассматриваем движение сюжета в великих классицистических драмах эпохи Буало. Искусное сложение фабулы — это только одна и не самая значительная сторона дела.

Корнелевский «Сид» начинается сценой, имеющей характер «ситуации в ее безобидности». Из беседы Химены с Эльвирой становится известным, что Родриго и Химена страстно любят друг друга, и отец последней намерен в этот день договориться с отцом Родриго о будущей свадьбе. Правда, Химена с тревогой говорит здесь об изменчивости «обличей судьбы», но это еще слишком неясный, глухой намек на возможное нарушение гармонического состояния. Однако в тот же день отец Химены, уязвленный тем, что не он, а отец Родриго получил почетную должность, наносит последнему оскорбление. И неожиданно от гармонии не остается и следа: обнажается грозный антагонизм коллизии, порождающий напряженное развитие действия. Родриго и Химена брошены в бушующее пламя смертельного столкновения.

Какова же роль первоначальной сцены? Самый элементарный анализ показывает, что она действительно подготавливает, обуславливает прорывающуюся позднее коллизия, которая вовсе не так уж неожиданна. Ведь именно в экспозиционной сцене выясняется, что в Родриго

Дух высшей доблести запечатлен сурово,
И древний дом его так много знал побед...

что Химена безгранично предана воле своего отца, а

Он столь бесспорными заслугами украшен,
Что из соперников ему никто не страшен.

Именно это соотношение сил — пока еще вовсе не противопоставленных — определяет столкновение. Представим себе на минуту, что в экспозиции драмы перед нами выступили бы образы «средних» частных людей: разве могла бы последующая ссора соревнующихся отцов привести к такому беспощадному и всеохватывающему конфликту? Здесь же этой ссоры совершенно достаточно: недавно еще мирно дремавшее, уравновешенное в экспозиции соотношение сил становится почвой трагического сюжета.

Таким образом, подлинным двигателем сюжета является вовсе не завязка (в «Сиде» — это ссора отцов), не то или иное событие само по себе. Пружина, которая, распрямляясь, толкает вперед действие, — соотношение характеров и обстоятельств. Событие завязки — всего лишь зубчик, задев за который начинает распрямляться крепко сжатая и подчас малозаметная с первого взгляда пружина коллизии. Это лишний раз демонстрирует всю несостоятельность формалистической трактовки сюжета.

«...Действие, — говорит Гегель, — начинается, собственно говоря, лишь тогда, когда выступила наружу противоположность, содержащаяся в ситуации»¹¹³. Завязка обнаруживает эту противоположность, художественную коллизия. Стоит отметить, что эта сторона проблемы сюжета интересна исследована в работе Н. Н. Асеева «Ключ сюжета», не лишенной, правда, формалистических тенденций¹¹⁴.

Начав свое движение, сюжет развивается до тех пор, пока породившая его коллизия не получает то или иное разрешение. В сюжете любого произведения можно выделить ряд этапов, ступеней, которые соответствуют определенному состоянию развивающейся коллизии. Момент наивысшего напряжения, наиболее острого и открытого столкновения характеров и обстоятельств называют обычно *кульминацией*; стадию развития

¹¹³ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 221.

¹¹⁴ См. Николай Асеев. Дневник поэта. Л., 1929, стр. 187—226.

сюжета, разрешающую коллизию (победой одной из борющихся сил, притиранием и т. п.), — *развязкой*. Но важно все время прощупывать под этим внешним, очевидным движением сюжета скрытую энергию коллизии, освобождающуюся в сюжете.

Ярким примером может служить начало развития сюжета «Тихого Дона». Эпоея начинается с рассказа о бабушке Григория, турчанке, о ее гибели от рук бессмысленной толпы. Но эта лаконичная предыстория выступает как нечто давно прошедшее, зарубцевавшееся. Предвещающий смысл завершившейся трагедии осознается гораздо позднее, когда сам сюжет «Тихого Дона» начинает двигаться по трагическим ступеням — вплоть до бессмысленной гибели Аксиньи.

Трагедийная эпоея открывается почти идиллической сценой рыбной ловли, на которую ранним утром выехал Григорий с отцом. Коллизии еще дремлют под безмятежным покровом «безобидной ситуации». Но вот уже намечилась одна из решающих коллизий — любовь Григория, нарушающая скудное и отрицательное, но цельное единство данного мира, бросающая ему вызов и наталкивающаяся на его каменное сопротивление. И словно для того, чтобы подчеркнуть это уже совершившееся нарушение, изменение, этот обнажившийся антагонизм, вновь повторяется сцена рыбной ловли, в которой участвует теперь и Аксинья.

Эта вторая сцена уже совершенно лишена идиллического колорита. Чернеет грозное небо, взлохмаченный ветром Дон кидает на берега гребнистые частые волны. Григорий напрягает все силы, и черная колышущаяся глубина реки пугает его. Вдруг «страшный толчок далеко отшвыривает Григория. Грохочущий всплеск, будто с яра рухнула в воду глыбища породы.

— А-а-а-а! — где-то у берега визжит Аксинья.

Перепуганный Григорий, вынырнув, плывет на крик.

— Аксинья!

Ветер и текущий шум воды.

— Аксинья! — холодея от страха, кричит Григорий».

Сюжет начал развиваться. И в каждом жесте и выкрике героев и даже в движениях природы проступает теперь напряженно определяющей все коллизии. В сущности, эта напряженная сцена во время грозы над рекой обусловлена вовсе не самим «событием» грозы, но возникшей художественной коллизией; в конце концов и гроза могла быть подана идиллически.

Мы говорили, что непосредственное превращение «безобидной» ситуации в «коллизию» на глазах читателя является определенным творческим законом: произведение начинается экспозицией, обрисовывающей еще не заколебавшееся «состояние мира». Так, «Война и мир» открывается именно «завершенным», представляющимся устойчивым состоянием — вечером у Анны Шерер, где равномерно и замкнуто крутится «веретено» светской жизни. Лишь потом, вместе с Пьером и Андреем, входит сюда то «различие», которое выявляет непримиримую коллизию.

Однако всегда ли это так? Быть может, есть произведения, которые без всякого предупреждения бросают нас в кипящий водоворот коллизии? Думается, во всяком случае, что наглядное и естественное перерастание «ситуации» в «коллизию» *типично* для художественного действия. Правда, сам этот процесс может быть очень сложным и скрытым.

«Анна Каренина» начинается как бы «запрещенным приемом»: «Все смешалось в доме Облонских». Но при внимательном обдумывании мы вынуждены будем заключить, что «состояние» дома Облонских не представляет собой подлинной *коллизии* для художника; это обнаруживается уже в самой «несерьезности», ироничности вводящей фразы, хотя ирония эта едва уловима, осознается лишь после. Уже через три-четыре страницы мы с доверием слышим, что все «образуется». Это зерно дальнейшего

развития данной сюжетной линии: «образуется» — значит разрешится само собой, даже без активных действий враждующих сторон. Словом, перед нами состояние, из которого не должны еще вытекать «дальнейшие перипетии и антагонизмы», состояние, в котором должны еще выявиться подлинно глубокие «различия». Они выявляются тогда, когда в создаваемый художественный мир входит Анна (а еще ранее — Левин). Только теперь, пока еще неясно, в предчувствии, веет на нас дыханием подлинной, трагической коллизии. Нарастание коллизии дано Толстым в совершенно особенной, скрытой форме: Анна с *внешней*, событийной точки зрения является как примирительница — она приехала, чтобы разрешить ту, в сущности, не требующую усилий «ситуацию», которая открывает роман как своего рода ложный ход. Но страшная гибель сторожа под поездом обусловлена, вызвана ясно видимым пока только художнику *внутренним* ходом коллизии. Именно этим внутренним ходом *связаны* отдельные факты этой сцены: кто-то кричит, что сторож сам «бросился»; только что представленный Анне Вронский, уловив ее желание помочь вдове погибшего, совершает благородный поступок; Анна говорит о «дурном предзнаменовании» и т. д.

Важно отметить, что такой способ «приближения», постепенного введения коллизии возможен только в новой литературе — когда художник не просто развивает заранее данную фабулу, но глубоко осознает движущую сюжет коллизию и всецело исходит из нее. События не вытекают друг из друга, по сами держатся, по выражению Толстого, на «внутренней связи». Если ранее сюжет был непосредственным распространением и оживлением фабулы (которая, впрочем основывалась, в конечном счете, на неосознанной коллизии), то теперь он непосредственно распространяет и оживляет коллизию, которая с самого начала в общих чертах известна художнику, ибо она и есть его замысел, реализуемый в произведении. Но если известна коллизия, то далеко не так хорошо известно, каким образом она может развиваться. Именно поэтому смог Вронский «неожиданно» стреляться, а Татьяна — выйти замуж.

Следовательно, сюжет должен быть понят нами как цепь движений, вызванная, обусловленная художественной коллизией. В древней и средневековой литературе связь сюжета и коллизии опосредована фабулой: поэт исходит из готовой (даже в том случае, если она составлена им самим) фабулы, в которой уже *заключена* определенная, но неосознаваемая коллизия; задача художника состоит прежде всего в выборе содержательной фабулы. В новой литературе — особенно с рубежа XVIII—XIX вв. — коллизия определяет развитие сюжета непосредственно. Так, коллизия Вертера начала развиваться в творческом воображении Гете задолго до того, как художник «узнал», что Вертер покончит с собой. В данном случае несущественно, что Гете нашел разрешение своей коллизии в реальной жизни несчастного Иерусалема: он мог бы и сам придумать такую развязку. В конечном счете, Вертер стреляет в себя не потому, что покончил с собой Иерусалем, а в силу естественного развития коллизии. Реальное событие только прояснило для Гете дальнейший путь уже развивавшегося на почве своего внутреннего противоречия художественного действия. А в истории Вронского Толстому уже не нужно было такого внешнего толчка, жизненного намека. В одном из писем он прямо формулирует истинный — для современности — путь творчества: «...Живите жизнью описываемых лиц, описывайте в образах их внутренние ощущения; и сами лица сделают то, что им нужно по их характерам сделать, то есть сама собою придумаются, явится развязка»¹¹⁵.

Но, как уже говорилось, научное исследование поэзии требует повсюду открывать внутреннюю коллизию, определяющую движение сюжета —

¹¹⁵ «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 213.

и в «Илиаде», и в «Войне и мире». Вполне понятно, что перед нами здесь не стояла задача анализа исторически изменяющихся типов коллизии, соотношения характеров и обстоятельств, ибо эта проблема специально и с достаточной полнотой исследована в первом томе «Теории литературы», в главе «Характеры и обстоятельства», проследившей смену основных художественных коллизий от древности до нашего времени. Наша цель заключалась в том, чтобы обнаружить связь сюжета с коллизией и указать на исторически изменяющийся характер, природу этой связи.

При всестороннем анализе какого-либо произведения определенной эпохи необходимо, очевидно, исследовать, как внутренняя основа всей художественной системы — коллизия — определяет развитие сюжета, сложную последовательность движений, жестов, высказываний и, с другой стороны, как эта последовательность, воплощенная в последовательности фраз, единиц художественной речи, *созидает* перед читателем эстетическую реальность, образно-предметное бытие коллизии.

Итак, сюжет занимает как бы срединное место в содержательно-формальной структуре поэзии. С одной стороны, в нем реализуются, определяются конкретно-исторические типы художественных коллизий, определенные соотношения характеров и обстоятельств, о чем мы и говорили в предыдущем разделе, с другой стороны, сама цепь движений, составляющая сюжет, оформляется, получает материальное воплощение в художественной речи, в последовательности фраз. Теперь мы остановимся на этой второй связи сюжета, на проблеме его реализации в художественной речи.

V. СЮЖЕТ В НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Мы собирались говорить о связи сюжета и художественной речи; логично ли в таком случае данное название раздела? При углублении в существо вопроса выясняется, что это действительно так: теоретическая последовательность проблем «сюжет и фабула», «сюжет и характер» (или, точнее, коллизия), «сюжет и художественная речь» имеет вместе с тем *историческую* логику. Мы пытались показать, что только на определенной стадии художественного развития сюжет вступает в органическое и определяющее весь творческий процесс соединение с характерами; точно так же лишь на известном — причем более зрелом этапе — проблема сюжета нераздельно срастается с проблемой художественной речи.

Конечно, сюжет вообще немислим без его определенного воплощения в речи, без словесного оформления тех или иных движений. Уже Аристотель находит необходимым указать, что фабула обрабатывается «по отношению к словесному выражению». Однако связь сюжета и речи в XIX в. выступает качественно по-иному, чем в предшествующей литературе. Изучая историческое развитие теорий художественной речи от античности до XVIII в., мы обнаруживаем целый ряд однородных принципов, которые более или менее полно выразились и в античных риториках от Аристотеля до так называемого Лонгина, и в трактатах Данте, Дю Белле, Драйдена, Буало, Ломоносова и т. д. Эти основные принципы — чистота, ясность, краткость, уместность и красота речи. В главе о художественной речи мы подробно рассмотрим смысл этих требований. Здесь же скажем одно: речь поэтического произведения понимается как мастерски образованная, стройно организованная и звучная последовательность тщательно выбранных слов, которая ясно и кратко сообщает о происходящем или прямо выражает мысли и чувства ¹¹⁶.

¹¹⁶ Если изложить кратко содержание Первой песни «Поэтического искусства» Буало, целиком посвященной проблеме речи, мы усвоим следующие положения: речь должна быть ясной, недвусмысленной, не затруднять понимание; в ней не сле-

Конечно, все это целиком сохраняет свое значение и для поэзии нашего времени. Однако к середине XIX в. выявляется и даже выходит на первый план, оттесняя все остальное, *новое*, по существу неведомое Буало требование *предельной точности и незаменимости* фразы.

Очень ясное практическое и теоретическое выражение этого принципа мы находим у Флобера. И по составу слов, и по всей своей организации фраза должна быть «единственно возможной», с совершенной точностью воплощать определенное неповторимое содержание. Причина этого нового подхода к речи лежит, конечно, не в ней самой, а глубже; изменение характера языкового творчества определяется изменением, преобразованием в сфере сюжета, оформляемого речью. Перед писателем встает задача схватить совершенно неповторимый, индивидуальный «жест» человека и его совершенно особенные душевные движения. Именно поэтому, реализуя в речи свой образ, художник оказывается перед необходимостью говорить об изображаемом явлении «только одним способом, обозначить только одним существительным, охарактеризовать только одним прилагательным, оживить только одним глаголом»¹¹⁷.

Конечно, в самих этих формулировках есть моменты полемического заострения; но дело не в установлении точных правил, а в существовании самой постановки вопроса. В начале этой главы мы приводили суждения А. Н. Толстого об открытии главного «жеста» персонажа — открытии, за которым «последует та единственная фраза, с той именно расстановкой слов, с тем именно выбором слов, с той именно ритмикой, которые соответствуют жесту... Покуда не вижу жеста, не слышу и слова».

Теперь можно и необходимо внести конкретизирующую поправку на время в соображения, высказанные в данной связи во вступительной части главы: все это верно лишь по отношению к новейшей литературе, «предметом» которой стали жизнь и психика частного индивида, взятого в его еще уловимом, но бесконечно богатом содержании. Эта усиливающаяся (хотя и не без перерывов, отступлений) тенденция заостренно выразилась в известном замечании Льва Толстого: «Как описать, что такое каждое отдельное «я»? А кажется, можно... В этом собственно и состоит весь интерес, все значение искусства — поэзии»¹¹⁸.

Прежде сюжет передавал, в основном, факты и «обобщенные», неиндивидуализированные движения души; поэтому отсутствовала необходимость в предельно точных, «единственных» словесных формулировках. Первоначально, в фольклоре, оказывалось возможным, как мы видели, свободно *пересказывать* повествование. Вполне понятно, что невозможно пересказать тщательно обработанную, отшлифованную стихотворную речь греческих трагиков, римских сатириков, эпических поэтов средневекового Востока и европейского Возрождения, драматургов классицизма и т. п. Однако это невозможно не потому, что стройные и звучные фразы облекают неповторимые элементы сюжета, но в силу завершенной красоты самих

дует давать длинных рассуждений (хотя бывает и так, что поэт «избег длинот и ясности лирился»); необходимо устранить однообразие структуры речи, добиваться стройности и благородства даже в «низком слого», а также простоты и сжатости; большое внимание уделяется звуковой стороне речи (следует избегать «зябля» между гласными, режущих ухо стечений звуков, переносов строк в стихах, ошибок в размере, неправильных рифм, цезур и т. д.). Главное требование Буало — «отдельвать», «шлифовать», «чистить» речь, «не ведая покоя». Задачу подлинного критика, который «замечит все грехи», Буало формулирует так:

Он строго побранит за пышную эмфазу,
Тут слово подчеркнет, там вычурную фразу;
Вот эта мысль темна, а этот оборот
В недоумение читателя введет...

¹¹⁷ Цит. по кн.: Ги де Мопассан. Поэз. собр. соч., т. XIII, стр. 209.

¹¹⁸ «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 509.

фраз в единстве их смысла и формы, фраз, в которых поэт, по выражению Буало:

Велел гармонии к ногам рассудка пасть
И, разместив слова, удвоил тем их власть.

Все эти вопросы еще встанут во весь рост в главе о художественной речи; нам важно лишь показать новую, исторически возникающую *взаимосвязь речи и сюжета*.

В современной литературе фразы не отделимы от тех неповторимых «жестов», которые они оформляют, «единственный», необходимый для создания образа жест как раз и определяет собой выбор и расстановку единственных слов, строение и ритм фразы. Задача создания абсолютно точных фраз вызывает к жизни новую «творческую категорию» — «муки слова», о которых так ярко рассказывают письма самого Флобера. И все же представляется, что не этот процесс словесного оформления уже найденных движений и жестов, а само открытие их — это наиболее трудоемкая сторона творчества и для Флобера, и для других художников его и последующего времени. Говоря о «муках слова» часто нерасчлененно объединяют в этой формуле и языковое и сюжетное творчество; в частности, это имеет место в известной работе А. Г. Горнифельда «Муки слова» (1907).

Толстой в одном из писем говорит следующее: «...ничего не пишу, а работаю мучительно. Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты... Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения... обдумать миллионы возможных сочетаний..., чтобы выбрать из них 1/1 000 000...»¹¹⁹.

Дело идет о сюжетном творчестве, об открытии тех единственных движений и жестов, которые потом оформятся в единственных фразах. Тот самый Флобер, который, быть может, ярче, чем кто-либо другой, обрисовал «муки слова», внимательно вглядываясь в собственное творчество, очень точно заметил: «Вот в чем я теперь убедился: ...если ясно представляешь себе известный образ или чувство, то слово само выльется на бумаге. Одно вытекает из другого... Вся литературная критика должна быть переделана заново; те, кто занимались ею..., быть может, знали анатомию фразы, но о физиологии стиля не имели ни малейшего понятия...». Еще более показательным другое замечание Флобера: «Отвратительно провел два дня... Не мог написать ни одной строчки... Мне нужно было очень тонко передать психонервический момент, а я все время пугался в метафорах, вместо того, чтобы уточнить факты»¹²⁰. Так или иначе, в новейшей литературе, особенно в основной ее сфере — повествовательной прозе, создание сюжета, слагающегося из мелких и индивидуализированных жестов людей и вещей и психологических движений, предстает как решающая сторона творческого созидания произведения.

* * *

Ставя вопрос о сюжетике литературы конца XIX — начала XX в., невозможно ограничиться выяснением «общих» тенденций, ибо художественное творчество в эту новую всемирно-историческую эпоху представляет две принципиально, качественно различные линии. С одной стороны, выступает литература, остающаяся на почве разрушающегося бытия и сознания старого, буржуазного мира; с другой — совершенно новая художественная стихия, связанная с непрерывно растущим всплррь и вглубь социалистическим движением.

¹¹⁹ «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 128.

¹²⁰ Гюстаф Ф л о б е р. Письма 1831—1854, стр. 377, 393.

Конечно, и ранее литература не представляла единого потока: совершенно ясно, например, что новой художественности Возрождения, связанной с именами Боккаччо, Вийона, Шекспира, Рабле, Сервантеса, открыто противостояли еще живые традиции рыцарского эпоса, аристократическая поэзия, развивавшая средневековую эстетику, драматургия и эпос барокко, возникающие как своеобразная «реакция» уже позже, в конце XVI — начале XVII в.

Но, естественно, для нас неизмеримо важнее рассмотреть противостоящие тенденции в сюжетике современной литературы, тем более что «размежевание» в художественном творчестве нашего времени гораздо резче и существеннее, чем когда-либо прежде.

Флобер и Мопассан создают сюжет, представляющий собой последовательность мелких и глубоко индивидуальных, но цепко схватывающих цельное существо явления движений — внешних и психологических; по выражению Флобера, «мельчайшие факты» запечатлеваются с такой силой, что становятся осязаемыми «почти материально». Сюжет такого рода выступает в качестве мощного и как бы самостоятельного по отношению к фабуле художественного движения. Поэтому Флоберу представляется даже, что можно создать «книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля, как земля, ничем не поддерживаемая, держится в воздухе... Это и есть как будто путь Искусства в будущем»¹²¹. Конечно, здесь неточны обе половины сравнения, ибо и Земля держится не сама собой, а в поле тяготения Солнца, и, с другой стороны, художественное действие невозможно вне поля тяготения реальных событий жизни, без напряжения между сюжетом и действительностью. Но само указание определенной тенденции западной литературы дано верно. Через творчество Гонкуров и Гюисманса это направление приходит в XX в. к изображению потока сознания у Пруста, Джойса и их последователей — изображению, при котором сознательно обрываются и затушевываются связи с внешним миром и господствует чистое, имманентное движение психологического сюжета.

Флобер чутко предугадывает возникновение этой односторонней художественной линии будущего: «Лишенная возможности *излиться*, душа замкнется в себе самой... Тогда смогут появиться такие книги, как *Сатирикон* и *Золотой осел*, но бьющую через край чувственность заменит в них бьющая через край психика»¹²². «Сатирикон» — ярчайшее выражение человеческого распада в эпоху крушения античного мира — действительно представляет неплохую аналогию к «Улиссе» Джойса; с гомеровским эпосом об Улиссе последний явно не имеет никакого родства.

Тонкое пророчество мы находим и у Мопассана, который, правда, ищет прообраз грядущей литературы в психологическом повествовании переломной эпохи романтизма:

«Мы пришли к изображению своего Я, того гипертрофированного напряженным наблюдением Я, которому прививают таинственные вирусы всех душевных заболеваний. Если эти книги будут такими., не окажутся ли они прямыми, но выродившимися потомками *Адольфа* Бенжамена Констана?»¹²³. Здесь явное предчувствие грядущих «поисков утраченного времени».

И все же пророчества Флобера и Мопассана имеют ограниченный характер. Ведь тем временем в России складывалась совершенно новая литература, открывающая, подготовляющая следующий всемирно-исторический этап художественного развития человечества. С подлинной зрелостью

¹²¹ Гюстав Флобер. Письма 1831—1854, стр. 229—230.

¹²² Там же, стр. 269.

¹²³ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 286.

и очевидностью эта новая художественность выступила в творчестве Толстого и Достоевского. Поэтому лучшие европейские художники поколения, пришедшего на смену поколению Флобера и Мопассана, неожиданно оказались неизбежными и сознательными последователями этих русских гигантов.

Толстой и Достоевский, с одной стороны, значительно развили тонкость и глубину индивидуализированного и проникновенно психологического сюжета, достигнув новой ступени в изображении мельчайших оттенков поведения и сознания человека. С этой, локальной точки зрения, тот же Пруст как будто бы выступает как продолжатель, ученик Толстого и Достоевского, еще глубже погружающийся, по его собственным словам, в «тайственные области» индивидуального поведения и сознания человека, «чтобы извлечь на свет тысячи мелочей»¹²⁴. Однако это углубление психологического сюжета вовсе не означает шага вперед в художественном смысле, ибо цель искусства — не в анализе психологии; это лишь одно из средств воплощения художественных идей о человеке и мире. Вполне возможно, что повествование Пруста представляет ту или иную ценность для ученого-психолога; но это еще очень мало говорит о художественной ценности и новаторстве произведения.

Пруст прямолинейно развивает, углубляет одну сторону сюжетного творчества почти до возможных пределов (местами его стремление зафиксировать бесконечно малые величины психического движения разрушает художественность, подменяя сюжет аналитической манерой исследования). В высшей степени характерно, что произведение Пруста воспринимается как гипертрофированное продолжение психологического романа конца XVIII — начала XIX в. Конечно, сюжет обогащен здесь завоеваниями последующих десятилетий, в частности развитой способностью точно передавать индивидуализированные движения души. Но это именно продолжение, это скорее количественное, чем качественное развитие — именно потому можно находить прямых предшественников; это новая ступень в истории старого типа художественности.

Между тем Толстого невозможно прямо сопоставить с каким-либо художником прошлого или даже целым направлением. Сама художественная целостность творчества Толстого и в том числе целостная природа его сюжеттики представляет качественно новое явление во всем историческом развитии мировой литературы.

Исходная причина этого новаторства состоит в том, что Толстой являлся первым великим художником, обладавшим социалистическим мироощущением, хотя, конечно, его социализм был утопическим, мелкобуржуазным и христианским. Это, в свою очередь, было обусловлено совершенно своеобразным социально-историческим процессом в России, где нарастала величайшая всенародная демократическая революция, которая должна была происходить на очень высокой ступени общественного развития и неизбежно стать преддверием революции социалистической.

Это определяло глубочайший перелом в природе самого художественного содержания, наиболее зрело и отчетливо выявившийся в «Войне и мире». Художники, оставшиеся на почве старого бытия и сознания, кстати, пока еще неизмеримо более обширной, видели истинный путь высоко развитой и действительно ценной человеческой личности в возможно наиболее полной «самостоятельности». Общество, взятое в целом, представляется безличным, нейтральным или даже враждебным миром, и цель личности состоит в том, чтобы найти себе благоприятную сферу деятельности или даже «уголок» — будь то творчество, жизнь в патриархальной деревне в «единстве с природой» или мир человеческих личных отношений. Даже произведения, связанные, казалось бы, с идеями социализма, но не

¹²⁴ Цит. по журн. «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 101.

претворившие их в целостное художественное осмысление человека и мира, изображают истинный путь как «уход» в специально созданные сельские «коммуны», мастерские, идеальные школы и т. п. — маленькие островки посреди громадного и чуждого общественного океана; начиная с Жорж Санд появляется целая цепь более или менее значительных произведений этого рода. Но если даже их творцы в теории далеко обогнали свою эпоху, их художественная мысль еще развивается в старом русле.

Принципиальное новаторство Толстого, выражавшего сознание многомиллионных масс русского крестьянства, состояло в том, что он видел истинный путь человеческой личности в глубоком и внутреннем слиянии со всем громадным народно-историческим «морем», причем понимал способность к этому слиянию как выражение *наиболее высокой* степени развития и красоты личности. И это действительно так, ибо лучшие человеческие образы Толстого — образы Пьера, Наташи, Андрея — предстают как несравненные художественные воплощения прекрасного человека.

«Надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!» — эти слова Болконского в открытой форме выражают ведущую целеустремленность художественного мира эпохи.

Путь действительного освобождения человеческой личности предстает у Толстого не как отъединение, но как слияние с обществом в его цельности — пусть пока слияние по преимуществу психологическое, в сознании. Конечно, необходимо подчеркнуть также, что Толстой, как никто до него, художественно осознает различие между преходящей официальной формой современного ему общества и подавляемой, но бессмертной и необъятной народной стихией, которая медленно и все же неуклонно поднимается к подлинно прекрасному бытию. Несомненно, что это необходимое различие было во многом подготовлено предшествующим развитием именно русской литературы — творчеством Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Но сама художественная концепция, сама конкретная коллизия высоко развитой человеческой личности и «исторического моря» — это открытие Толстого. К какой бы стороне художественной проблематики мы ни обратились — повсюду обнаруживаются очевидные последствия этого открытия. Так, например, ранее проблема единства с природой выступает как один из вариантов освобождения личности от давления общественных связей. Но тем самым достигается единство не с природой как целым, но с данным уголком природы, ибо действительного единства с природой развитый человек может достигнуть только через единство с целым обществом в его подлинном существе. И у Толстого эта проблема ставится и решается именно так уже в «Казаках», а особенно в «Войне и мире» и «Анне Карениной».

Наиболее точно новаторское своеобразие мысли Толстого — в отличие, скажем, от всякого рода руссоизма — можно сформулировать так: освобождаясь от общества путем ухода в какую-то отдельную сферу (в данном случае патриархальный уголок), человек как раз закрепощает себя — приковывается к этой ограниченной сфере. Подлинная свобода достигается полным слиянием с целым обществом в его наиболее глубоком существе, с «народно-историческим морем».

Но здесь не место специально рассматривать содержание, основные художественные коллизии толстовского творчества. Нам важно лишь установить, что Толстой открывает совершенно новый этап мировой литературы, и это, естественно, вносит новые черты и в его сюжетику. Толстой предваряет ту художественную эпоху, которая окажется связанной уже с Горьким и получит имя эпохи социалистического реализма.

Проблема подлинного развития личности на пути ее слияния с обществом будет решаться со всей ясностью, *осознанностью* и конкретностью в автобиографической трилогии Горького, лирике Маяковского, «Огне» и «Ясности» Барбюса, «Разгроме» и «Последнем из удэге» Фадеева и других крупнейших произведений социалистического реализма. Это вовсе не значит, что творчество Толстого и творчество художников социалистического реализма — явления одного порядка; такая постановка вопроса глубоко неверна уже хотя бы потому, что социалистический реализм рождается на почве открытой борьбы народов за социализм и предполагает художественное освоение идей марксизма, коммунистическую партийность. Но вполне можно сказать, что творчество Толстого свидетельствовало о *необходимости* рождения искусства социалистического реализма. Было его своеобразным «предчувствием».

С другой стороны, Толстой определил творческое развитие крупнейших предшественников критического реализма современности, которые в своих лучших произведениях выступили как союзники социалистического движения, — в таких книгах, как «Земля людей» Сент-Экзюпери или «По ком звонит колокол» Хемингуэя «толстовское начало» выразилось глубоко и сильно.

В главе «Характеры и обстоятельства» уже были охарактеризованы единство и взаимосвязь психологической глубины и эпопейной шири — эта основная черта художественного содержания творчества Толстого. Можно указать две существенные особенности *сюжета*, вытекающие из этого качества содержания: центробежное развитие сюжета и громадную смысловую насыщенность, смкость и даже, в известной степени, символичность мельчайших сюжетных звеньев, отдельных движений и жестов.

Первая особенность отчетливо выясняется при сопоставлении линии Толстого с той художественной линией, которая приводит к модернистской школе потока сознания. В последнем направлении властвует тенденция «центростремительного» развития сюжета: действие все более замыкается в интимном мире индивидуальных переживаний и отношений. Внешнее действие, фабула, тяготеющая к завершаемой объективной реальности, почти испаряется. Очень радикальный метод в этом отношении применил Пруст, создавший свое повествование в форме психологических воспоминаний. В романе «В поисках утраченного времени» подлинной реальностью является цепь тончайших душевных переживаний, а мир внешнего, практического действия предстает как неверный, колеблющийся, то и дело вообще исчезающий фон психологического действия. Движение сюжета почти целиком замкнуто в интимном внутреннем мире и не только не пытается выйти за его пределы, но, напротив, активно устремляется к центру этого внутреннего мира.

Развитие сюжета в романе Пруста можно представить в виде длинного ряда спиралей: оттолкнувшись от какого-либо факта, художник дает последовательность тонких психических движений, устремляясь все глубже к некоему центру. Когда сюжетная спираль проникает таким образом до наибольшей возможной глубины, действие как бы прерывается, вводится новый исходный факт — обычно по сложной ассоциации вспоминающего рассказчика, — и снова закручивается спираль следующего отрезка психологического действия.

Между тем у Толстого развитие сюжета имеет центробежный характер: психологическое действие, внутренняя работа в душе Пьера, Болконского, Левина, Нехлюдова устремляется во вне, в большой мере и так или иначе реализуется во внешнем действии. Эта внутренняя работа нужна не для того, чтобы как можно глубже уйти от мира в себя, но как раз для того, чтобы выйти в как можно более широкий мир, выработав в себе способности для этого выхода, для слияния с миром. Толстой прекрасно сознает, что официальная, лежащая на поверхности оболочка общества

не является подлинным полем действия для человека: образ Каренина, например, — это один из самых сильных образов людей, обезчеловеченных, ограбленных их собственной деятельностью в сфере бюрократического государства. Но Толстой необычайно остро и предметно ощущает нарастающую в недрах общества подлинную жизнь, творческую силу масс, народное и историческое «море», которое должно решить все человеческие проблемы. Именно в слиянии с этой иной, новой действительностью, пока еще подслудной, только предчувствуемой, видит Толстой единственный истинный путь для человеческой личности. Конечно, это сознание выступает у Толстого в недостаточно определенной, абстрактной, а подчас и мистической форме. Но решающий шаг к совершенно новому искусству был им сделан.

Центральные герои Толстого по сути дела не ищут своего «угла», своей сферы ни в индивидуальном творчестве, ни в интимных отношениях, ни на лоне природы, ни в какой-либо благотворительной деятельности. Если они и вступают на один из этих путей, то рано или поздно осознают его как ошибочный, ведущий в сторону от истинной цели.

Целью является глубинное и вместе с тем необъятно широкое движение, «роенье» всенародной жизни. И сюжет приобретает центробежный характер: здесь тоже есть ряд психологических спиралей, но они раскручиваются из душевного «центра» в беспредельное пространство и, в конце концов, должны привести человека к действительному вмешательству в жизнь целого мира. Сюжетные линии Болконского, Пьера, Наташи, Левина, Нехлюдова представляют собою именно ряд спиралей психологического действия, прерываемых практическими действиями, событиями, в которых как бы завершается «внутренняя работа». Поэтому углубленный психологизм толстовских сюжетов вовсе не приводит к выветриванию фабульности; в любом произведении есть отчетливая система значительных событий, хотя основывается она, конечно, не на заранее данном фабульном узле, не на вытекании одного события из другого, но на «внутренней связи» коллизии.

Творчество Толстого представляет наиболее последовательное воплощение новой художественности на раннем, еще бессознательном этапе ее развития. Но нельзя не видеть тех же тенденций и в творчестве Достоевского, хотя здесь они, несомненно, выступают в крайне противоречивой, усложненной форме. В психологических судьбах Раскольникова, Подростка, братьев Карамазовых неразрывно переплетаются центробежные и центростремительные движения. Сюжетная спираль то устремляется с громадной скоростью к центру, то, напротив, расширяется до необъятных границ. Эта двойственность порождена тем, что в художественном сознании Достоевского противоречиво соединяются устремленность к крайнему индивидуализму и страстная жажда сращения, братства со всеми людьми, с цельной «мировой жизнью».

Одно из решающих различий художественных миров Толстого и Достоевского состоит в том, что в последнем нет той могучей и прочной народно-исторической почвы, которая так характерна для мира Толстого.

Художественный мир Достоевского предстает как крайне неустойчивое, готовое обрушиться движение, под которым «хаос шевелится». Отсюда проистекает катастрофичность сюжета, знакомое всем достоевское «вдруг», готовое разразиться каждую секунду в грозовой атмосфере действия. И все же в большинстве произведений Достоевского перевешивает, в конечном счете, «центробежное» развитие героев, стремление к единству с народом и человечеством. Это принципиально ограничивает содержание творчества великого писателя от художественных выводов многих его западных последователей. С другой стороны, это спасает сюжеты от разрушения, вызванного несоединимой противоречивостью, равновесием противоположных тенденций. Так, при всей противоречивости сюжетного

движения в «Преступлении и наказании», структура произведения имеет отчетливую завершенность, единую психологическую и фабульную развязку.

V Итак, к концу XIX, а особенно к XX в., резко разделяются два типа сюжета — центрированный, доводящий до предела тенденцию предшествующего этапа литературы, и центробежный сюжет, открывающий перед искусством слова новые необозримые горизонты. Эта поваторская линия получает подлинную зрелость и самостоятельность в литературе социалистического реализма, порождаемой специфической объективно-исторической почвой. Но в этом новом русле также развивается — с той или иной степенью последовательности — вся демократическая и гуманистическая литература XX в., которая в данную эпоху неизбежно оказывается в своих лучших проявлениях союзницей центрального направления — собственно социалистического искусства. Мы не можем не сознавать, что творчество Томаса Манна, Шоу, Роллана, Мартен дю Гара, Сент-Экзюпери, Хемингуэй, Моравиа и других крупнейших художников XX в. родственно нам в тех или иных очень существенных отношениях.

С другой стороны, можно с полным правом сказать, что развитие новой художественности буквально спасает искусство от гибели, от распада его образной природы, к которому неизбежно ведет замыкание в изолированном внутреннем мире. Превращаясь в подобие психологического трактата (именно подобие, так как научный трактат создается не на путях художественного воображения), психологический роман этого рода нарушает один из основных законов искусства — цельность освоения жизни. Это, в свою очередь, разрушает сюжет: вместо естественно развивающейся цепи предметных и живых «жестов», перед нами предстает последовательность аналитических суждений об отдельных состояниях психики. Внутренняя жизнь описывается, а не изображается как *действие*, слагающееся из взаимосвязанных движений. Пользуясь приведенным в самом начале высказыванием Лессинга, — нарушается «поэтическая иллюзия», произведение «обращается лишь к рассудку читателей». Роман становится чем-то средним между художественным повествованием и произведенной в тех или иных научных целях фиксацией определенного психического процесса; сюжет более не создает полнокровной, дышащей жизнью художественной реальности.

Вместе с тем тенденция к ослаблению фабульности характеризует в конце XIX в. и в XX в. не только вырождающуюся старую художественность. Развивается целое направление, целая стилевая школа, в которой при ослабленной, подчас неощущаемой фабульности, все же ярко и сильно воплощены черты новой художественности. Эта своеобразная линия, нередко называемая «чеховской школой», некоторыми критиками определялась даже как «бессюжетная» литература. К ней, помимо самого Чехова, который сыграл решающую роль в ее становлении, принадлежат прежде всего всемирно известные американские новеллисты — Шервуд Андерсон, Хемингуэй, Колдуэлл и др.

Конечно, эта новеллистика вовсе не бессюжетна, если употреблять термин сюжет в принятом здесь значении. Если в школе потока сознания сюжет действительно имеет тенденцию к распаду, к подмене «аналитической» манерой, здесь он предстает как живая цепь душевных движений и внешних «жестов».

В каком же соотношении находится эта новеллистика со школой потока сознания? Прежде всего следует отметить, что речь идет все же о коротких новеллах, а не о бесфабульных эпопеях, подобных прустовской. Однако, вместе с тем, не может не поражать то обстоятельство, что в повелле, которая в течение веков была острофабульным жанром, теперь, грубо говоря, нечего пересказывать: действие развивается напряженно, но создается все же впечатление, что никаких существенных событий не

произошло. В этом, безусловно, выражается общее понижение роли фабулы, перенесение центра тяжести на сюжет в собственном смысле. Но важно видеть и другую существенную причину — особенный характер тех художественных коллизий, которые свойственны новеллам писателей «чеховской школы».

Во многих новеллах и повестях Чехова или его прямого американского последователя Андерсона (20-е годы) фабула не ощущается потому, что изображаются события, происходящие каждый день, с каждым человеком: люди просыпаются, едят, выполняют свою привычную и повседневную работу, ложатся спать. Фабула как узел событий исчезает. «Чем проще фабула, тем лучше... — утверждал Чехов. — На вашем месте я ...описал бы обыкновенную любовь и семейную жизнь..., жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле...» В другом месте, развивая эту же мысль, Чехов утверждает даже, что «фабула может отсутствовать»¹²⁵. Так для Чехова становится самостоятельной и центральной та линия творчества, которая складывалась ранее в отдельных произведениях, подобных «Бедным людям» Достоевского или «Смерти Ивана Ильича» Толстого.

Шервуд Андерсон писал, что повествования прошлого «привлекают остроумной фабулой (англ. plot — «узел». — В. К.)... Естественным результатом является то, что *описание жизни* человека перестает быть важным и становится второстепенным... До тех пор, пока я не нашел русских прозаиков, ваших Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, я никогда не читал прозы, которая бы меня удовлетворяла... У... русских писателей всюду, на каждой странице чувствуется жизнь»¹²⁶.

Итак, свою тенденцию к ослаблению фабульности Чехов и Андерсон объясняют стремлением изображать жизнь, «как она есть». Но мы можем безошибочно утверждать, что речь идет не о жизни вообще, но о жизни того времени и того мира, в котором жили эти писатели. Русская проза после Чехова (Горький и особенно советские писатели) и американская после Андерсона (писатели 30-х годов — скажем, Стейнбек и тот же Хемингуэй испанского периода) вовсе не бесфабульна.

Повествования, лишенные отчетливой фабульности, порождены специфическими условиями, которые, правда, в XX в. постоянно возрождаются на Западе, а в России ушли в прошлое вместе с эпохой Чехова.

В повести Чехова «Скучная история» или в одном из лучших произведений Андерсона «Из ниоткуда в ничто» событийная сторона сюжета крайне незначительна, «неощутима». Жизнь персонажей представляет собой бесцельную, вращающуюся в одном и том же замкнутом кругу цепь повседневных мелочей. Чеховская «история» является «скучной» едва ли не потому прежде всего, что она, по существу, вовсе не «история»: в ней отсутствует целенаправленная последовательность поступков, событий. Об этом же свидетельствует название андерсоновской повести — «Из ниоткуда в ничто».

Но ведь именно такой характер имеет сюжетка прустовской линии; у героев Пруста также нет «истории». В чем же различие? Резкое расхождение выявляется прежде всего в самом идейном содержании, в эстетической оценке. У Пруста бездейственность предстает как вполне «нормальное» состояние, он поэтизирует эту полупризрачную жизнь. Его герой более всего опасается, что внешний мир вовлечет его в какую-нибудь «историю».

В чеховском направлении отсутствие «истории» выступает как коллизия, окрашенная трагизмом. Герой может осознавать или, напротив, не замечать этого трагизма жизни, состоящей из цепи повторяющихся нич-

¹²⁵ «А. П. Чехов о литературе». М., 1955, стр. 77.

¹²⁶ Шервуд Андерсон. Рассказы. М., 1956, стр. 10—11.

тожных мелочей, но это не изменяет главного. Вместе с тем высота и ценность личности для этих писателей стоит в прямой зависимости от степени этого осознания. Словом, чеховская линия есть своеобразное продолжение, особенная форма той художественности, которая связана с творчеством Толстого.

В зрелых произведениях Чехова и Андерсона живет подчас скрытое, но сильное и страстное ощущение подспудно зреющего в мире исторического брожения, неизбежного подъема человечества к осмысленной и целеустремленной жизни, к расцвету всех творческих сил общества. Прямые признания Чехова на этот счет хорошо известны; Андерсон писал в одном из своих романов: «Можно смело сказать, что в Америке должно что-то произойти, в скором времени — быть может очень скоро... Что-то должно произойти»¹²⁷. Предчувствием грандиозных и прекрасных перемен наделены и наиболее развитые герои Чехова и Андерсона. В поздних произведениях — чеховской «Невесте» и романе Андерсона «По ту сторону желаний» (1932), изображающем большую рабочую стачку, это предчувствие как бы прорывается наружу.

Но в основных произведениях обоих художников коллизия состоит именно в том, что внутреннее стремление героев к активной, целеустремленной, подлинной жизни не может быть реализовано. Профессор в «Скучной истории» и глубоко человечная провинциальная девушка в «Из ниоткуда в ничто» остро ощущают трагическую пустоту ежедневного круговращения мелочей; они захвачены, заражены не выступившим на поверхность, но получившим ее предметного выражения, но необъятно широким объективным устремлением к подлинному бытию. И поэтому психологический сюжет, несмотря на отсутствие выходов в практическое действие, несмотря на отсутствие истории, имеет все же центробежный характер. Человек, обреченный вертеться в автоматизированном колесе будничных ничтожностей и возвращающихся горьких размышлений, одержим стремлением или даже надеждой выскочить из самого себя, найти точку действительного приложения своих сил. Так возникает жадное внимание и тяготение как раз к *внешнему*, объективному миру, попытки ухватиться за все то, что хоть на миг кажется проявлением настоящей жизни. Погружение в себя, центростремительное психологическое действие не только не представляется избавлением, освобождением, но, напротив, мучительно и нежеланно.

Эта структура сюжета выступает, конечно, в разнородных и сложных формах. Одним из ее примеров может служить широко известная новелла Хемингуэя — предельно короткая сценка «Кошка под дождем». С первых же строк мы чувствуем в героине новеллы крайнюю напряженность, чувствуем, что она готова каждую минуту забиться в истерику. И эта напряженность всецело обусловлена как раз отсутствием какого-либо действия в ее бытии. Она живет в гостинице, где совершается ничем не нарушаемое, математически точное чередование мелочей, абсолютно независимое от обитателей пронумерованных комнат. И эта автоматическая и дистиллированная жизнь порождает крайнее напряжение в человеке, который создан для действия, для ощутимой жизни. И мокнувшая под дождем кошка, которая одна чуть-чуть нарушает автоматический порядок, выступает как призрак настоящей жизни, призрак, неудержимо зовущий к себе.

В новелле, рассказывающей только о том, как по просьбе женщины служанка принесла ей кошку, заключена подлинная сюжетная острота, развивается напряженная коллизия. Бесфабульность оказывается необходимой формой захватывающего движения сюжета.

Но, конечно, бесфабульная новелла — это только одно направление в

¹²⁷ Шервуд Андерсон. По ту сторону желаний. М., 1933, стр. 299.

новеллистике XX в., неразрывно связанное с определенной общественной почвой — развитым миром капитализма, где люди поработены стихийными внешними силами. Великое искусство, возникающее в России как освоенное социалистическое движение народа, вновь возвращает новелле ее фабульную природу. Новеллы Горького и затем, в эпоху революции, Бабеля, Вс. Иванова, Леопова, Шолохова, А. Толстого, естественно, основываются как раз на фабульной остроте. Фабула приобретает здесь такую первостепенную роль, какой она давно не имела, ибо сама жизнь непрерывно выражает свое существование в острых и рельефных событиях.

VI. ВОПРОСЫ СЮЖЕТИКИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Выше мы говорили, что в новой художественности сюжет, помимо центробежности развития, характеризуется особенной, небывалой смысловой емкостью; каждое движение, каждый жест, из которых слагается ткань сюжета, способен вобрать в себя всеобщую, символическую значимость.

В творчестве крупнейших художников современности человек предстает в единстве с целым миром. В отдельных движениях персонажей, т. е. в мельчайших звеньях сюжета, предстает не только точное открытие индивидуальной жизни, но и — здесь же, сразу — открытие связи личности с мировым целым, ее участия в громадном всемирно-историческом движении. Это особенное, несколько даже таинственное свойство сюжетных деталей проявляется уже в произведениях Толстого и Достоевского, но наиболее отчетливо выступает оно в современной литературе.

Естественно может возникнуть вопрос: ведь и ранее существовала классическая литература буржуазной эпохи, которая вовсе не ограничивалась замкнутым бытием индивида и глубоко осмыслила его связь с объективной действительностью. В чем же различие? Суть дела в том, что до конца XIX — начала XX в. мир в его целостности представляется далеко еще не так осязаемым, как это будет позднее. Поэтому объективный мир, который взаимодействует с индивидом в произведениях XVIII—XIX вв., — это мир данной местности, города, или хотя бы страны, но не мир общечеловеческого масштаба. Коллизии Бальзака, Диккенса, Флобера локализованы в определенных национально-исторических обстоятельствах. Если же художник стремился освоить общечеловеческий, космический масштаб, он неизбежно вступал на путь прямой художественной символики, отказываясь от индивидуализированной точности сюжета — как это делали Гете в «Фаусте» или Лермонтов в «Демоне»; вспомним, что те же художники создавали более локальные повествования о Вильгельме Мейстере и Печорине.

Лишь к концу XIX в., в эпоху становления империализма и, с другой стороны, в эпоху развертывания объединяющего все народы в единое целое социалистического движения, становится возможным возникновение новой художественности, для которой индивидуальность непосредственно связана со всемирно-исторической почвой и всей своей полнотой отдается мировой жизни. Самые субъективные, интимнейшие проявления бытия и сознания личности могут теперь прямо выражать общечеловеческие тенденции, как бы вбирая в себя напряжение исторического процесса. Это становится одной из основных своеобразных черт передовой, новаторской литературы XX в.

Проблема эта требует, конечно, широкого и подробного исследования; здесь мы ограничимся только одним примером, но достаточно зрелым и определенным, ибо, в общем и целом, рассматриваемые свойства проявляются, как говорилось, уже в сюжетах Толстого, Достоевского, Щедрина.

Речь пойдет о романе Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940), темой которого явилась гражданская война в Испании. Герой романа — американец Роберт Джордан, который сражается здесь, в Испании, против фашизма за все то, что он считает истинно человеческим и прекрасным. Повествование основано на простой и ясной фабуле: Джордан пробирается во франкистский тыл, вместе с отрядом партизан взрывает стратегически важный мост и погибает при отходе партизан в горы. Действие протекает в замкнутой жизни партизанского лагеря и только один раз, причем в конце романа, переходит через линию фронта, в армию республиканцев; изображение большого мира только поясняет основное действие, развивающееся в очень узкой сфере личных взаимоотношений партизан и Джордана. К тому же и в этом, ограниченном рамками небольшой группы людей действии преобладающее место занимает история короткой любви Джордана и испанской девушки Марии, которую незадолго перед тем партизаны спасли от жестоко надругавшихся над ней франкистов.

И вместе с тем роман Хемингуэя — весь, в целом — говорит о судьбах всего мира, всего человечества на данном этапе истории. Это осознанно выразилось в эпиграфе, утверждающем, что человек — не остров, а часть континента, и поэтому, слушая звон погребального колокола, каждый должен знать: колокол звонит по тебе. В романе Хемингуэя есть отдельные прямые политические характеристики и суждения, с которыми можно спорить. Но в том живом движении сюжета, которое составляет роман как таковой, художник безошибочно открывает реальное соотношение личности и мира.

Основная линия сюжета представляет собой глубокое и тонкое изображение развивающейся любви Джордана и Марии. И это интимное, сокровенное действие насквозь пропитано напряжением и противоречиями переживаемого всем человечеством исторического часа — часа, предшествующего временному торжеству антинародных и бесчеловечных диктаторских режимов, часа, когда лучшие люди мира пытались остановить их наступление на испанской земле.

Мы говорим, что в новой литературе каждый отдельный жест или душевное движение изображаются в их неповторимости и живой предметности и вместе с тем схватывают нечто очень существенное в человеке или явлении. Но в романе Хемингуэя, как и в других лучших произведениях современной литературы, отдельный жест способен выразить и нечто неизмеримо более емкое и всеобщее — своего рода атмосферу целого мирового состояния; так индивидуальность становится как бы представителем всего человечества.

Мельчайшие звенья «любовного» сюжета пронизаны острым трагическим ощущением: здесь, в Испании, решается судьба целого мира на долгие грядущие годы. Это непосредственно воплощается в наиболее сокровенных жестах и переживаниях Джордана и Марии. Сама «атмосфера» их любви не является собственно любовной: это именно «атмосфера эпохи» с ее противоречиями и напряженностью. Более того, даже возникновение этой любви имеет совершенно своеобразный характер. Любовь эта вспыхивает «с первого взгляда» вовсе не потому, что Джордан находит в Марии свой идеал женщины, а Мария ждет своего «героя». Собственно говоря, эти люди — много видевший, утонченный американец, пробравшийся в тыл врага для выполнения нечеловечески трудного задания, и провинциальная девочка, полураздавленная обрушившимися на нее лишениями и страданиями, *менее всего* думают о любви. И вместе с тем неопровержимо ясно, что именно и только в данных обстоятельствах могла зажечь этих людей любовь, продолжающаяся несколько дней и стоящая целой жизнью.

В Марии и в самом чувстве любви к ней сразу, цельно и предметно

воплощается все то, за что борется Джордан. Его любовь — это *тоже* его борьба с фашизмом за человека и за парод, даже, быть может, наиболее полное и чистое выражение этой борьбы. Точно так же в Джордане перед Марией наглядно предстает все то, что может и должно спасти ее счастье, ее красоту и само бытие ее жизни. Хемингуэй не показывает отдельно индивидуальную историю любви и всеобщую историю борьбы с фашизмом. В каждом движении и жесте, составляющих «любовный» сюжет, открыто выступает всечеловеческое напряжение.

Эта сомкнутость индивидуального «жеста» и «атмосферы» всего мирового состояния — одна из характернейших черт новаторского современного повествования, накладывающая определенный объединяющий колорит на произведения таких разных художников, как Сент-Экзюпери, Сароян, Грэхем Грин, Лакснесс, Борхерт, Кальвино. При восприятии такого сюжета возникает ощущение присутствия скрытой энергии, то и дело дающей разряды, вызывающие особенное эстетическое волнение.

Итак, центробежность сюжетного развития и необычно широкой, всеобщий смысл мельчайших элементов сюжета — вместе с тем индивидуального — являются характерными особенностями «третьего» этапа истории сюжетики.

В искусстве, непосредственно связанном с социалистическим движением народов мира, центробежность сюжета и прямая историческая значимость любой его детали получают возможность неограниченного развития. Более того, сами эти черты приобретают иное качество, ибо личность встает на путь непосредственного, *практического* участия в исторической деятельности, направленной к подлинно человеческим целям, деятельности, которая, прежде всего, обогащает и возвышает самих участвующих в ней людей.

Одним из наиболее ярких выражений нового качества художественности является, быть может, тот факт, что в литературе социалистического реализма, создающей — причем более, чем когда-либо, — образы рядовых людей, обыкновенных представителей массы, вместе с тем совершенно отсутствует тип «маленького человека», столь характерный для искусства XIX—XX вв. Обыкновенные, простые люди выступают здесь в нераздельной связи с движением истории, как его активные участники, и поэтому теряют сложившиеся за века буржуазного развития свойства «маленьких людей». «Люди из захолустья», пользуясь названием романа Малышкина, становятся «людьми мира».

Создание этих новых человеческих образов требует поваторского сюжета. Только в примитивных, не имеющих подлинного эстетического значения романах и пьесах, историческое содержание пытаются воплотить путем введения внешних примет времени и лозунгов. Действительное открытие связи личности и нового общества возможно лишь в том случае, если сам художественный сюжет, цель изображенных индивидуальных поступков и душевных движений, вбирает в себя огромный исторический смысл.

Так, в «Поднятой целище» Шолохов создает, осязаемо ставит перед нами ту особенную, новую внутреннюю жизнь, которая начинается в душах крестьян. Наиболее содержательны в этом отношении внутренние монологи Кондрата Майданикова в дни его вступления в колхоз: «А куда же ягнят, козлят свдем? Ведь им хата теплая нужна, большой догляд. Как их, враженят, разбирать, ежели они все почти одинаковые?.. Что, если разбредутся люди через неделю же, испугавшись трудного? Тогда — на шахты, кинув Гремячий на всю жизнь. Не при чем жить остается».

Мысль его перебегает к личным, привычным заботам: «В кооперативной лавке товару нету, а Христиша босая. Хучь кричи — надо ей чирючки бы...» Но еще мгновение — и вот уже Кондрат свободно переходит

рубежи и говорит с рабочими мира как подлинный творец истории всего человечества, ни на минуту не сомневающийся в том, что он творит историю для себя и всех людей и вместе с тем лишенный какого-либо самолюбия и самодовольства: «Продали вы нас за хорошую жалованью от своих хозяев! Променили вы нас, братушки, за сытую жизнь!... Через чего до се нету у вас советской власти? Через чего вы так приподнялись? Ежели б взялись, вы бы теперича уже революцию сработали, а то все вы чухаетесь, никак не раскочаетесь, да как-то недружно, шатко-валко идете... Али вы не видите через границу, как нам тяжело подымать хозяйство? Какую нужду мы тершим, полубосые и полуголые ходим, а сами зубы сомкнем и работаем... Сделать бы такой высоченный столб, чтобы всем вам видать его было, влезть бы мне на макушку этого столба, то-то и покрыл бы вас крепким словом!..»

Эта мастерски изображенная последовательность неповторимых душевных движений и «желаний жеста» созидает перед нами мощный и самобытный народный характер, всем существом сливающийся с открывшейся перед ним исторической борьбой народов и именно так высвобождающий талящиеся в нем творческие силы. Он освобождается от недавно еще сращенной с ним и крепко державшей его убогой собственности и обретает подлинную свободу в единстве со всем миром. И вот уже ему не хватает только «высоченного столба», чтобы, взобравшись на него, разговаривать с человечеством. Это — пусть еще облеченное в наивную форму стремление — раскрывает ту человеческую высоту, на которую поднялся простой, еще недавно придавленный до земли мужик. Мы тоже видим здесь «психологическую спираль», которая от босой дочки мгновенно и все же естественно развертывается до судеб страны и человечества. Но эта реальная сомкнутость интимного и всемирно-исторического крайне важна для целей искусства; только так и можно раскрыть связь человека и мира. Движение психологического сюжета должно исходить из «центра» и действительно соединять его с неограниченной перспективой.

Итак, в литературе социалистического реализма находят свое продолжение художественные принципы, открытые Толстым. Но даже аналогичные тенденции выступают здесь совершенно в ином качестве. Ведь связь человека и мира предстает у Толстого и Достоевского, в сущности, только как свойство сознания, мироощущения наиболее развитых личностей. С другой стороны, сама эта связь осознается в наиболее общей, абстрактной, а подчас даже мистической форме. Это связь «вообще», не отливающаяся еще в какую-либо реальную и конкретную деятельность. Ясно выражается это в следующих замечаниях Достоевского, относящихся к 1880 г. «Попробуйте разделиться, попробуйте определить, где кончается ваша личность и начинается другая?.. И с детьми, и с потомками, и с предками, и со всем человечеством человек единый целокупный организм.

Народ. Там все. Ведь это море, которого мы не видим, запершись и огоражаясь от народа в чухонском болоте»¹²⁸.

Здесь есть сильное и острое ощущение народного и общечеловеческого «моря», но это именно ощущение, которое передано и лучшим героям Достоевского. Вместе с тем сама деятельность героев либо совсем не связана с этим морем, либо связана очень слабо и опосредованно — как, например, добровольное признание Раскольникова. Какая-либо реальная и массовая деятельность по мысли Достоевского, невозможна; она неизбежно уводит прочь от решения человеческих проблем, дает противоположные первоначальным намерениям плоды.

¹²⁸ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», отдел второй. СПб., Изд. Суворина, 1883, стр. 355, 356, 359.

В передовой литературе XX в., связанной так или иначе со все растущим социалистическим движением самих народов, происходит резкий перелом. Мы прослеживали процесс ослабления фабулы, который в школе Пруста и Джойса привел к выветриванию всякой событийности: внутренний мир, его психологическое движение полностью замыкается в себе, и отдельные выходы во внешнее бытие повисают как оборванные нити. Новаторская сюжетика Толстого и Достоевского только еще намечает путь для преодоления кризиса; в передовой литературе XX в. этот кризис преодолевается.

История сюжета переживает новый решающий поворот: фабульность опять приобретает самостоятельное и первостепенное значение, утраченное ею в течение XVIII—XIX вв.; в то же время сохраняются открытия в сфере психологического сюжета. Это возрождение фабулы не есть, разумеется, возврат к старому; дело идет о качественно новой художественной системе.

Рассматривая проблему с самой общей точки зрения, можно сказать следующее. Если для первого этапа истории сюжета закономерна основополагающая роль фабулы, и каждое произведение исходит из предназначенного узла событий; если для последующей стадии типично самодвижение сюжета, которое как бы совершенно самостоятельно формирует в конечном счете фабулу, то для новаторской литературы XX в. характерна подлинная свобода художника в создании структуры произведения. Писатель сознательно и свободно избирает любой из путей: исходит из старой готовой фабулы, как это очень часто делал в своих драмах Брехт; творит саморазвивающийся сюжет, где фабулу, законченный круг событий создают как бы сами герои (например, в шолоховском «Тихом Доне»); или, наконец, опирается на лирическую основу, на единство темы или идейного замысла, скрепляющего разнородные и не связанные фабульно художественные факты (книга Горького «По Руси», «Первая Конная» Бабеля).

Однако при всем многообразии творческих решений есть несомненное единство — отчетливая, ясно выраженная *фабульность*, которая присуща и историческим драмам Брехта, и самодвижущимся сюжетам романов Шолохова, Фадеева, Леонова, и слагающимся из ряда самостоятельных повествований книгам зрелого Горького или Бабеля.

В 1924 г. Ю. Н. Тынянов (вместе со многими другими критиками) отмечал, что за годы революции «принцип сюжетного романа всплыл по диалектическому противоречию к принципу бессюжетного рассказа и повести...»¹²⁹; слово «сюжет» здесь вопреки опоязовской традиции употреблено в значении «фабула». Объяснение, конечно, основано на чисто формальной диалектике, и неверность его обнаруживается даже эмпирически: ведь линия *бесфабульного* повествования продолжала развиваться в мировой литературе и достигла в настоящее время наиболее, пожалуй, крайней заостренности. Речь идет о современных французских течениях, шумно провозглашающих свои программы, — «школе зрения» или «вещизме», связанном с именем Роб-Грийе, и чистом психологизме, исключительном изображении подсознательных состояний, «подразговора», пропагандируемом Натали Саррот. Здесь не только нет следов фабульности, но непрерывно нарушается и сюжетное движение.

Это показывает, что диалектическое противоречие, определяющее переход к фабульному повествованию, лежит не во внутренней сфере жизни литературы, но во вне, в реальной исторической действительности. Бесфабульная литература продолжает существовать, ибо еще достаточно широка общественная почва, на которой она вырастает, — бытие обособленного индивида, бегущего от чуждого и враждебного мира объективного социального действия.

¹²⁹ Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 19.

Фабульная литература, напротив, исходит из бытия нового человека, стремящегося соединиться с массой и овладеть историческим действием, взять его в свои руки. Наиболее рельефно новая фабульность выступает в тех произведениях, которые изображают участие человека в коллективном деле — политическом, экономическом, культурном, участие, которое поднимает и развивает самого человека.

Это, разумеется, только общая тематическая характеристика полувекowego ряда произведений — от «Матери» Горького до «Поднятой целины» Шолохова. Но именно здесь следует искать причины возрождения фабульности. Большое практическое действие в сфере политики, производства, культуры, которое ранее оказывалось губительным для личности, опустошало и уродовало ее, теперь — в эпоху социалистического движения народов — может становиться могучим источником роста человека и его счастья. В творчестве новой жизни человек творит и самого себя. История общего дела неразрывно связана теперь с историей отдельного человека.

Так возникает новый тип повествования, в котором фабула приобрела громадную роль именно потому, что человек раскрывается как участник народного дела, неизбежно связанного с большими историческими событиями. Эти события одновременно предстают и как личные события героев, как главные вехи его индивидуального бытия и развития. Поэтому фабула оказывается естественным и необходимым условием повествования.

Но важно подчеркнуть, что сама фабула далеко не всегда выступает теперь как узел событий, как однолинейное сцепление фактов, движущихся от завязки к развязке. Для XX в. характерна совершенно новая структура произведения. И. Г. Эренбург небезосновательно заметил в одной из статей:

«Роман нашего времени многим отличается от романа XIX века, построенного на истории одного человека или одной семьи. В современном романе больше героев, судьбы их переплетаются, писатель часто переносит читателя из одного города в другой, порой даже в другую страну, композиция напоминает сменяющиеся на экране кадры с чередованием крупных планов и массовых сцен»¹³⁰.

Это своеобразие вовсе не только внешней организации современного романа, хотя здесь, без сомнения, огромное значение имеют и смелые формальные поиски, во многом определяющиеся воздействием искусства кино. Но в своей основе данные особенности порождены новаторским содержанием всего современного искусства, художественно осмысляющего человека в неразрывной связи с движением исторического процесса. Поэтому очень важно подчеркнуть, что рассматриваемые черты сюжетной структуры свойственны не эпосу XX в. вообще, но прежде всего эпосу литературы социалистического реализма и так или иначе близких ему художников. В романах Грэхема Грина, Колдуэлла, Ремарка, Бёлля, Мориака и других критических реалистов современности, далеких от социалистического движения, мы как раз не найдем этой многоплановости, этого монтажа разнородных «кадров» — от эпизодов интимной жизни до образов самого движения истории. Их повествования по характеру своей сюжеттики как раз близки к роману XIX в.

Многоплановость, смена кадров, синтез личных и исторических линий присущи именно эпопеям Горького, Барбюса, Шолохова, Зегерс, Арагона. И в высшей степени знаменательно, что многие писатели обращались к такого рода сюжетике именно тогда, когда они в той или иной мере связывали свое творчество с революционно-социалистическим движением. Так было в лучших ранних вещах Дос Пассоса, в его «Манхеттене» и

¹³⁰ Илья Эренбург. Французские тетради. М., 1958, стр. 68.

«42-й параллели», в «Людах доброй воли» Жюлья Ромэна, и особенно в замечательных «Гроздьях гнева» Стейнбека.

Произведение может быть организовано по принципу смены различных «кадров» лишь в том случае, если его целостность скрепляет художественно осознанная стихия революционно преобразуемой истории, массового подъема и движения людей к определенным общим целям. Так, в «42-й параллели» Дос Пассос ведет несколько внешне независимых фабульных линий, изображающих личные судьбы и, кроме того, перебивает повествование кусками художественно освоенной исторической хроники. Так, в эпопее Стейнбека чередуются эпизоды истории семьи фермера и «кадры», прямо изображающие общее состояние большого социально-политического мира. Конечно, такая структура произведения вовсе еще не определяет его художественную ценность; речь идет лишь о новаторских принципах сюжетики, которым, по-видимому, принадлежит будущее в сфере эпического творчества. Это сюжетика нового эпоса, порождаемого борьбой народов за коммунизм. И тот факт, что данные черты выпукло проявляются даже в творчестве художников со сложным и противоречивым миропониманием — таких, как Сент-Экзюпери — с особенной силой свидетельствует о значении и жизненности этих принципов.

Именно такие сюжетные принципы рельефно и с особенной естественностью, органичностью воплотились в наиболее зрелых, завершивших труднейшие художественные поиски произведениях Горького — в его автобиографической трилогии и, позднее, в «Жизни Клима Самгина». Обе эпопеи организованы как «обозрения», как монтаж разнородных сюжетных эпизодов, объединенных в живое целое движущимся образом истории, непрерывного развития и подъема народа, выражающихся в многообразных проявлениях. Вместо одного или нескольких героев, действующих на определенном фоне, здесь выступает многоликая толпа героев, каждый из которой действует как бы самостоятельно, имеет свою собственную «фабулу», и вместе с тем его судьба включена в громадное общее движение, является его частью, одной из его линий.

Непосредственно перед своей трилогией Горький создал книгу рассказов и очерков «По Руси». Если сопоставить этот цикл отдельных, самостоятельных сцен с позднейшей эпопеей, становится ясной их родственность; различие же состоит в том, что в трилогии целиком снята отдельность эпизодов; они сращены в движущуюся целостность. Одна фабульная линия сменяется другой, переходит в другую не по принципу сочетания связанных фактов, но как новое проявление того же самого целого движения. Место одного действующего лица заступает другое действующее лицо, ибо Алеша Пешков переходит из дома в дом, из города в город; так приходят и уходят из повествования «Хорошее дело», Смурый, Деренков и десятки других героев. Но в каждом новом действующем лице своеобразно проступает лицо подымающегося народа, лицо неудержимо движущейся вперед истории.

Фабула многолинейна, и ее линии в пределах произведения не сходятся, остаются параллельными. Но это параллельные линии неэвклидовой геометрии: мы как бы сознаем, что эти линии когда-нибудь, где-нибудь с необходимостью сойдутся в одной точке.

У нас много исследований, посвященных новаторским художественным идеям творчества Горького. Но неоправданно мало изучено новаторство великого писателя в способах и формах воплощения этого содержания. Между тем вполне ясно, что художественное мышление нового типа закономерно породило новые принципы создания образного мира — в том числе новые фабульно-сюжетные особенности.

Это новаторство с наибольшей рельефностью проявилось в зрелом творчестве Горького. Сопоставляя с ранними произведениями три крупнейших создания Горького — «Жизнь Матвея Кожемякина», автобиогра-

фическую трилогию и «Жизнь Клима Самгина», исследователь справедливо замечает: «Новое состояло в отсутствии *фабульных* связей героя с окружающим миром как тех решающих связей, которые организуют сюжет...

...Перед Кожемякиным медленно разворачивается пестрая лента событий и типов, которые он пропускает через сознание и душу, переживает и обдумывает, оставаясь, однако, в стороне от них...

...Широкая жизнь, на фоне которой выступает герой, существует и движется как будто бы «без него»... Он не скрепляет ее рядом своих действий в единую цепь событий: ...он ее *наблюдает*... Сфера жизни, окинутой взглядом художника, становится гораздо обширнее..., для определения ее не подобрать слова удачнее, чем «панорама»¹³¹.

Эти же черты свойственны трилогии и «Жизни Клима Самгина». Горький создает совершенно новый тип эпопеи, в которой громадный объективный материал, образ целой эпохи предстает и как достойные субъективного мира отдельной личности, героя, который воспринимает и оценивает все происходящее.

В этой своеобразной, присущей именно горьковскому творчеству структуре повествования выражается вместе с тем качественно новый этап литературного развития. Создается новаторская сюжетная целостность, в которой свободно соединяются и фабульный узел событий, и движение психологического сюжета.

Сам по себе этот принцип изображения является неповторимой особенностью именно горьковского повествования. Однако последствия этого открытия глубоко сказываются на дальнейшем развитии передовой литературы.

Мы пойдем черты панорамной организации произведения в «Тихом Доне» и «Хождении по мукам», в «Коммунистах» Арагона и автобиографических романах Шона О'Кейси. Изображение событий и явлений, не связанных непосредственно с судьбами и поступками главных действующих лиц, *подчеркивает* широту связей современного человека с миром, не замыкающегося, не могущего замкнуться в предметно данной ему среде. Если у Толстого и Достоевского эта мировая связь выступала еще идеально, как мгновенное внутреннее прозрение героя и, так сказать, символически, у Горького и его последователей она предстает как реальная и неразрывная.

Очень интересной особенностью, характерной для современной эпопеи, являются такие пересечения судеб героев, которые, если можно так выразиться, только намекают на внутреннюю связь. В «Тихом Доне» судьбы Григория и Бунчука, их «фабулы» развиваются параллельно; Григорий только один раз оказывается (не сталкивается, а именно оказывается) в одном месте с Бунчуком — как раз в тот момент, когда Бунчука, уже безымянного, затерявшегося в массе пленных бойцов Подтелкова, ведут на расстрел. Иначе говоря, *личные* судьбы Григория и Бунчука так и не пересекаются. Но благодаря данной детали перед читателем со всей силой и ясностью обнажается неразрывная связь *исторических* судеб этих героев.

Аналогичный пример дает эпопея Зегерс «Мертвые остаются молодыми». Действие начинается с убийства спартаковца; стреляет молодой офицер, который даже впоследствии не станет убежденным фашистом, но всю жизнь будет пассивно выполнять приказы захвативших власть темных сил. У расстрелянного остался сын, судьба которого развивается совершенно независимо от судьбы убийцы его отца. Через два с половиной десятилетия тот же человек, который расстрелял отца, убивает сына.

¹³¹ «Социалистический реализм и классическое наследие (проблема характера)». М., 1960, стр. 149—150.

И именно поэтому параллельные судьбы соединяются в узел, который не может быть развязан.

Как уже говорилось, характернейшей чертой сюжетики в современной литературе является многообразие типов и форм. Это вполне естественно: в XX в. начинается переход к бесклассовому обществу, заканчивается тысячелетняя предыстория человечества, и литература (как и все другие идеологические области) как бы подводит итог предшествующему развитию, с небывалой степенью осознанности и историзма всматривается в свой собственный путь. Как никогда широко и многогранно встает проблема традиций. Мы найдем в современной литературе перекличку и с древними героическими эпопеями («Железный поток» Серафимовича, «Падение Дaira» Малышкина, поэмы Неруды и Хикмета, «саги» Лакснесса), и с монументальной трагедией Возрождения и классицизма (драматургия Брехта, Вишневского, «Сэйлемские колдуньи» Миллера), и с сатирическими эпопеями-«обозрениями» Просвещения (книги Чапека и Гапшека, пьесы Маяковского, Штриттматера).

Все это имеет прямое отношение к проблеме сюжетной организации произведений; вместо относительного единства типа сюжета, которое характерно для каждого из предшествующих этапов, в современной передовой литературе сосуществуют самые различные сюжетные формы. Это богатство художественных решений свидетельствует об ее неисчерпаемой силе и жизненности.

Содержание

✓	<i>И. Е. Эальсберг.</i> Введение	5
	<i>Г. Д. Гачев и В. В. Кожин</i> ов. Содержательность литературных форм ✓	17

РОДЫ И ЖАНРЫ

✓	<i>В. В. Кожин</i> ов. К проблеме литературных родов и жанров	39
	<i>Е. М. Мелетинский.</i> Народный эпос	50
	<i>В. В. Кожин</i> ов. Роман — эпос нового времени	97
	<i>В. Д. Сквозников.</i> Лирика	173
	<i>М. С. Курганян.</i> Драма	238
	<i>Ю. Б. Борев.</i> Сатира	363
✓	<i>В. В. Кожин</i> ов. Сюжет, фабула, композиция	408

Теория литературы
Основные проблемы в историческом освещении.
Роды и жанры

•

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького

Редактор издательства *Г. Э. Великовская*
Художник *В. В. Ашмаров*
Технический редактор *О. Г. Ульянова*

Сдано в набор 2/VII 1964 г. Подписано к печати 14/IX 1964 г.

Формат 70×108¹/₄. Печ. л. 30,5. Усл. печ. л. 41,78 ;

Уч.-изд. л. 42,3. Тираж 5000 экз. Т-13832. Изд. № 2520

Тип. зак. 890. Темплая 1964 г. № 356

Цена 1 руб. 90 коп.

Издательство «Наука».
Москва, Н-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства «Наука»
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

