

8
М.М. БАХТИН

ЛИТЕРАТУРНО-
КРИТИЧЕСКИЕ
СТАТЬИ



A

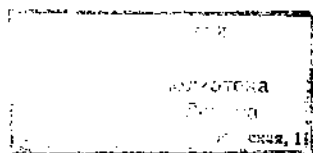
8

Б30

М.М. БАХТИН

ЛИТЕРАТУРНО- КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

092.588
16



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1986

201111 080

✓

ББК 83.3(0)
Б30

Составители
С. Г. БОЧАГОВ И В. В. КОЖИНОВ

Рецензент д-р филолог. наук
Н. К. ГЕЯ

Оформление художника
Ю. ЗЕЛЕНКОВА

Б 4603000000-210
028(01)-86 198-86

© Состав, оформление, статья
«Автор и герой в эстетической
деятельности (фрагмент первой
главы)». Издательство «Худо-
жественная литература», 1983 г.

ИСКУССТВО И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Целое называется механическим, если отдельные элементы его соединены только в пространстве и времени внешнею связью, а не проникнуты внутренним единством смысла. Части такого целого хотя и лежат рядом и соприкасаются друг с другом, но в себе они чужды друг другу.

Три области человеческой культуры — наука, искусство и жизнь — обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству. Но связь эта может стать механической, внешней. Увы, чаще всего это так и бывает. Художник и человек наизно, чаще всего механически соединены в одной личности; в творчество человек уходит на время из «житейского волнения» как в другой мир «вдохновения, звуков сладких и молитв». Что же в результате? Искусство слишком дерзко-самоуверенно, слишком патетично, ведь ему же нечего отвечать за жизнь, которая, конечно, за таким искусством не угонится. «Да и где нам, — говорит жизнь, — то — искусство, а у нас житейская проза».

Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и обратно. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве личности.

Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты

должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности.

И нечего для оправдания безответственности ссылаться на «вдохновение». Вдохновение, которое игнорирует жизнь и само игнорируется жизнью, не вдохновение, а одержание. Правильный, не самозванный смысл всех старых вопросов о взаимоотношении искусства и жизни, чистом искусстве и проч., истинный пафос их только в том, что и искусство и жизнь взаимно хотят облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством.

Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности.

АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

(ФРАГМЕНТ ПЕРВОЙ ГЛАВЫ)

<...> С точки зрения физико-математической время и пространство жизни человека суть лишь ничтожные отрезки — слово «ничтожный» интонируется и имеет уже эстетический смысл — единого бесконечного времени и пространства, и, конечно, только это гарантирует их смысловую однозначность и определенность в теоретическом суждении, но изнутри человеческой жизни они обретают единственный ценностный центр, по отношению к которому уплотняются, наливаются кровью и плотью <нрзб.>. Художественное время и пространство, не обратимое и устойчиво архитектурное, в соотношении с оплотненным временем жизни приобретает эмоционально-волевою тональность и включает <?>, как таковые, и вечность, и вневременность, и <нрзб.>, и бесконечность, и целое, и часть; все эти слова для философа имеют ценностный вес, то есть эстетизованы. Ясно, что мы говорим здесь не о содержательном, а именно о формальном упорядочении временного и пространственного целого, не только фабулическом, но и эмпирико-формальном моменте. И внутреннее время фабулы, и внешнее время ее передачи, и внутреннее пространственное видение, и внешнее пространственное изображение имеют ценностную тяжесть — как окружение и кругозор и как течение жизни смертного человека. Если бы человек не был смертен, эмоционально-волевой тон этого протекания, этих: раньше и позже, еще и уже, теперь и тогда, всегда и никогда — и тяжесть и значительность звучащего ритма были бы погашены. Уничтожьте момент жизни смертного человека, и погаснет ценностный свет всех ритмических и формальных моментов. Дело здесь, конечно, не в математически определенной длительности

человеческой жизни, она могла бы быть любой, важно лишь, что есть термины — границы жизни и кругозора — рождение и смерть — только наличие этих терминов и всего обусловленного ими создает эмоционально-волевую окраску течения времени ограниченной жизни и <нрзб.> пространства — отражение усилия и напряжения смертного человека; и сами вечность и безграничность получают ценностный смысл лишь в соотнесении с детерминированной жизнью.

Перейдем теперь к упорядочению смысла. Архитектоники, — как воззрительно необходимое, не случайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое — возможна только вокруг данного человека-героя. Мысль, проблема, тема не могут лечь в основу архитектоники, они сами нуждаются в конкретном архитектурном целом, чтобы хоть сколько-нибудь завершиться; в мысли заложена энергия внепространственно-вневременной бесконечности, по отношению к которой все конкретное случайно; она может дать лишь направление видения конкретного, но направление бесконечное, не могущее завершить целого¹. Даже прозаическое дискурсивное целое научной работы не обусловлено существом основной мысли ее, но совершенно случайными по отношению к этому существу моментами, и прежде всего сознательно или бессознательно ограниченным кругозором автора, даже система только внешне закрыта и завершена, внутренне открыта и бесконечна, ибо единство познания всегда задано. Интересна задача рассмотреть с этой точки зрения архитектуру такого произведения, как «Критика чистого разума», и определить происхождение моментов завершения в ней; без особого труда можно убедиться, что они имеют эстетический и даже антропоморфический характер, ибо Кант верил в возможность закрытой системы, закрытой таблицы категорий. Временно-пространственное членение и расположение частей дискурсивного целого, даже такого элементарного, как умозаключение: посылка, вывод и пр. — отражают не самый момент <?>, а временной процесс течения человеческого мышления, правда, не случайно-психологический, а эстетизованный, ритмический. Архитектоника прозаического дискурсивного целого ближе всего к музыкальной

¹ Разрядкой здесь и далее повсюду обозначаются выделения в тексте, принадлежащие автору данной книги, курсивом — выделения, принадлежащие цитируемым авторам.

архитектонике, ибо поэтическое включает слишком много пространственных и зримых моментов. Проза, чтобы завершиться и отлиться в законченное произведение, должна использовать эстетизованный процесс творческого индивида — автора ее, отразить в себе образ законченного события творчества его, ибо изнутри своего чистого, отвлеченного от автора смысла она не может найти никаких завершающих и архитектурно упорядочивающих моментов. Не нуждается в особом объяснении, что и тот чувственный материал, заполняющий временно-пространственный порядок, схему внутреннего события-фабулы и внешней композиции произведения, — внутренний и внешний ритм, внутренняя и внешняя форма также упорядочиваются лишь вокруг ценностного центра человека, одевают его самого и его мир.

Что же касается до этического смысла, то в общих чертах, а здесь мы не можем конкретизовать этот момент, не предвосхищая дальнейшего, мы его осветим, говоря о различии события этического и эстетического: закрыть этическое событие с его всегда открытым предстоящим смыслом и архитектурно упорядочить его можно только перенеся ценностный центр из заданного в данность человека — участника его.

Поясним все сказанное нами об архитектурно-функциональном ценностном центре человека в художественном целом на анализе конкретного примера. Этот анализ будет выделять лишь те моменты, которые нам здесь нужны, и отвлекаться от всего остального, иногда хотя бы и в высшей степени существенного для целого художественного впечатления, для того, чтобы по возможности не предвосхищать дальнейшего: этот специальный и иногда даже приблизительно не исчерпывающий художественного целого характер нашего анализа я прошу иметь в виду.

Я остановлюсь на лирической пьесе Пушкина 30-го года «Разлука». Вот она:

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой...

В этой лирической пьесе два героя: собственно «лирический герой» — в данном случае объективированный автор, — и «она» — вероятно, Ризнич, а следовательно и две предметные эмоционально-волевые установки, два ценностных контекста, две единственные точки для отнесе-

ния и упорядочения ценностных моментов бытия. Единство лирического целого восстанавливается тем, что ценностный контекст героини в его целом объемлется и утверждается контекстом героя, приобщается ему, как момент его, и оба эти контекста в свою очередь объемлются единым формальным — собственно эстетическим — ценностно-утверждающим активным контекстом автора и читателя. Предвосхищая несколько дальнейшее, скажем: положение, в котором находится эстетический субъект — читатель и автор — творцы формы, откуда исходит их художественная, формирующая активность, может быть определено — как внеаходимость временная, пространственная и смысловая всем без исключения моментам внутреннего архитектурного поля художественного видения, это и делает впервые возможным объять всю архитектонику: ценностную, временную, пространственную и смысловую — единою, равно утверждающею активностью. Эстетическое вживание (Einfühlung) — видение предметов и героев изнутри — активно совершается с этой внеаходящейся точки, где добытый вживанием материал вместе с материей внешнего видения и слышания объединяется и оформляется в единое конкретное архитектурное целое. Внеаходимость — необходимое условие для сведения к единому формально-эстетическому ценностному контексту различных контекстов, образующихся вокруг нескольких героев (особенно это имеет место в эпосе).

В нашей пьесе все конкретные моменты архитектурного целого стягиваются к двум ценностным центрам — героя и героини, причем первый круг объемлет второй, шире его, и оба они равно объемлются — как единое событие — формирующею активностью автора-читателя; таким образом, оказываются три взаимопроницающих ценностных контекста, а следовательно и в трех направлениях должна совершаться интонация почти каждого слова этой пьесы: реальная интонация героини, реальная же героя и формальная интонация автора-читателя (при действительном исполнении пьесы задача исполнителя: найти равнодействующую этим трем интонативным направлениям). Проследим же расположение единственно-конкретных моментов в <нрзб.> архитектонике:

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой..

«Берега отчизны» лежат в ценностном пространственно-временном контексте жизни героини, для нее, в ее эмоционально-волевом тоне возможный пространственный кругозор становится отчизною: это момент события ее жизни. Также в соотношении с нею некоторое пространственное целое — как момент ее судьбы — становится «краем чужим». Движение ее в отчизну — «ты покидала» — больше тонируется в направлении к герою, в контексте его судьбы: в направлении к ней лучше было бы сказать «возвращалась», ведь она едет на родину. В судьбе его и ее ценностно уплотняется даль — эпитет «дальной» — они будут далеки друг от друга.

В редакции варианта (Анненков) преобладает ценностный контекст героя:

Для берегов чужбины дальней
Ты покидала край родной.

Здесь чужбина — Италия — и край родной — Россия — ценностно определены по отношению к герою.

В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.

Час с его <нрзб.> и временной протяженностью овеян «далью» и получил ценностный вес в единственных временных рядах его и ее детерминированных смертных жизней, как час разлуки. В выборе слов и центральных образов преобладает ценностный контекст его судьбы.

Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленье страшное разлуки
Мой стон молил не прерывать <...>
Ты говорила: в день свиданья
Под небом вечно голубым
В тени олив любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим.

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где под скалами дремлют воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
Исчез и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой.

Далее останавливать внимание читателя на столь элементарно понятной вещи я не буду: ясно, что все моменты этого целого, и выраженные прямо и не выраженные, становятся ценностями и упорядочиваются лишь в соотношении с одним из героев или вообще с человеком, как

судьба его. Переходим к другим более существенным моментам этого целого. Этому событийному целому причастна и природа; она оживлена и приобщена к миру человеческой данности в двух направлениях: во-первых, как окружение и фон события желанного и обещанного свидания героя и героини (поцелуй под вечно голубым небом) и окружение события ее действительной смерти (где неба своды сияют... заснула ты последним сном), причем в первом случае этот фон усиливает радость свидания, созвучен ей, во втором контрастирует со скорбью смерти ее — это чисто фабулическое приобщение природы; и во-вторых: событийно-человеческое движение и жизнь непосредственно внесены внутрь ее: неба своды, метафоры: сияют и дремлют воды под скалами — скалы укрывают сон вод, вечно голубое небо — вечность неба ценностно соотносится с детерминированной жизнью человека, причем одни метафоры носят антропоморфический характер: сияют, дремлют, другие только приобщают природу человеческой судьбе: своды, вечно голубое. Это второе направление оживления природы не зависит от фабулически-непосредственного оживления.

Теперь необходимо остановиться на следующих моментах: на внутренней пространственной форме, на внутреннем ритме развертывания события (внутреннее художественное время), на внешнем ритме, на интонативной структуре и, наконец, на теме.

Мы находим в данном произведении три скульптурно-живописно-драматических образа: образ разлуки (хладеющие руки, старающиеся удержать... ты говорила...), образ обещанного свидания (соединение уст в поцелуе под голубым небом) и, наконец, образ смерти (природа и гробовая урна, где исчезли краса и страданья ее): эти три образа стремятся к некоторой чисто изобразительной законченности.

Временной внутренний ритм события таков: разлука и обещанное свидание, смерть и будущее действительное свидание. Между прошлым и будущим героев через настоящее воспоминание устанавливается непрерывная событийная связь: разлука — арзис, обещанное свидание — тезис; смерть — арзис — все же будет свидание — тезис.

Переходим к интонативной структуре. Каждое выраженное слово обозначает не только предмет, не только вызывает некоторый образ, не только звучит, но и выражает некоторую эмоционально-волевою реакцию на обозначаемый предмет, которая при действительном про-

изнесении слова выражается в интонации его. Звуковой образ слова не только является носителем ритма, но и насквозь проникнут интонацией, причем при действительном чтении произведения могут возникать конфликты между интонацией и ритмом. Конечно, ритм и интонация не чужеродные стихии: и ритм выражает эмоционально-волевою окраску целого, но он менее предметен; но главное: он представляет из себя почти исключительно чистую формальную реакцию автора на событие в его целом, между тем как интонация по преимуществу есть интонационная реакция героя на предмет внутри целого и, соответствуя особенностям каждого предмета, более дифференцирована и разнообразна. Все же абстрактное разделение интонации и ритма не совпадает с другим абстрактным же разделением — реакцией героя и реакции автора: и интонация может одновременно выражать и реакцию героя и реакцию автора, и ритм также может выражать и ту и другую. По преимуществу все же эмоционально-волевая реакция автора находит свое выражение в ритме, а героя в интонации. Реакцию героя, то есть выражение оценки предмета в ценностном контексте героя, мы будем называть реалистической реакцией — ей будет соответствовать реалистическая интонация и реалистический ритм, реакцию автора — оценку предмета в контексте автора — мы будем называть формальной реакцией, ей будет соответствовать формальная интонация и формальный ритм. Формальная интонация и реалистический ритм встречаются реже реалистической интонации и формального ритма. Как мы увидим дальше, выражением эмоционально-волевой реакции и оценки могут быть не только интонация и ритм, но и все моменты художественного целого и все стороны слова: и образы, и предметы, и понятия.

Поясним сделанное нами различие. В драме интонация носит обыкновенно чисто реалистический характер: драматический диалог — как таковой — представляет из себя борьбу между ценностными контекстами действующих лиц, выражение столкновения между различными эмоционально-волевыми позициями, занятыми действующими лицами в одном и том же событии, выражение борьбы оценок. Каждый участник диалога в прямой речи каждым словом непосредственно высказывает предмет и свою действительную реакцию на него — интонация жизненно реалистична, автор непосредственно не выражен. Но все эти противоборствующие выражения реак-

ции действующих лиц объемлются единым ритмом (в трагедии ямбическим триметром), придающим некоторый единый тон всем высказываниям, приводящим их все как бы к одному эмоционально-волевому знаменателю, ритм выражает реакцию на реакцию, единую и однообразную чисто формально-эстетическую реакцию автора на все противоборствующие реалистические реакции героев, на все трагическое событие в его целом, эстетизируя его, вырывает из действительности (познавательной-эстетической) и художественно обрамляет его. Конечно, ямбический триметр не выражает индивидуальную реакцию автора на индивидуальное же событие данной трагедии, но самый общий характер его установки по отношению к происходящему, именно — эстетический (вся трагедия, за исключением почти одних хоров, написана триметром), выполняет как бы функцию рампы: отделяет эстетическое событие от жизни. Как известно, внутри определенной метрической структуры ямбического триметра возможны некоторые ритмические вариации — отклонения, они обычно несут реалистическую функцию, подчеркивая и усиливая жизненные интонации героев, но иногда и <нрзб.> передавая ритм душевной жизни говорящего: передавая напряженность, ускорение темпа и пр. Мы здесь отвлекаемся от других моментов трагедии, выражающих автора и его формальную реакцию (а иногда и не формальную), как-то: отчасти хоры античной трагедии, расположение частей, выбор образов, звукопись и прочие чисто формальные моменты. Также отвлекаемся и от того, что звуковой образ слова может иметь не только ритмические и интонативные функции, но и чисто изобразительные («звукопись»).

В эпосе прямая речь героев интонируется, как и в драме, реалистично, в косвенно приводимой автором речи героев возможно преобладание реакции реалистической, но возможно — и формальной, реакции автора; ведь слова героя, выражающие его ценностную позицию, автор может передавать, выражая в тоне передачи свое собственное отношение к ним, свою позицию по отношению к герою, например, иронически, удивленно, восторженно, в глубоко спокойном эпическом тоне и т. п. Описание предметов и рассказ о событиях в эпосе иногда производится с преобладанием точки зрения их ценности (ценности предмета и события) для героев, в тоне их возможного отношения к этим предметам и событиям, иногда же совершенно преобладает ценностный контекст

автора, то есть слова описания мира героев выражают реакцию автора на героев и их мир. Но какая бы реакция ни преобладала, слово в эпосе есть всегда слово автора, следовательно, всегда выражает и реакцию автора, хотя то или иное слово и целая совокупность слов может быть отдана почти в полное распоряжение герою; в этом смысле мы можем сказать, что каждое слово эпоса выражает реакцию на реакцию, реакцию автора на реакцию героя, то есть каждое понятие, образ и предмет живет в двух планах, осмысливается в двух ценностных контекстах — в контексте героя и в контексте автора. Далее мы увидим, что эти ценностные реакции лежат в разных культурных мирах: ведь реакция и оценка героя, его эмоционально-волевая установка носит познавательный-этический и жизненно-реалистический характер, автор реагирует на нее и завершает ее эстетически. Существенная жизнь произведения есть это событие динамически-живого отношения героя и автора. В живом чтении произведения можно голосом передавать достаточно отчетливо обе интонации, там, где это бывает нужно, конечно, не по отношению к каждому отдельному слову; во всяком случае чисто реалистическое чтение недопустимо, в голосе все время должна звучать активная эстетически-формирующая энергия автора.

В лирике автор наиболее формалистичен, то есть создается во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем, или наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию. Своеобразие лирики в этом отношении и ее объективность мы здесь еще обсуждать не можем. Теперь же мы вернемся к интонативной структуре нашей пьесы. Здесь в каждом слове звучит двойная реакция. Нужно иметь раз и навсегда в виду, что реакция на предмет, его оценка и самый предмет этой оценки не даны как разные моменты произведения и слова, это мы их абстрактно различаем; в действительности оценка проникает предмет, более того, оценка создает образ предмета, именно формально-эстетическая реакция сгущает понятие в образ предмета. Разве наша пьеса исчерпывается в первой ее части тоном скорби, разлуки, реалистически пережитой, эти реалистически-скорбные тона есть, но они охвачены и обволакиваются воспевающими их совсем не скорбными тонами: ритм

и интонация — «в час незабвенный, в час печальный я долго плакал пред тобой» — не только передают тяжесть этого часа и плача, но и вместе и преодоление этой тяжести и плача, воспевание их; далее, живописно-пластический образ мучительного прощания: мои хладящие руки, мой стон молил не прерывать... — вовсе не передает только мучительность его: эмоционально-волевая реакция действительного мучительного прощания никогда из себя не может породить пластически-живописный образ, для этого эта мучительная реакция сама должна стать предметом отнюдь не мучительной, а эстетически милующей реакции, то есть этот образ строится не в ценностном контексте действительно расстающегося. Наконец, и в последних строках: исчез и поцелуй свиданья... — тона действительного ожидания и веры героя в предстоящий поцелуй объемлются ничего не ждущими, а вполне завершено успокоенными в настоящем тонами, действительное будущее героя становится художественным будущим для автора — творца формы. Кроме того, как мы уже раньше отметили, реакция героя в некоторые моменты сама объемлет реакцию героини, но ценностный контекст героя все же не достигает здесь полной самостоятельности.

Переходим теперь к теме нашей пьесы.

(Необходимо все время иметь в виду, что различаемые нами интонации реалистическая и формальная нигде не даны в своем чистом виде; даже в жизни, где каждое слово интонируется нами, эта интонация не бывает чисто реалистической, но всегда с некоторой примесью эстетической; чиста действительная познавательно-этическая реакция, но ее высказывание для другого неизбежно принимает в себя эстетический элемент, всякое выражение — как таковое уже эстетично. Однако эстетический элемент здесь играет лишь служебную роль, и действительное направление реакции реалистично. Сказанное распространяется и на формальную реакцию.)

Итак, переходим к теме. Вследствие указанной уже особенности чистой лирики, почти полному совпадению автора и героя, чрезвычайно трудно выделить и формулировать тему как определенное прозаически значимое положение или эпическое обстояние. Содержание лирики обычно не конкретизовано (как и музыки), это как бы след познавательно-этического напряжения, тотальная экспрессия — еще не дифференцированная — возможной

<?> мысли и поступка. Поэтому формулировать тему должно чрезвычайно осторожно, и всякая формулировка будет условна, не будет выражать адекватно действительный прозаический контекст. Здесь мы и не имеем в виду устанавливать этот действительный прозаический контекст, для этого пришлось бы учесть биографическое событие (этическое) одесской любви Пушкина и ее отзвуки в последующее время, учесть соответствующие элегии 23-го и 24-го года, другие произведения 30-го года и прежде всего «Заклинание», учесть литературные источники обработки темы — в ее широкой формулировке — любви и смерти, и прежде всего Барри Корнуолла, которые обусловили непосредственно близкое по теме стихотворение «Заклинание» и целый ряд других хронологически близких произведений, наконец, всю биографическую и духовную обстановку 30-го года (предстоящий брак и пр.). Не подлежит сомнению, что этическая идея «верности», в связи с биографической обстановкой, заняла одно из центральных мест в познавательно-этической жизни автора в Болдине (Рыцарь бедный, Прощание и пр., Каменный Гость). Причем для освещения прозаического контекста лирики существенное значение имеют не лирические произведения автора, где прозаическая идея всегда отчетливо выражена. Подобная работа совершенно не входит в круг нашей задачи, нам важен лишь общий момент инкарнации лирической темы художественному целому, поэтому наша формулировка не может претендовать быть строго во всех моментах обоснованной. Итак, тема: любовь и смерть — осложнена и конкретизована частной (?) темой — «обещание и исполнение»: обещание свидания с любимой будет исполнено, хотя на дороге и стала смерть, в вечности. Эта тема инкарнирована через образ «поцелуя свиданья»: обещанный поцелуй свиданья (уста для страстного лобзания мы вновь соединим), умерший поцелуй (исчез и поцелуй свиданья), воскресший поцелуй (жду его, он за тобой), тема конкретизована синекдохически. Тема чисто этическая, но она лишена своего этического жала, закрыва образ поцелуя — это центральный тематический образ. Заданные (?) моменты этического события любви и загробного свидания с любимой и связанных с ними этических поступков: верность, очищение и пр., — которые вошли эстетически перерожденные в лирику Данте, действительное абсолютное предстоящее событие в действительном будущем, разложили бы об-

разную и ритмическую завершенность целого. Действительные вера и надежда (они могли бы и быть в душе автора, Пушкина, только биография его делает это предположение сомнительным, та же тема у Жуковского) на предстоящее свидание, если бы только они одни были (то есть если бы автор абсолютно совпадал со своим героем), не могли бы породить из себя ничего завершающего и самодовлеющего, помимо действительного будущего — вопреки смысловому будущему, этот завершающий момент привнесен из иной эмоционально-волевой установки по отношению к событию в целом, которая отнесла это событие к данным его участникам, сделала ценностным центром не предмет этого переживания и стремления (действительное загробное свидание), а само это переживание и стремление к предмету, с точки зрения ценностного его носителя — героя. Нам совершенно не нужно знать, действительно ли получил Пушкин загробный поцелуй, не нужно философского, религиозного или этического обоснования возможности и необходимости загробной встречи и воскресения (бессмертие, как постулат истинной любви), событие всецело завершено и разрешено для нас; хотя прозаический анализ мог бы и должен был бы философски-религиозно углубить эту тему в соответствующем направлении: ведь постулирование любовью бессмертия, онтологическая сила памяти вечной («кто не забыл, не отдает», «тот дар, что Бог назад берет, упрямым сердцем не утрачен») — одна из глубочайших тем эротической лирики всех времен (Данте, Петрарка, Новалис, Жуковский, Соловьев, Иванов и др.). Это завершение бесконечной, напряженной, всегда открытой философской темы и возможного этического поступка-жизни совершается через отнесение события — заданным смыслом которого она является — к данному человеку-герою автором, причем этот герой-человек может совпадать с автором-человеком, что почти всегда и имеет место, но герой произведения никогда не может совпадать с автором-творцом его, в противном случае мы не получим художественного произведения. Если реакция автора сливается с реакцией героя — ведь это иногда <?> может быть так <?> познавательно-этически, — она направляется непосредственно на предмет и смысл, автор начинает познавать и поступать вместе с героем, но теряет художественное завершающее видение его, мы увидим, что до известной степени это часто случается, Реакция, не-

посредственно относящаяся к предмету — а следовательно и интонация высказывания, не может быть эстетически продуктивной, но лишь познавательно и этически, эстетическая реакция есть реакция на реакцию, не на предмет и смысл сами по себе, а на предмет и смысл для данного человека, соотнесенные ценностям данного человека. В нашей пьесе через лирического героя <нрзб.> инкарнирована познавательно-этическая тема, вера и надежда <нрзб.>. Что же это за герой и каково отношение к нему автора? Об этом здесь лишь несколько предварительных замечаний. Начнем с отношения, ибо творческое отношение и определяет предмет; отношение автора к лирическому герою здесь чисто и непосредственно формально-эстетическое: познавательно-этическое, ценностно-окрашенное переживание героя — его предметная реакция — здесь непосредственно является предметом чисто эстетической формирующей воспевающей реакции автора, можно сказать, что переживания героя здесь непосредственно отлиты в образ и ритм, поэтому и кажется, что нет автора или нет героя, — одно ценностно переживающее лицо. Между тем, как мы далее подробно увидим, в эпосе, особенно в романе, а иногда и в лирике (Гейне) герой и его переживание, его предметная эмоционально-волевая установка в ее целом не непосредственно отливается в чистую эстетическую форму, а получает предварительно познавательно-этическое определение от автора, то есть автор, прежде чем реагировать на них непосредственно эстетически-формально, реагирует познавательно-этически, а уже затем познавательно-этически определенного героя — морально, психологически, социально, философски, <нрзб.> и пр. — завершает чисто художественно, и это даже там, где герой глубоко автобиографичен, притом это познавательно-этическое определение героя носит всегда глубоко заинтересованный, интимно-личный характер. Это познавательно-этическое определение настолько тесно и глубоко связано с последующим эстетическим оформлением, что даже для абстрактного анализа они почти не различимы, здесь совершается почти непосредственно неуловимо для разума переход одной творческой точки зрения в другую. В самом деле: попробуйте отделить формально-художественный прием от познавательно-моральной оценки в героизации, в юморе, в иронии, в сатире, выделить чисто формально-художественный прием героизации, иронизации, юморизации — это не удастся

никогда сделать <прзб.>, да и не существенно для задачи анализа, неизбежно формально-содержательный характер его здесь с особенной очевидностью оправдывается. С другой стороны, в этих явлениях особенно отчетлива роль автора и живое событие его отношения к герою.

Особенность чистой лирики именно в том, что предметная реакция героя не достаточно развита и не принципиальна, автор как бы соглашается с ее познавательной-этической стороной, не входя в ее принципиальное рассмотрение, оценку и обобщение, и формальное завершение совершается безболезненно легко. Лирика и в этом отношении близка к непосредственной песне, где переживание как бы само себя воспекает, скорбь и скорбит предметно (этически), и воспекает себя одновременно, и плачет, и воспекает свой плач (эстетическое самоутешение); конечно, раздвоение на героя и автора здесь есть, как и во всяком выражении, только нечленораздельный непосредственный вой, крик боли не знают его, и для понимания этого явления необходимо сделать и до конца осознать это различие, но это отношение носит лишь особый характер здесь — оно успокоенно-желанно, герой не боится и не стыдится быть выраженным, автору не нужно с ним бороться, они как бы рождены в общей колыбели друг для друга. Должно однако сказать, что эта непосредственность лирики имеет свои границы: лирическое душевное событие может выродиться в душевный эпизод, а с другой стороны может стать фальшивым: недодуманное, непрочувствованное отношение между героем и автором, их взаимное недоразумение, боязнь взглянуть прямо в глаза друг другу и выяснить откровенно (?) свои отношения сплошь да рядом имеет место в лирике, вызывая диссонирующие, не растворенные в целом тона. Возможна и синтетическая (?) лирика, не замыкающаяся в отдельных себе довлеющих пьесах, возможны лирические книги («Vita nuova», отчасти Сонеты Петрарки, в новое время к этому приближаются Вяч. Иванов, «Stundenbuch» Рильке) или хотя бы лирические циклы. Для этого объединения лирических пьес в большое целое недостаточно единства темы, но прежде всего необходимо единство героя и его установки; в иных случаях возможно даже говорить о характере лирического героя. Об этом подробнее после. Во всяком случае в общем по отношению к чистой лирике остается правильным наше положение о непо-

средоточенном чисто эстетическом отношении автора к герою, эмоционально-волевая установка которого, его познавательно-этическая направленность не носят отчетливо предметного характера и не принципиальна. Таков герой нашей пьесы, в его отношении к автору, подробно останавливаться на нем мы здесь пока не можем: его постановка не принципиальна, автор не оценивает и не обобщает ее, а непосредственно утверждает в красоте <?> (лирическое приятие). Но та же тема (ее познавательно-этическая сторона) в эпосе или даже в лирике могла бы быть иначе инкарнирована через другого героя, в иной постановке его по отношению к автору. Вспомним, что подобная тема, по крайней мере почти в том же общем познавательно-этическом направлении, совершенно иначе <нрзб.> в Ленском: «Он пел разлуку и печаль, и нечто и туманну даль...» «Цель жизни нашей для него была заманчивой загадкой; над ней он голову ломал и чудеса подозревал». Здесь эта тема совершенно лишена своей познавательно-этической авторитетности, так что становится лишь моментом художественной характеристики данного человека, Ленского, выдержанной в юмористически-пародийных тонах; здесь реакция автора обусловила и выбор слов и интонации всей эмоционально-волевой, познавательно-этической, предметной позиции героя, который не только художественно-формально, но прежде всего познавательно-этически оценен и определен автором (почти обобщен до типа), и это <нрзб.>, проникает собою чисто эстетическую завершающую форму. Неотделима форма от оценки и в стихах Ленского «Куда, куда вы удалились» — этой пародии на дурной романтизм. Эта оценка, проникающая собою всю формально-содержательную структуру стихотворения, затем вынесена во вне и выдержана прямо — «так он писал, темно и вяло...». Здесь отношение автора к герою не непосредственно лирическое.

(Следует все время иметь в виду следующее: эмоционально-волевая реакция неотделима от ее предмета и от образа его, то есть всегда предметно-образна, с другой стороны и предмет никогда не дан в своей чистой индифферентной предметности: ведь уже тем самым, что я говорил о предмете, обратил на него внимание, выделил и просто пережил его, я уже занял по отношению к нему эмоционально-волевую позицию, ценностную установку; в этом смысле эмоционально-волевая реакция автора

выражается и в самом выборе героя и темы и фабулы, в выборе слов для ее выражения, в выборе и построении образов и пр., а не только в ритме и в интонации, эта последняя вообще не отмечается в произведении, она угадывается, и при чтении глазами не выражается звуковым образом — хотя физиологический и <нрзб.> эквивалент есть: в выражении глаз, губ, мимике лица, в дыхании и пр., но, конечно, они не адекватны; то же нужно сказать и об эмоционально-волевой установке и реакции героя, она находит себе выражение во всех моментах, составляющих художественное произведение; если же мы выделяем интонацию, то только потому, что она специально выражает только эмоционально-волевою реакцию, тональность предмета, другой функции у нее нет. Вообще все эти выделенные элементы слова и художественного целого: предмет, образ, ритм, интонация и пр. — только абстрактно выделимы, в действительности слиты в конкретное, целостное единство, взаимопроникают и взаимообуславливают друг друга. Поэтому и в драматическом диалоге не только интонация слов героя выражает его эмоционально-волевою позицию, но и выбор их, их предметные значения и образы, но при этом эти моменты несут и другие функции; далее: не только ритм, но место, занимаемое данным высказыванием героя в диалоге, и положение всего диалога в целом, интонационная его окраска, а иногда его предметное значение и образы — выражают не только реакцию героя, а объемлющую реакцию автора, его установку по отношению к целому и частям. Когда мы говорим о познавательно-этическом определении героя, предшествующем и обуславливающим его художественно-формальное определение, то не нужно представлять его себе дискурсивно законченным, тем более что по отношению к целому героя безусловно преобладает не познавательный, а этический подход, философско-познавательный момент господствует в отношении к теме и к отдельным моментам героя, его мировоззренческому <нрзб.>. Целое героя — тотальная экспрессия героя — носит чисто этический характер (поскольку вообще можно говорить о не-эстетическом целом) не дискурсивного, а эмоционально-волевого порядка: <нрзб.> стыд, <нрзб.> ничтожество, святость, авторитетность, правота личности, любовь и пр. Повторяем еще раз, что эти познавательно-этические определения почти неразличимы от формально-эстетических определений. <нрзб.>;

конкретный человек вообще не <нрзб.> нигде кроме искусства, еще — в жизни, но и здесь он достаточно эстетизован. Тот уже момент, что познавательное-этическое определение относится к целому человеку, охватывает его всего — есть уже эстетический момент. Этическое определение определяет данного человека с точки зрения заданного, причем в этом последнем — ценностный центр, достаточно перенести его в данное — и определение будет уже совершенно эстетизовано. Можно сказать: прежде чем занять чисто эстетическую позицию по отношению к герою и его миру, автор должен занять чисто жизненную.) Ритм здесь смысловой момент объекта. Это не момент произведения, а его объекта, мирового контекста.

Все разобранные нами элементы художественного целого нашей пьесы: предметные моменты (отчизна, чужбина, даль, долго), предметно-смысловое целое (природа), скульптурно-живописные образы (три основных) — внутреннее пространство, внутренний временной ритм — внутреннее время, — эмоционально-волевая позиция героя и автора, и соответствующие ей интонационные <нрзб.>, временной внешний ритм, рифма и внешняя композиция (которая нами здесь не могла быть, конечно, подвергнута специально-формальному анализу) и наконец тема: то есть все конкретно-единственные элементы произведения и их архитектурное упорядочение в едином художественном событии осуществляются вокруг ценностного центра человека-героя, бытие стало здесь сплошь очеловеченным в единственном событии: все, что здесь есть и значимо — есть лишь момент события жизни данного человека, судьбы его. На этом мы можем закончить анализ пьесы.

В нашем анализе мы несколько забежали вперед: говорили не только о человеке — центре эстетического видения, но и об определении героя и даже касались отношения к нему автора.

Человек есть условие возможности какого бы то ни было эстетического видения, все равно, находит ли оно себе определенное воплощение в законченном художественном произведении или нет, только в этом последнем появляется определенный герой, причем некоторые моменты могут быть эстетизованы и без непосредственного отношения к нему — а к человеку вообще, как в нашем примере непосредственного оживления природы независимо от фабулы ее приобщения к событию жизни

определенного героя. Герой уже не условие возможности, а тоже конкретный предмет эстетического видения, правда, предмет *par excellence*¹, ибо выражает самую сущность его, но ведь к человеку можно подойти не с точки зрения ценности человеческой данности (*homo sapiens* биологии, человек этического поступка, человек истории) и обратно: с точки зрения человеческой данности можно взглянуть на любой предмет, и этот взгляд будет эстетическим, но собственно героя в нем не будет. Так, эстетическое созерцание природы очеловечено, но не имеет определенного героя (впрочем, и определенного автора, здесь есть совпадающий с созерцанием <?> автор, но он крайне пассивен и рецептивен <?>, хотя степень пассивности различна). Возможно и художественное произведение без определенно выраженного героя: описание природы, философская лирика, эстетизованный афоризм, фрагмент у романтиков и пр. Особенно часты произведения без героя в других искусствах: почти вся музыка, орнамент, арабеск, пейзаж, *nature morte*, вся архитектура и пр. Правда, граница между человеком — условием видения и героем — предметом видения часто становится зыбкой: дело в том, что эстетическое созерцание — как таковое тяготеет к тому, чтобы выделить определенного героя, в этом смысле каждое видение включает в себе тенденцию к герою, потенцию героя; в каждом эстетическом восприятии предмета как бы дремлет определенный человеческий образ, как в глыбе мрамора для скульптора. Не только этико-исторический, но чисто эстетический момент в мифологическом подходе заставлял в дереве провидеть дриаду, ореаду в камне, заставлял подняться нимф из вод, в событиях природы видеть события жизни определенных участников. До конца определить <нрзб.> события и эмоционально-волевую установку автора можно только по отношению к определенному герою. Поэтому можно утверждать, что без героя эстетического видения и художественного произведения не бывает и должно только различать героя действительного, выраженного и потенциального, который как бы стремится пробиться через скорлупу каждого предмета художественного видения. Действительно, для выяснения ценностной позиции автора по отношению к эстетическому целому и каждому моменту его будет

¹ По преимуществу (фр.).

важно, там, где определенного героя нет, актуализовать заложенные в предмете видения потенции героя до определенного в известной степени образа. Далее мы увидим, что в основе полуфилософских, полухудожественных концепций мира — каковы концепции Ницше, отчасти Шопенгауэра, лежит живое событие отношения автора к миру, подобного отношению художника к своему герою, и для понимания таких концепций нужен до известной степени антропоморфный мир — объект их мышления. Все же в дальнейшем мы будем строго различать собственно героя и человека — условие эстетического видения — потенцию героя, ибо структура действительного героя носит совершенно особый характер и включает в себя целый ряд моментов первостепенной важности, которых не знает потенциальный герой, кроме того действительный герой помещен в отчасти уже эстетизованный потенциальным героем мир и не упраздняет <?> работы этого последнего (как и в нашем примере эстетизована природа); далее, формально-содержательные определения разновидностей героя: характер, тип, персонаж, положительный, лирический герой и их подразделения почти не распространяемы на потенциального героя, относясь преимущественно к моментам его актуализации в действительном. До сих пор наше изложение выясняет лишь общие функции человека — условия художественного видения, имеющего место и там, где определенного героя нет, и лишь отчасти предвосхищает функцию действительного героя в произведении, ибо они действительно взаимно тяготеют и часто переходят друг в друга непосредственно. Человек — формально-содержательный ценностный центр художественного видения, но определенный герой может и не находиться в центре данного художественного произведения; его может не быть совсем, он может отступить на задний план перед темой, это и имело место в нашей лирической пьесе — определенный лик героя здесь не существует. Но именно вследствие интимной близости определенного героя к самому принципу художественного видения — вочеловечению — и наибольшей отчетливости в нем творческого отношения автора анализ следует начинать всегда с героя, а не с темы, в противном случае мы легко можем потерять принцип инкарнации темы через потенциального героя-человека, то есть потерять сам центр художественного видения и его конкретную архитектуру подменить прозаическим рассуждением.

Следует еще сказать, что язык, который в значительной степени уже преднаходится художником слова, глубоко эстетизован, мифологичен и антропоморфичен, тяготеет к ценностному центру — человеку; отсюда эстетизм глубоко проникает все наше мышление и философская мысль даже на своих высотах до сих пор пристрастно человечна, это оправдано, но лишь в известных границах, которые часто переступаются; и язык — или, точнее, мир языка — как бы имеет своего потенциального героя, который в жизненном высказывании актуализуется во мне и в другом, и лишь при специализации и отделении от других тенденций эстетическая направленность в ее отделении и борьбе с другими тенденциями начинает дифференцироваться, и выступает герой и его автор, и жизненное событие этой их дифференциации, борьбы и взаимоотношений переплескивается в законченное художественное произведение и застывает в нем.

Подведем резюмирующие настоящую главу итоги.

Эстетическое творчество преодолевает познавательную и этическую бесконечность и заданность тем, что относит все моменты бытия и смысловой заданности к конкретной данности человека — как событие его жизни, как судьбу его. Данный человек — конкретный ценностный центр архитектоники эстетического объекта; вокруг него осуществляется единственность каждого предмета, его целостное конкретное многообразие (случайно-роковое с точки зрения смысла), и все предметы и моменты объединяются во временное, пространственное и смысловое целое завершенного события жизни. Все, что входит в художественное целое, представляет из себя ценность, но не заданную и в себе-значимую, а действительно значимую для данного человека в судьбе его, как то, по отношению к чему он действительно занял эмоционально-волевою предметную позицию. Человек — условие эстетического видения; если он оказывается определенным предметом его — а он всегда и существенно стремится к этому, — он является героем данного произведения. Каждая конкретная ценность художественного целого осмысливается в двух ценностных контекстах: в контексте героя — познавательно-этическом, жизненном, — и в завершающем контексте автора — познавательно-этическом и формально-эстетическом, причем эти два ценностных контекста взаимно проникают

друг друга, но контекст автора стремится обнять и закрыть контекст героя.

Выбор каждого предметного значения, структура каждого образа и каждый интонативно-ритмический тон обусловлен и проникнут обоими взаимодействующими ценностными контекстами. Эстетически формирующая реакция есть реакция на реакцию, оценка оценки.

Автор и герой сходятся в жизни, вступают друг с другом в чисто жизненные, познавательно-этические отношения, борются между собой — хотя бы они и встречались в одном человеке — и это событие их жизни, напряженно-серьезного отношения и борьбы застывает в художественном целом в архитектурно устойчивое, но динамически-живое формально-содержательное отношение автора и героя, в высшей степени существенное для понимания жизни произведения. Конкретная постановка проблемы этого взаимоотношения и займет нас в следующей главе.

ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ, МАТЕРИАЛА И ФОРМЫ В СЛОВЕСНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Настоящая работа является попыткой методологического анализа основных понятий и проблем поэтики на основе общей систематической эстетики.

Исходным пунктом нашего исследования послужили некоторые русские работы по поэтике, основные положения которых мы подвергаем критическому рассмотрению в первых главах; однако направлений и отдельных работ в их целом и в их исторической определенности мы здесь не касаемся и не даем их оценки: на первый план выступает для нас лишь чисто систематическая ценность основных понятий и положений. Не входят в нашу задачу и какие бы то ни было обзоры работ по поэтике исторического или осведомительного характера: в исследованиях, ставящих себе чисто систематические цели, где значимыми величинами могут быть только теоретические положения и доказательства, они не всегда уместны. Мы освободили также нашу работу от излишнего балласта цитат и ссылок, вообще не имеющих прямого методологического значения в исследованиях не исторических, а в сжатой работе систематического характера — совершенно излишних: они не нужны компетентному читателю и бесполезны для некомпетентного.

I. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ОБЩАЯ ЭСТЕТИКА

В настоящее время в России ведется в высшей степени серьезная и плодотворная работа в области искусствоведения. Русская научная литература обогатилась за последние годы ценными трудами по теории искусства, особенно в области поэтики. Можно даже прямо

говорить о некотором расцвете искусствоведения в России, особенно по сравнению с предшествующим периодом, когда область искусства была главным прибежищем всякой научно безответственной, но претендующей на глубокомыслие болтовни: все те мысли и соображения, которые представлялись глубокими и жизненно плодотворными, но которые не могли быть включены ни в одну науку, то есть вообще не могли найти себе места в объективном единстве познания, так называемые «блуждающие откровения», обычно высказывались и приводились во внешний случайный порядок по поводу искусства вообще либо того или иного отдельного произведения. Эстетизованное полунаучное мышление, по недоразумению называвшее себя иногда философским, всегда льнуло к искусству, чувствуя свое кровное, хотя и не вполне законное, родство с ним.

Теперь положение вещей меняется: признание исключительных прав научного мышления и в области изучения искусства становится достоянием даже и широких кругов; можно почти говорить уже и о другой крайности — о моде на научность, о поверхностном наукообразии, о скороспелом и самоуверенном тоне научности там, где время настоящей науки еще не пришло, ибо стремление построить науку во что бы то ни стало и как можно скорее часто приводит к крайнему понижению уровня проблематики, к обеднению предмета, подлежащего изучению, и даже к подмене этого предмета, — в нашем случае художественного творчества, — чем-то совсем другим. Как мы увидим далее, этого не всегда умела избежать и молодая русская поэтика. Построить науку о той или иной области культурного творчества, сохранив всю сложность, полноту и своеобразие предмета, — дело в высшей степени трудное.

Несмотря на бесспорную продуктивность и значительность вышедших за последние годы русских трудов по поэтике, занятая большинством этих работ общая научная позиция не может быть признана вполне верной и удовлетворительной, причем это касается в особенности работ представителей так называемого формального или морфологического метода, но распространяется также и на некоторые исследования, не принимающие этого метода вполне, но имеющие некоторые общие с ним предпосылки: таковы замечательные работы профессора В. М. Жирмунского.

Неудовлетворительность научной позиции этих работ по поэтике в конечном счете обусловлена неправильным или в лучшем случае методически неопределенным отношением строяемой ими поэтики к общей систематико-философской эстетике. Это — общий грех искусствоведения во всех его областях, совершенный в самой колыбели этой науки, — отрицательное отношение к общей эстетике, принципиальный отказ от ее руководства. Науку об искусстве часто и определяют через противопоставление ее заведомо не научной философской эстетике. Построить систему научных суждений об отдельном искусстве, — в данном случае о словесном, — независимо от вопросов о сущности искусства вообще — такова тенденция и современных работ по поэтике.

Если под вопросом о сущности искусства понимают метафизику искусства, то, действительно, приходится соглашаться с тем, что научность возможна только там, где исследование ведется независимо от подобных вопросов. Но с метафизикой теперь, к счастью, вообще не приходится уже серьезно полемизировать, и независимость, на которую претендует поэтика, получает совсем другой, более печальный для нее смысл, который можно определить как претензию построить науку об отдельном искусстве независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры.

Подобная претензия, по существу, вообще невыполнима: без систематического понятия эстетического, как в его отличии от познавательного и этического, так и в его связи с ними в единстве культуры, нельзя даже выделить предмет, подлежащий изучению поэтики — художественное произведение в слове, — из массы словесных произведений другого рода; и это систематическое понятие, конечно, вносится каждый раз исследователем, но совершенно не критически.

Иной раз уверяют, что это понятие можно найти в предмете изучения непосредственно, что изучающему теорию литературы совершенно не нужно обращаться к систематической философии за понятием эстетического, что он найдет его в самой литературе.

Действительно, эстетическое как-то дано в самом художественном произведении, — философ его не выдумывает, — но научно понять его своеобразие, его от-

ношение к этическому и познавательному, его место в целом человеческой культуры и, наконец, границы его применения может только систематическая философия с ее методами. Понятие эстетического нельзя извлечь интуитивным или эмпирическим путем из художественного произведения: оно будет наивно, субъективно и не устойчиво; для уверенного и точного самоопределения ему необходимо взаимопределение с другими областями в единстве человеческой культуры.

Ни одна культурная ценность, ни одна творческая точка зрения не может и не должна остаться на ступени простой наличности, голой фактичности психологического или исторического порядка; только систематическое определение в смысловом единстве культуры преодолевает фактичность культурной ценности. Автономия искусства обосновывается и гарантируется его причастностью единству культуры, тем, что оно занимает в нем не только своеобразное, но и необходимое и незаменимое место; в противном случае эта автономия была бы просто произволом, с другой же стороны, можно было бы навязывать искусству какие угодно цели и назначения, чуждые его голо-фактической природе: ему нечего было бы возразить, ибо голую природу можно только эксплуатировать; факт и чисто фактическое своеобразие не имеют права голоса: чтобы его получить, им нужно стать смыслом; но нельзя стать смыслом, не приобщившись единству, не приняв закон единства: изолированный смысл—*contradictio in adjecto*¹. Преодолеть методологическую разноголосицу в области изучения искусства можно не путем создания нового метода, а еще одного метода — участника в общей борьбе методов, только по-своему эксплуатирующего фактичность искусства, но лишь путем систематико-философского обоснования факта и своеобразия искусства в единстве человеческой культуры.

Поэтика, лишенная базы систематико-философской эстетики, становится зыбкой и случайной в самых основах своих. Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества. Это определение подчеркивает ее зависимость от общей эстетики.

¹ Формально-логическое противоречие в определении с определяемым (лат.).

Отсутствие систематико-философской общеэстетической ориентации, отсутствие постоянной методически продуманной оглядки на другие искусства, на единство искусства — как области единой человеческой культуры — приводит современную русскую поэтику¹ к чрезвычайному упрощению научной задачи, к поверхностности и неполноте охвата предмета, подлежащего изучению: исследование чувствует себя уверенным лишь там, где оно движется на самой периферии словесного художественного творчества, оно отрешивается от всех проблем, выводящих искусство на большую дорогу единой человеческой культуры и неразрешимых вне широкой философской ориентации; поэтика прижимается вплотную к лингвистике, боясь отступить от нее дальше чем на один шаг (у большинства формалистов и у В. М. Жирмунского), а иногда и прямо стремясь стать только делом лингвистики (у В. В. Виноградова).

Для поэтики, как и для всякой специальной эстетики, где, кроме общеэстетических принципов, приходится учитывать и природу материала, в данном случае — словесного, лингвистика как подсобная дисциплина, конечно, необходима; но здесь она начинает занимать совершенно не подобающее ей руководящее место, почти то самое, которое должна бы занять общая эстетика.

Отмеченное явление в высшей степени характерно для наук об искусствах, противопоставляющих себя эстетике: в большинстве случаев они неправильно оценивают значение материала в художественном творчестве, и эта переоценка материального момента обусловлена некоторыми принципиальными соображениями.

В свое время был провозглашен классический лозунг: нет искусства, есть только отдельные искусства. Это положение фактически выдвигало п р и м а т м а т е р и а л а в художественном творчестве, ибо материал и есть именно то, что разделяет искусства, и, — если он выдвинется методически на первый план в сознании эстетики, — изолирует отдельные искусства. Но чем обу-

¹ Среди русских работ по поэтике и методологии истории литературы последнего времени есть, конечно, и занявшие более правильную, с нашей точки зрения, методологическую позицию; особенного внимания заслуживает замечательная статья А. А. Смирнова «Пути и задачи науки о литературе» («Литературная мысль», II, 1923). Ко многим положениям и выводам этой статьи мы в дальнейшем вполне присоединяемся.

словлен этот примат материала и правомерен ли он методически?

В своем стремлении строить научное суждение об искусстве независимо от общей философской эстетики искусствоведение находит материал, как наиболее устойчивую базу для научного обсуждения: ведь ориентация на материал создает соблазнительную близость к положительной эмпирической науке. В самом деле: пространство, массу, цвет, звук—все это искусствовед (и художник) получает от соответствующих отделов математического естествознания, слово он получает от лингвистики. И вот на почве искусствоведения рождается тенденция понять художественную форму, как форму данного материала, не больше, как комбинацию в пределах материала в его естественнонаучной и лингвистической определенности и закономерности; это дало бы возможность суждениям искусствоведения быть позитивно-научными, в иных случаях прямо математически доказуемыми.

Этим путем искусствоведение приходит к созданию предпосылки общеэстетического характера, психологически и исторически совершенно понятной на основе нами сказанного, но едва ли правомерной и могущей быть доказанной систематически, предпосылки, которую мы, несколько развив сказанное выше, формулируем так: эстетическая деятельность направлена на материал, формирует только его: эстетически значимая форма есть форма материала — естественнонаучно или лингвистически понятого; утверждения художников, что их творчество ценностью направлено на мир, на действительность, имеет дело с людьми, с социальными отношениями, с этическими, религиозными и иными ценностями, — суть не более как метафоры, ибо на самом деле художнику принадлежит только материал: физико-математическое пространство, масса, звук акустики, слово лингвистики, — и он может занять художественную позицию только по отношению к данному, определенному материалу.

Эта предпосылка общеэстетического характера, молчаливо или высказанно лежащая в основе очень многих

работ и целых направлений в области наук об отдельных искусствах, дает нам право говорить об особой общеэстетической концепции, ими некритически предполагаемой, которую мы назовем материальной эстетикой.

Материальная эстетика — как бы рабочая гипотеза направлений искусствоведения, претендующих быть независимыми от общей эстетики; опираются на нее и формалисты и В. М. Жирмунский: это и есть та предпосылка, которая их объединяет¹.

Не лишнее отметить здесь, что так называемый формальный метод отнюдь не связан ни исторически, ни систематически с формальной эстетикой (Канта, Гербарта и др., в отличие от эстетики содержания — Шеллинга, Гегеля и др.) и не лежит на ее пути; в плане общеэстетическом его должно определить как одну из разновидностей, — нужно сказать, несколько упрощенную и примитивную, — указанной нами материальной эстетики, история которой есть история *Kunstwissenschaften*² в их борьбе за независимость от систематической философии.

При оценке работ искусствоведения необходимо строго разграничивать эту общую концепцию материальной эстетики, совершенно неприемлемую, как мы это надеемся показать в дальнейшем, и те чисто конкретные частные утверждения, которые могут все же иметь научное значение, независимо от ложной общей концепции, правда, только в той области, где художественное творчество обусловлено природою данного материала³.

¹ Эта предпосылка, формулированная нами со всею отчетливостью и резкостью, часто принимает более смягченные формы, характерною разновидностью которых является концепция В. М. Жирмунского, выдвигающая тематический момент; однако и тема вводится им лишь как момент материала (значение слова), и в некоторых искусствах, материал которых лишен этого момента, тема отсутствует.

² Наук об искусствах (*нем.*).

³ В работах формалистов рядом с совершенно неправомерными утверждениями — главным образом общим характером — встречается много научно ценных наблюдений. Таким работам, как «Рифма, ее теория и история» В. М. Жирмунского и «Русская метрика» Б. В. Томашевского, высокая научная ценность принадлежит в полной мере. Изучение техники произведений словесного искусства вообще впервые началось на почве материальной эстетики как в западноевропейской, так и в русской эстетической литературе.

Можно сказать, что материальная эстетика — как рабочая гипотеза — безвредна и, при методически отчетливом осознании границ своего применения, может стать даже продуктивной при изучении лишь техники художественного творчества и становится безусловно вредной и недопустимой там, где на ее основе пытаются понять и изучить художественное творчество в целом, в его эстетическом своеобразии и значении.

Материальная эстетика, не ограничивающаяся в своих претензиях только технической стороной художественного творчества, приводит к целому ряду принципиальных ошибок и непреодолимых для нее трудностей. Мы разберем важнейшие из них; причем во всем последующем мы будем рассматривать материальную эстетику уже независимо от наук об отдельных искусствах, а как самостоятельную общеэстетическую концепцию, чем она на самом деле и является; как таковая — она и должна подвергнуться обсуждению и критике: сможет ли она удовлетворить тем требованиям, которые совершенно обязательны по отношению ко всякой общеэстетической теории.

1) Материальная эстетика не способна обосновать художественной формы.

Основное положение материальной эстетики, касающееся формы, вызывает целый ряд сомнений и в общем представляется неубедительным.

Форма, понятая как форма материала только в его естественнонаучной — математической или лингвистической — определенности, становится каким-то чисто внешним, лишенным ценностного момента, упорядочением его. Остается совершенно непонятой эмоционально-волевая напряженность формы, присущий ей характер выражения какого-то ценностного отношения автора и созерцателя к чему-то помимо материала, ибо это, выражаемое формой — ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами, — эмоционально-волевое отношение носит слишком напряженный, слишком активный характер, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу.

Всякое чувство, лишенное осмысливающего его предмета, распадается до голофактического психического состояния, изолированного и внекультурного, поэтому ни к чему не отнесенное чувство, выражаемое формой, становится просто состоянием психофизического организма,

лишенным всякой интенции, размыкающей круг голой душевной наличности, становится просто удовольствием, которое в конечном счете может быть объяснено и осмыслено только чисто гедонистически — таким, например, образом: материал в искусстве организуется формой так, чтобы стать возбудителем приятных ощущений и состояний психофизического организма. К такому выводу далеко не всегда приходит, но последовательно должна прийти материальная эстетика.

Художественное произведение, понятое как организованный материал, как вещь, может иметь значение только как физический возбудитель физиологических и психических состояний или же должно получить какое-либо утилитарное практическое назначение.

Русский формальный метод, со свойственной всякому примитивизму последовательностью и некоторой долей нигилистичности, употребляет термины: «ощущать» форму, «сделать» художественное произведение и проч.

Когда скульптор работает над мрамором, то он, бесспорно, обрабатывает и мрамор в его физической определенности, но не на него направлена ценностно-художественная активность творца, и не к нему относится осуществляемая художником форма, хотя самое осуществление ни в один момент не обходится без мрамора, — впрочем, не обходится и без резца, который уж ни в какой мере в художественный объект как его момент не входит; создаваемая скульптурная форма есть эстетически значимая форма человека и его тела: интенция творчества и созерцания идет в этом направлении; отношение же художника и созерцателя к мрамору как к определенному физическому телу носит вторичный, производный характер, управляемый каким-то первичным отношением к предметным ценностям, в данном случае — к ценности телесного человека.

Конечно, едва ли кто-нибудь серьезно станет проводить принципы материальной эстетики столь последовательно в применении к мрамору, как в нашем примере (да и, действительно, мрамор — как материал — имеет более специфическое, более узкое значение, чем обычно придают термину «материал» в материальной эстетике); но в принципе дело обстоит не иначе, когда вместо мрамора имеется в виду звук акустики или слово лингвистики; просто положение становится несколько более сложным и не столь очевидно нелепым с первого же взгляда, — особенно, конечно, когда материалом явля-

ется слово — предмет гуманитарной дисциплины — лингвистики.

Обычные метафорические выражения: художественная форма кого-то воспеваает, кого-то или что-то украшает, преображает, оправдывает, утверждает и т. п. — имеют все же некоторую долю научной правоты — и именно в том, что художественно значимая форма, действительно, к чему-то относится, на что-то ценностно направлена помимо материала, к которому она прикреплена и с которым все же неразрывно связана. Необходимо, по-видимому, допустить момент содержания, который позволил бы осмыслить форму более существенным образом, чем грубо гедонистически.

Но ведь есть свободная, не связанная красота, есть беспредметное искусство, по отношению к которому материальная эстетика, по-видимому, вполне правомерна.

Не входя пока подробнее в обсуждение этого вопроса, отметим здесь лишь следующее: свободные искусства свободны лишь от чисто познавательной определенности и предметной дифференцированности своего содержания — музыка, например. Но и в них форма в равной степени свободна и от непосредственного первичного отношения к материалу — к звуку акустики.

Вообще должно строго различать (что далеко не всегда делается) содержание — момент, как мы увидим, необходимый в художественном объекте — и познавательную предметную дифференцированность — момент не обязательный в нем; свобода от определенности понятия отнюдь не равняется свободе от содержания, беспредметность не есть бессодержательность; и в других областях культуры имеются ценности, принципиально не допускающие предметной дифференциации и ограничения определенным устойчивым понятием: так, нравственный поступок на своих вершинах осуществляет ценность, которую можно только свершить, но нельзя выразить и познать в адекватном понятии. Музыка лишена предметной определенности и познавательной дифференцированности, но она глубоко содержательна: ее форма выводит нас за пределы акустического звучания, и отнюдь не в ценностную пустоту, — содержание здесь в основе своей этично (можно говорить и о свободной, не предопределенной предметности этического напряжения, обываемого музыкальной формой). Бессодержательная музыка как организованный материал была бы

не чем иным, как физическим возбудителем психофизиологического состояния удовольствия.

Таким образом, и в беспредметных искусствах форма едва ли может быть обоснована как форма материала.

2) Материальная эстетика не может обосновать существенного различия между эстетическим объектом и внешним произведением, между членением и связями внутри этого объекта и материальными членениями и связями внутри произведения и всюду проявляет тенденцию к смешению этих моментов.

Для эстетики как науки художественное произведение является, конечно, объектом познания, но это познавательное отношение к произведению носит вторичный характер, первичным же отношением должно быть чисто художественное. Эстетический анализ непосредственно должен быть направлен не на произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности, а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя.

Объектом эстетического анализа является, таким образом, содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение.

Это содержание мы будем в дальнейшем называть просто эстетическим объектом, в отличие от самого внешнего произведения, которое допускает и иные подходы, и прежде всего первично познавательный, то есть чувственное восприятие, упорядоченное понятием.

Понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии и структуру его, которую мы в дальнейшем будем называть архитектурой эстетического объекта, — первая задача эстетического анализа.

Далее, эстетический анализ должен обратиться к произведению в его первичной, чисто познавательной данности и понять его строение совершенно независимо от эстетического объекта: эстетик должен стать геометром, физиком, анатомом, физиологом, лингвистом — как это приходится делать до известной степени и художнику. Так, художественное произведение в слове должно понять все сплошь во всех его моментах, как явление языка, то есть чисто лингвистически, без всякой

оглядки на осуществляемый им эстетический объект, только в пределах той научной закономерности, которая управляет его материалом.

И, наконец, третья задача эстетического анализа — понять внешнее материальное произведение, как осуществляющее эстетический объект, как технический аппарат эстетического свершения. Ясно, что эта третья задача предполагает уже познанным и изученным как эстетический объект в его своеобразии, так и материальное произведение в его внеэстетической данности.

При решении этой третьей задачи приходится работать телеологическим методом.

Структуру произведения, понятую телеологически, как осуществляющую эстетический объект, мы будем называть композицией произведения. Целевая композиция материального произведения, конечно, отнюдь не совпадает с успокоенным, самодовлеющим художественным бытием эстетического объекта.

Композицию можно определить и как совокупность факторов художественного впечатления.

Материальная эстетика не осознает с достаточной методической ясностью своего вторичного характера и не осуществляет до конца предварительной эстетизации своего объекта, поэтому она никогда не имеет дела с эстетическим объектом в его совершенной чистоте и принципиально не способна понять его своеобразия. Дальше произведения как организованного материала она — согласно своей основной предпосылке — пойти не может.

Строго говоря, материальной эстетике доступна вполне только вторая из указанных нами задач эстетического анализа, собственно, не эстетическое еще изучение природы произведения — как естественнонаучного или лингвистического объекта. Анализ произведения как композиционного, целевого целого не может быть ею осуществлен удовлетворительно вследствие отсутствия понимания своеобразия эстетического объекта. Этот объект, конечно, привносится из живого эстетического созерцания исследователя, но совершенно не критически и методически не осознанно.

Неразличение указанных нами трех моментов: а) эстетического объекта, б) внеэстетической материальной данности произведения, в) телеологически понятой композиционной организации материала — вносит в работу

материальной эстетики, — и это касается почти всего искусствоведения, — много двусмысленности и неясности, приводит к постоянному *quaternio terminorum* в умозаклечениях: то имеют в виду эстетический объект, то внешнее произведение, то композицию. Исследование колеблется преимущественно между вторым и третьим моментами, перескакивая от одного к другому без всякой методической последовательности, но хуже всего то, что, не критически понятая, целевая композиция произведения объявляется самой художественной ценностью, самым эстетическим объектом непосредственно. Художественная деятельность (и созерцание) подменяется при этом познавательным суждением и плохой — ибо методически не осознанной — технической оценкой.

3) В работах материальной эстетики происходит неизбежное для нее постоянное смешение архитектурных и композиционных форм, причем первые никогда не достигают принципиальной ясности и чистоты определения и недооцениваются.

Этот недостаток материальной эстетики обусловлен самым существом этой концепции и на ее почве непреодолим. Конечно, он тесно связан с указанными нами в пункте первом и втором особенностями.

Вот несколько примеров методического разграничения архитектурных и композиционных форм.

Эстетическая индивидуальность есть чисто архитектурная форма самого эстетического объекта: индивидуализуется событие, лицо, эстетически оживленный предмет и проч.; особый характер носит индивидуальность автора-творца, тоже входящая в эстетический объект; но форма индивидуальности отнюдь не может быть приписана в том же самом — то есть чисто эстетическом — смысле и произведению как организованному материалу — картине, словесному целому и пр.; приписать им индивидуальность можно только метафорически, то есть делая их объектом нового элементарного художественного словесного произведения — метафоры, поэтизуя их.

Форма самодостаточности, самодовления, принадлежащая всему эстетически завершенному, есть чисто архитектурная форма, менее всего могущая быть перенесенной на произведение, как органи-

зованный материал, являющееся композиционным телеологическим целым, где каждый момент и все целое целеустремлены, что-то осуществляют, чему-то служат. Назвать, например, словесное целое произведения самоудовлетворяющим можно, только употребляя в высшей степени смелую, чисто романтическую метафору.

Роман есть чисто композиционная форма организации словесных масс, ею осуществляется в эстетическом объекте архитектурная форма художественного завершения исторического или социального события, являющаяся разновидностью формы эпического завершения.

Драма — композиционная форма (диалог, актовое членение и проч.), но трагическое и комическое суть архитектурные формы завершения.

Конечно, можно говорить и о композиционных формах комедии и трагедии как разновидностях драматической, имея при этом в виду приемы композиционного упорядочения словесного материала, а не познавательно-этических ценностей: терминология неустойчива и не полна. Должно иметь в виду, что каждая архитектурная форма осуществляется определенными композиционными приемами, с другой стороны, важнейшим композиционным формам — например, жанровым — соответствуют в осуществляемом объекте существенные архитектурные формы.

Форма лирического — архитектурна, но имеются композиционные формы лирических стихотворений.

Юмор, героизация, тип, характер — суть чисто архитектурные формы, но они осуществляются, конечно, определенными композиционными приемами; поэма, повесть, новелла — суть чисто композиционные, жанровые формы; глава, строфа, строка — чисто композиционные членения (хотя они могут быть поняты чисто лингвистически, то есть независимо от их эстетического телоса).

Ритм может быть понят и в том и в другом направлении, то есть и как архитектурная, и как композиционная форма: как форма упорядочения звукового материала, эмпирически воспринятого, слышимого и познаваемого, — ритм композиционен; эмоционально направленный, отнесенный к ценности внутреннего стремления и напряжения, которую он завершает, — ритм архитектурен.

Между этими указанными нами без всякого система-

тического порядка архитектурными формами есть, конечно, существенные градации, в рассмотрение которых мы входить здесь не можем; нам важно лишь, что все они — в противоположность композиционным формам — входят в эстетический объект.

Архитектонические формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы — как его окружения, формы события в его лично-жизненном, социальном и историческом аспекте и проч.; все они суть достижения, осуществленности, они ничему не служат, а успокоенно довлеют себе, — это формы эстетического бытия в его своеобразии.

Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание. Архитектоническая форма определяет выбор композиционной: так, форма трагедии (форма события, отчасти личности — трагический характер) избирает адекватную композиционную форму — драматическую. Отсюда, конечно, не следует, что архитектурная форма существует где-то в готовом виде и может быть осуществлена помимо композиционной.

На почве материальной эстетики совершенно невозможно строгое принципиальное различие композиционных и архитектурных форм и часто рождается тенденция вообще растворить архитектурные формы в композиционных. Крайним выражением этой тенденции является русский формальный метод, где композиционные и жанровые формы стремятся поглотить весь эстетический объект и где вдобавок отсутствует строгое различие форм лингвистических и композиционных.

Дело по существу мало меняется, когда архитектурные формы относят к тематике, а композиционные к стилистике, инструментровке композиции — в более узком смысле, чем тот, который мы придаем этому термину — причем полагаются рядом в произведении (различие эстетического объекта и внешнего произведения отсутствует) и различаются лишь как формы упорядочения разных сторон материала (так, например, в работах В. М. Жирмунского). Принципиальное методическое различие композиционных и архитектурных форм и понимание их совершенной разнотипности и здесь отсутствует. К этому присоединяется

еще отрицание тематического момента у некоторых искусств (например, музыки), и этим между искусствами тематическими и не тематическими вырывается совершенная бездна. Должно отметить, что тематика в понимании Жирмунского далеко не совпадает с архитектурной эстетического объекта: в нее, правда, вошло большинство архитектурных форм, но не все, а рядом с ними вошло кое-что, эстетическому объекту чуждое.

Основные архитектурные формы общи всем искусствам и всей области эстетического, они конституируют единство этой области. Между композиционными формами различных искусств существуют аналогии, обусловленные общностью архитектурных заданий, но здесь вступают в свои права особенности материалов.

Правильная постановка проблемы стиля — одной из важнейших проблем эстетики — вне строгого различения архитектурных и композиционных форм невозможна.

4) Материальная эстетика не способна объяснить эстетическое видение вне искусства: эстетическое созерцание природы, эстетические моменты в мифе, мировоззрении и, наконец, все то, что называют эстетизмом, то есть неправомерное перенесение эстетических форм в область этического поступка (лично-жизненного, политического, социального) и в область познания (полунаучное эстетизованное мышление таких философов, как Ницше и др.).

Характерною особенностью всех этих явлений эстетического видения вне искусства является отсутствие определенного и организованного материала, а следовательно, и техники; форма здесь в большинстве случаев не объективирована и не закреплена. Именно поэтому эти явления эстетического видения вне искусства не достигают методической чистоты и полноты самостоятельности и своеобразия: они сумбурны, неустойчивы, гибриды. Эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве, поэтому на искусство должно ориентировать эстетику; было бы методически нелепо начинать эстетическое построение с эстетики природы или мифа; но объяснить эти гибридные и не чистые формы эстетического — эстетика должна: задача эта — философски и жизненно — чрезвычайно важная. Эта задача может послужить пробным камнем продуктивности всякой эстетической теории.

Материальная эстетика со своим пониманием формы лишена даже подхода к подобным явлениям.

5) Материальная эстетика не может обосновать историю искусства.

Не подлежит, конечно, никакому сомнению, что продуктивная разработка истории того или иного искусства предполагает разработанную эстетику данного искусства, но приходится особенно подчеркнуть основополагающее значение общей систематической эстетики, — кроме того значения, которое ей уже принадлежит при построении всякой специальной эстетики, — ибо только она одна видит и обосновывает искусство в его собственном взаимоотношении и взаимодействии со всеми другими областями культурного творчества, в единстве культуры и в единстве исторического процесса становления культуры.

Изолированных рядов история не знает: изолированный ряд как таковой статичен, смена моментов в таком ряду может быть только систематическим членением или просто механическим положением рядов, но отнюдь не историческим процессом; только установление взаимодействия и взаимообусловленности данного ряда с другими создает исторический подход. Нужно перестать быть только самим собою, чтобы войти в историю.

Материальная эстетика, изолирующая в культуре не только искусство, но и отдельные искусства и берущая произведение не в его художественной жизни, а как вещь, как организованный материал, в лучшем случае способна обосновать лишь хронологическую таблицу изменений приемов техники данного искусства, ибо изолированная техника вообще не может иметь историю.

Таковы основные, неизбежные для формальной эстетики недостатки и не преодолимые для нее трудности; все они довольно ярко иллюстрируются русским формальным методом вследствие присущего его общеэстетической концепции примитивизма и несколько сектантской резкости.

Все недостатки, отмеченные нами в наших пяти пунктах, в конечном счете обусловлены указанным в начале главы методически ложным положением, что можно и должно строить науку об искусстве независимо от систематико-философской эстетики. Следствием этого является отсутствие прочной базы для научности. Для спасения из моря субъективного, в котором тонет лишенное научной базы суждение эстетики, искусствоведение

стремится найти приют у тех научных дисциплин, которые ведают материал данного искусства, как раньше — да и теперь еще иногда — в тех же целях искусствоведение льнуло к психологии и даже физиологии; но спасение это фиктивно: суждение является действительно научным только там, где оно не выходит за пределы данной спасительной дисциплины, но как только оно эти пределы переходит и становится собственно суждением эстетики, оно оказывается с прежнею силою охваченным волнами субъективного и случайного, от которых надеялось спастись; в таком положении оказывается прежде всего основное утверждение искусствоведения, устанавливающее значение материала в художественном творчестве: это суждение общеэстетическое, и ему волей или неволей приходится выдержать критику общей философской эстетики: только она может обосновать подобное суждение, она же может его и отвергнуть.

Разобранные нами пункты делают в высшей степени сомнительной предпосылку материальной эстетики и частично намечают направление более правильного понимания существа эстетического и его моментов. Развить это направление в плане общей эстетики, но с преимущественным применением к словесному художественному творчеству, является задачей последующих глав.

Определив момент содержания и правильно установив место материала в художественном творчестве, мы овладеем и правильным подходом к форме, сумеем понять, как форма — с одной стороны, действительно материальная, сплошь осуществленная на материале и прикрепленная к нему, с другой стороны — ценностно выводит нас за пределы произведения как организованного материала, как вещи; это разъяснит и укрепит все отмеченное нами выше в виде только предположений и указаний.

II. ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ

Проблема той или иной культурной области в ее целом — познания, нравственности, искусства — может быть понята как проблема границ этой области.

Та или иная возможная или фактически наличная творческая точка зрения становится убедительно нужной и необходимой лишь в соотношении с другими творческими точками зрения: лишь там, где на их границах

рождается существенная нужда в ней, в ее творческом своеобразии, находит она свое прочное обоснование и оправдание; изнутри же ее самой, вне ее причастности единству культуры, она только голо-фактична, а ее своеобразие может представиться просто произволом и капризом.

Не должно, однако, представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает.

В этом смысле мы можем говорить о конкретной систематичности каждого явления культуры, каждого отдельного культурного акта, об его автономной причастности — или причастной автономии.

Только в этой конкретной систематичности своей, то есть в непосредственной отнесенности и ориентированности в единстве культуры, явление перестает быть просто наличным, голым фактом, приобретает значимость, смысл, становится как бы некой монадой, отражающей в себе все и отражаемой во всем.

В самом деле: ни один культурный творческий акт не имеет дела с совершенно индифферентной к ценности, совершенно случайной и неупорядоченной материей, — материя и хаос суть вообще понятия относительные, — но всегда с чем-то уже оцененным и как-то упорядоченным, по отношению к чему он должен ответственно занять теперь свою ценностную позицию. Так, познавательный акт находит действительность уже обработанной в понятиях донаучного мышления, но, главное, уже оцененною и упорядоченною этическим поступком: практически-жизненным, социальным, политическим; находит ее утвержденной религиозно, и, наконец, познавательный акт исходит из эстетически упорядоченного образа предмета, из виденья предмета.

То, что преднаходится познанием, не есть, таким образом, *res nullius*¹, но действительность этического

¹ Ничья вещь (лат.).

поступка во всех его разновидностях и действительность эстетического виденья. И познавательный акт повсюду должен занимать по отношению к этой действительности существенную позицию, которая не должна быть, конечно, случайным столкновением, но может и должна быть систематически обоснованной из существа познания и других областей.

То же самое должно сказать и о художественном акте: и он живет и движется не в пустоте, а в напряженной ценностной атмосфере ответственного взаимопределения. Художественное произведение как вещь спокойно и тупо отграничено пространственно и временно от всех других вещей: статуя или картина физически вытесняет из занятого ею пространства все остальное; чтение книги начинается в определенный час, занимает несколько часов времени, заполняя их, и в определенный же час кончается, кроме того, и самая книга плотно со всех сторон охвачена переплетом; но живо произведение и художественно значимо в напряженном и активном взаимопределении с опознанной и поступком оцененной действительностью. Живо и значимо произведение — как художественное, — конечно, и не в нашей психике; здесь оно тоже только эмпирически налично, как психический процесс, временно локализованный и психологически закономерный. Живо и значимо произведение в мире, тоже и живом и значимом, — познавательно, социально, политически, экономически, религиозно.

Обычное противопоставление действительности и искусства или жизни и искусства и стремление найти между ними какую-то существенную связь — совершенно правомерно, но нуждается в более точной научной формулировке. Действительность, противопоставляемая искусству, может быть только действительностью познания и этического поступка во всех его разновидностях: действительностью жизненной практики — экономической, социальной, политической и собственно нравственной.

Должно отметить, что в плане обычного мышления действительность, противопоставляемая искусству, — в таких случаях, впрочем, любят употреблять слово «жизнь» — уже существенно эстетизована: это — уже художественный образ действительности, но гибридный и неустойчивый. Очень часто, порицая новое искусство за его разрыв с действительностью вообще, противопоставляют ему на самом деле действительность старого искусства, «к л а с с и ч е с к о г о и с к у с с т в а», вообра-

жая, что это какая-то нейтральная действительность. Но эстетическому как таковому должно противопоставлять со всею строгостью и отчетливостью еще не эстетизованную и, следовательно, не объединенную действительность познания и поступка; должно помнить, что конкретно-единою жизнью или действительностью она становится только в эстетической интуиции, а заданным систематическим единством — в философском познании.

Должно остерегаться также неправомерного, методически не оправданного ограничения, выдвигающего по прихоти только один какой-нибудь момент внеэстетического мира: так, необходимость природы естествознания противопоставляют свободе и фантазии художника или особенно часто выдвигают только социальный или актуально-политический момент, а иногда даже наивную неустойчивую действительность жизненной практики.

Надо также раз и навсегда помнить, что никакой действительности в себе, никакой нейтральной действительности противопоставить искусству нельзя: тем самым, что мы о ней говорим и ее противопоставляем чему-то, мы ее как-то определяем и оцениваем; нужно только прийти в ясность с самим собою и понять действительное направление своей оценки.

Все это можно выразить коротко так: действительность можно противопоставить искусству только как нечто доброе или нечто истинное — красоте.

Каждое явление культуры конкретно-систематично, то есть занимает какую-то существенную позицию по отношению к преднаходимой им действительности других культурных установок и тем самым приобщается заданному единству культуры. Но глубоко различны эти отношения познания, поступка и художественного творчества к преднаходимой ими действительности.

Познание не принимает этической оцененности и эстетической оформленности бытия, отталкивается от них; в этом смысле познание как бы ничего не преднаходит, начинает сначала, или — точнее — момент преднахождения чего-то значимого помимо познания остается за бортом его, отходит в область исторической, психологической, личнобиографической и иной фактичности, случайной с точки зрения самого познания,

Вовнутрь познания преднайденная оцененность и эстетическая оформленность не входят. Действительность, входя в науку, сбрасывает с себя все ценностные одежды, чтобы стать голой и чистой действительностью познания, где суверенно только единство истины. Положительное взаимоопределение в единстве культуры имеет место только по отношению к познанию в его целом в систематической философии.

Есть единый мир науки, единая действительность познания, вне которой ничто не может стать познавательным значимым; эта действительность познания не завершена и всегда открыта. Все, что есть для познания, определено им самим и — в задании — определено во всех отношениях: все, что упорствует, как бы сопротивляется познанию в предмете, еще не опознано в нем, упорствует лишь для познания, как чисто познавательная же проблема, а вовсе не как нечто внепознавательное ценное — нечто доброе, святое, полезное и т. п., — такого ценностного сопротивления познание не знает.

Конечно, мир этического поступка и мир красоты сами становятся предметом познания, но они отнюдь не вносят при этом своих оценок и своей самозаконности в познание; чтобы стать познавательными значимыми, они всецело должны подчиниться его единству и закономерности.

Так, чисто отрицательно, относится познавательный акт к преднайденной действительности поступка и эстетического виденья, осуществляя этим чистоту своего своеобразия.

Этим основным характером познания обусловлены следующие его особенности: познавательный акт считается только с преднайденной им, предшествующей ему, работой познания и не занимает никакой самостоятельной позиции по отношению к действительности поступка и художественного творчества в их исторической определенности; более того: отдельность, единичность познавательного акта и его выражения в отдельном, индивидуальном научном произведении не значимы с точки зрения самого познания: в мире познания принципиально нет отдельных актов и отдельных произведений; необходимо привнесение иных точек зрения, чтобы найти подход и сделать существенной историческую единичность познавательного акта и обособленность, законченность и индивидуальность научного произведения, между тем — как мы уви-

дим это далее — мир искусства существенно должен распадаться на отдельные, самодовлеющие, индивидуальные целые — художественные произведения, каждое из которых занимает самостоятельную позицию по отношению к действительности познания и поступка; это создает имманентную историчность художественного произведения.

Несколько иначе относится к преднаходимой действительности познания и эстетического видения этический поступок. Это отношение обычно выражают как отношение долженствования к действительности; входить в рассмотрение этой проблемы мы здесь не намерены, отметим лишь, что и здесь отношение носит отрицательный характер, хотя и иной, чем в области познания¹.

Переходим к художественному творчеству.

Основная особенность эстетического, резко отличающая его от познания и поступка, — его рецептивный, положительно-приемлющий характер: преднаходимая эстетическим актом, опознанная и оцененная поступком действительность входит в произведение (точнее — в эстетический объект) и становится здесь необходимым конститутивным моментом. В этом смысле мы можем сказать: действительно, жизнь находится не только вне искусства, но и в нем, внутри его, во всей полноте своей ценностной весомости: социальной, политической, познавательной и иной. Искусство богато, оно не сухо, не специально; художник специалист только как мастер, то есть только по отношению к материалу.

Конечно, эстетическая форма переводит эту опознанную и оцененную действительность в иной ценностный план, подчиняет новому единству, по-новому упорядочивает: индивидуализует, конкретизирует, изолирует и завершает, но не отменяет ее опознанности и оце-

¹ Отношение долженствования к бытию носит конфликтный характер. Изнутри самого мира познания никакой конфликт невозможен, ибо в нем нельзя встретиться ни с чем ценностно-чужеродным. В конфликт может вступить не наука, а ученый, притом не *ex cathedra*, а как этический субъект, для которого познание есть поступок познания. Разрыв между долженствованием и бытием имеет значимость только изнутри долженствования, то есть для этического поступающего сознания, существует только для него.

ненности: именно на эту опознанность и оцененность и направлена завершающая эстетическая форма.

Эстетическая деятельность не создает сплошь новой действительности¹. В отличие от познания и поступка, которые создают природу и социальное человечество, искусство воспекает, украшает, вспоминает эту предначинанную действительность познания и поступка—природу и социальное человечество,—обогащает и восполняет их, и прежде всего оно создает конкретное интуитивное единство этих двух миров — помещает человека в природу, понятую как его эстетическое окружение,—очеловечивает природу и натурализует человека.

В этомприятии этического и познавательного вовнутрь своего объекта—своеобразная доброта эстетического, его благостность: оно как бы ничего не выбирает, ничего не разделяет, не отменяет, ни от чего не отталкивается и не отвлекается. Эти чисто отрицательные моменты имеют место в искусстве только по отношению к материалу; к нему художник строг и беспощаден: поэт немилосердно отбрасывает слова, формы и выражения и избирает немногое, осколки мрамора летят из-под резца ваятеля, но внутренний человек в одном и телесный человек в другом случае оказываются только обогащенными: этический человек обогатился положительно утвержденной природой, природный — этическим смыслом.

Почти все (не религиозные, конечно, а чисто светские) добрые, приемлющие и обогащающие, оптимистические категории человеческого мышления о мире и человеке носят эстетический характер; эстетична и вечная тенденция этого мышления — представлять себе должное и заданное как уже данное и наличное где-то, тенденция, создавшая мифологическое мышление, в значительной степени и метафизическое.

Искусство создает новую форму как новое ценностное отношение к тому, что уже стало действительностью для познания и поступка: в искусстве мы все узнаем и все вспоминаем (в познании мы ничего не узнаем и ни-

¹ Этот как бы вторичный характер эстетического несколько не понижает, конечно, его самостоятельности и своеобразия рядом с этическим и познавательным; эстетическая деятельность создает свою действительность, в которой действительность познания и поступка оказывается положительно принятой и преображенной: в этом — своеобразие эстетического.

чего не вспоминаем, вопреки формуле Платона); но именно поэтому в искусстве такое значение имеет момент новизны, оригинальности, неожиданности, свободы, ибо здесь есть то, на фоне чего может быть воспринята новизна, оригинальность, свобода — узнаваемый и сопереживаемый мир познания и поступка, он-то и выглядывает и звучит по-новому в искусстве, по отношению к нему и воспринимается деятельность художника — как свободная. Познание и поступок первичны, то есть они впервые создают свой предмет: познанное не узнано и не вспомнуто в новом свете, а впервые определено; и поступок жив только тем, чего еще нет: здесь все изначально ново, и потому здесь нет новизны, здесь все — *ex origi-ne*, и потому здесь нет оригинальности.

Указанная нами особенность эстетического — положительное приятие и конкретное объединение природы и социального человечества — объясняют нам и своеобразное отношение эстетического к философии. В истории философии мы наблюдаем постоянно возвращающуюся тенденцию к подмене систематического заданного единства познания и поступка конкретным интуитивным и как бы уже данным, наличным единством эстетического виденья.

Ведь единство познания и этического поступка, бытия и долженствования, единство конкретное и живое дано нам в нашем непосредственном виденье, в нашей интуиции: не есть ли это интуитивное единство — искомое единство философии? В этом, действительно, великий соблазн для мышления, который создал рядом с единой большой дорогой науки философии параллельные, но не дороги — а изолированные острова индивидуальных художественно-философских интуиций (пусть иногда и гениальных в своем роде)¹. В этих эстетизованных интуитивных постижениях находимое ими *quasi*-философское единство так относится к миру и к культуре, как

¹ Другую своеобразную разновидность интуитивно-эстетического единства познания и поступка является миф, который, — вследствие преобладания этического момента над познавательным, вдобавок еще почти совершенно лишенным дифференциации, вследствие большей, чем в интуитивной философии, свободы эстетического оформления (сильнее момент изоляции или отрешенности и мифического события, хотя, конечно, несравненно слабее, чем в искусстве, сильнее момент эстетической субъективизации и персонализации и некоторые другие моменты формы), — гораздо ближе к искусству, чем интуитивная философия.

единство эстетической формы относится к содержанию в художественном произведении¹.

Одна из важнейших задач эстетики — найти подход к эстетизованным философам, создать теорию интуитивной философии на основе теории искусства. Менее всего материальная эстетика способна осуществить подобное задание: игнорируя содержание, она лишена даже подхода к художественной интуиции в философии.

Действительность познания и этического поступка, входящую в своей опознанности и оцененности в эстетический объект и подвергающуюся здесь конкретному интуитивному объединению, индивидуации, конкретизации, изоляции и завершению, то есть всестороннему художественному оформлению с помощью определенного материала, мы — в полном согласии с традиционным словоупотреблением — называем содержанием художественного произведения (точнее, эстетического объекта).

Содержание есть необходимый конститутивный момент эстетического объекта, ему коррелятивна художественная форма, вне этой корреляции не имеющая вообще никакого смысла.

Вне отнесенности к содержанию, то есть к миру и его моментам, миру — как предмету познания и этического поступка, — форма не может быть эстетически значима, не может осуществить своих основных функций.

Позиция автора-художника и его художественное задание может быть и должно быть понято в мире в связи со всеми ценностями познания и этического поступка: объединяется, индивидуализуется, оцеляется, изолируется и завершается не материал — он не нуждается ни в объединении, ибо в нем нет разрыва, ни в завершении, к которому он индифферентен, ибо, чтобы нуждаться в нем, он должен приобщиться к ценностно-смысловому движению поступка, — а всесторонне пере-

¹ Как подсобиным средством, вроде чертежа в геометрии, и как эвристической гипотезой философия может пользоваться интуитивным образом единства; и в жизни мы на каждом шагу работаем с помощью подобного интуитивного образа,

житый ценностный состав действительности, событие действительности.

Эстетически значимая форма есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка, однако это отношение не познавательное и не этическое: художник не вмешивается в событие как непосредственный участник его,—он оказался бы тогда познающим и этически поступающим,—он занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, незаинтересованный, но понимающий ценностный смысл совершающегося; не переживающий, а сопереживающий его: ибо, не сооценивая в известной мере, нельзя созерцать событие, как событие именно.

Эта вненаходимость (но не индифферентизм) позволяет художественной активности извне объединять, оформлять и завершать событие. Изнутри самого познания и самого поступка это объединение и завершение принципиально невозможны: ни действительность познания не может, оставаясь верной себе, объединиться с долженствованием, ни долженствование, сохраняя свое своеобразие, объединиться с действительностью — нужна существенная ценностная позиция вне познающего и вне долженствующего и поступающего сознания, находясь на которой можно было бы совершить это объединение и завершение (и завершение изнутри самого познания и поступка невозможно).

Эстетическая интуитивно-объединяющая и завершающая форма извне нисходит на содержание, в его возможной разорванности и постоянной заданности-неудовлетворенности (действительным этот разрыв и эта заданность являются вне искусства, в этически переживаемой жизни), переводя его в новый ценностный план отрешенного и заверщенного, ценностно-успокоенного в себе бытия — красоты.

Форма, обывая содержание извне, овнешняет его, то есть воплощает,—классическая традиционная терминология, таким образом, в основе своей остается верной.

В современной поэтике отрицание содержания, как конститутивного момента эстетического объекта, приняло два направления, не всегда, впрочем, строго различаемые и не нашедшие вполне отчетливой формулировки: 1) содержание есть лишь момент формы, то есть познавательно-этическая ценность в художественном произве-

дении имеет чисто формальное значение; 2) содержание есть лишь момент материала. Второго направления мы коснемся вкратце в следующей главе, посвященной материалу. Остановимся на первой попытке.

Прежде всего должно отметить, что содержание дано в художественном объекте сплошь оформленным, сплошь воплощенным, в противном случае оно является дурным прозаизмом, не растворенным в художественном целом моментом. Не может быть выделен какой-либо реальный момент художественного произведения, который был бы чистым содержанием, как, впрочем, *realiter*¹ нет и чистой формы: содержание и форма взаимно проникают друг друга, нераздельны, однако, для эстетического анализа и неслиянны, то есть являются значимостями разного порядка; для того чтобы форма имела чисто эстетическое значение, обнимаемое ею содержание должно иметь возможное познавательное и этическое значение, форме нужна внеэстетическая весомость содержания, без нее она не могла бы осуществить себя как форма. Но можно ли на этом основании сказать, что содержание есть чисто формальный момент?

Не говоря уже о внешне логической — терминологической — несуразности оставлять термин «форма» при совершенном отрицании содержания, ибо форма есть понятие коррелятивное содержанию, которое именно не есть форма, имеется, конечно, и более существенная методическая опасность в подобном утверждении: содержание в нем понимается как заместимое с точки зрения формы, — форме нет дела до познавательно-этической значимости содержания, эта значимость совершенно случайна в художественном объекте; форма совершенно релятивизирует содержание — таков смысл утверждения, делающего содержание моментом формы.

Дело в том, что подобное положение вещей, действительно, может иметь место в искусстве: форма может потерять первичное отношение к содержанию в его познавательно-этической значимости, содержание может быть низведено до «чисто формального момента»; такое ослабление содержания прежде всего понижает и художественное значение формы: форма лишается одной из важнейших функций — интуитивного объединения познавательного с этическим, имеющей столь

¹ Реально (лат.).

важное значение, особенно в словесном искусстве; ослабляется и функция изоляции, и функция завершения. И в подобных случаях мы, конечно, имеем все же дело и с содержанием как конститутивным моментом художественного произведения (ведь в противном случае мы вообще не имели бы художественного произведения), но с содержанием, взятым из вторых рук, улегченным, а вследствие этого и с улегченной формой: попросту мы имеем дело с так называемой «литературой». На этом явлении следует остановиться, ибо некоторые формалисты склонны считать «литературу» единственным видом художественного творчества вообще.

Есть произведения, которые действительно не имеют дела с миром, а только со словом «мир» в литературном контексте, произведения, рождающиеся, живущие и умирающие на листах журналов, не размыкающие страниц современных периодических изданий, ни в чем не выводящие нас за их пределы. Познавательно-этический момент содержания, который им все же необходим как конститутивный момент художественного произведения, не берется ими из мира познания и этической действительности поступка непосредственно, а из других художественных произведений или строится по аналогии с ними. Дело, конечно, не в наличии художественных влияний и традиций, которые обязательно имеют место и в самом высоком искусстве; дело во внутреннем отношении к усвоенному содержанию: в тех литературных произведениях, о которых мы говорим,— содержание не соотносится и не сопереживается, а усваивается по внешним чисто «литературным» соображениям; художественная форма не сходится здесь с содержанием в его познавательно-этической весомости лицом к лицу, скорее здесь одно литературное произведение сходится с другим, которому оно подражает или которое оно «остраняет», на фоне которого оно «ощущается» как новое. Здесь форма становится равнодушной к содержанию в его непосредственной внеэстетической значимости.

Кроме преднаходимой художником слова действительности и познания и поступка, им преднаходится и литература: приходится бороться со старыми или за старые литературные формы, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору; но в основе всего этого движения и борьбы в пределах чисто литературного контекста лежит более существенная определяющая первичная борь-

ба с действительностью познания и поступка: каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является как бы первым художником, ему непосредственно приходится занимать эстетическую позицию по отношению внеэстетической действительности познания и поступка, хотя бы в пределах его чисто личного этико-биографического опыта. Ни художественное произведение в его целом, ни какой-либо момент его не могут быть поняты с точки зрения одной отвлеченно-литературной закономерности, но необходимо учитывать и смысловой ряд, то есть возможную закономерность познания и поступка, ибо эстетически значимая форма объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни. В художественном произведении как бы две власти и два, определяемых этими властями, правопорядка: каждый момент может быть определен в двух ценностных системах — содержания и формы, ибо в каждом значимом моменте обе эти системы находятся в существенном и ценностно-напряженном взаимодействии. Но, конечно, эстетическая форма со всех сторон объемлет возможную внутреннюю закономерность поступка и познания, подчиняет ее своему единству: только при этом условии мы можем говорить о произведении как о художественном.

Как осуществляется содержание в художественном творчестве и в созерцании и каковы задачи и методы эстетического анализа его? Этих проблем эстетики мы должны здесь вкратце коснуться. Последующие замечания отнюдь не носят исчерпывающего предмет характера и лишь намечают проблему; причем композиционного осуществления содержания с помощью определенного материала мы здесь совершенно касаться не будем.

1) Должно строго различать познавательно-этический момент, действительно являющийся содержанием, то есть конститутивным моментом данного эстетического объекта, и те суждения и этические оценки, которые можно построить и высказать по поводу содержания, но которые в эстетический объект не входят.

2) Содержание не может быть чисто познавательным, совершенно лишенным этического момента; более того, можно сказать, что этическому принадлежит существенный примат в содержании. По отношению к чистому

понятию и чистому суждению художественная форма не может осуществить себя: чисто познавательный момент неизбежно останется изолированным в художественном произведении как нерастворенный прозаизм. Все познающее должно быть соотнесено с миром свершения человеческого поступка, должно быть существовательно связано с поступающим сознанием, и только таким путем оно может войти в художественное произведение.

Самым неправильным было бы представить себе содержание как познавательное теоретическое целое, как мысль, как идею.

3) Этическим моментом содержания художественное творчество и созерцание овладевает непосредственно путем сопереживания или вчувствования и соощенки, но отнюдь не путем теоретического понимания и истолкования, которое может быть лишь средством для вчувствования. Непосредственно этично лишь самое событие поступка (поступка — мысли, поступка — дела, поступка — чувства, поступка — желания и пр.) в его живом свершении и изнутри самого поступающего сознания; именно это событие и завершается извне художественной формой, но отнюдь не его теоретическая транскрипция в виде суждений этики, нравственных норм, сентенций, судебных оценок и т. п.

Теоретическая транскрипция, формула этического поступка есть уже перевод его в познавательный план, то есть момент вторичный, между тем как художественная форма — например, форма, осуществляемая рассказом о поступке, или форма его эпической героизации в поэме, или форма лирического воплощения и т. п. — имеет дело с самим поступком в его первичной этической природе, овладевая ею путем сопереживания волящему, чувствующему и действующему сознанию, вторично же познавательный момент может иметь лишь подсобное значение средства.

Необходимо подчеркнуть, что сопереживает художник и созерцатель отнюдь не психологическому сознанию (да ему и нельзя сопереживать в строгом смысле слова), но этически направленному, поступающему сознанию¹.

¹ Вчувствование и сочувственная соощенка сами по себе не носят еще эстетического характера. Содержание акта вчувствования этично: это жизненно-практическая или нравственная ценностная установка (эмоционально-волевая) другого сознания. Это содержание акта вчувствования может быть осмыслено и переработано в различных направлениях: можно сделать его пред-

Каковы же задачи и возможности эстетического анализа содержания?

Эстетический анализ должен прежде всего вскрыть имманентный эстетическому объекту состав содержания, ни в чем не выходя за пределы этого объекта,—как он осуществляется творчеством и созерцанием.

Обратимся к познавательному моменту содержания.

Момент познавательного узнавания сопровождается повсюду деятельностью художественного творчества и созерцания, но в большинстве случаев он совершенно неотделим от этического момента и не может быть выражен адекватным суждением. Возможное единство и необходимость мира познания как бы сквозит через каждый момент эстетического объекта и, не достигая полностью актуализации в самом произведении, объединяется с миром этического стремления, осуществляя то своеобразное интуитивно-данное единство двух миров, которое, как мы указывали, является существенным моментом эстетического как такового¹. Так, за каждым словом, за каждой фразой поэтического произведения чувствуется возможное прозаическое значение, прозаический уклон, то есть возможная сплошная отнесенность к единству познания.

Познавательный момент как бы освещает изнутри эстетический объект, как трезвая струя воды примешивается к вину этического напряжения и художественного завершения, но он далеко не всегда сгущается и уплотняется до степени определенного суждения: все узнается, но далеко не все опознается в адекватном понятии.

Если бы не было этого всепроникающего узнавания, эстетический объект, то есть художественно творимое и воспринимаемое, выпал бы из всех связей опыта — и теоретического и практического,— как выпадает содержание состояния полного наркоза, о котором нечего вспомнить, нечего сказать и которое нельзя оценить (можно оценить состояние, но не его содержание),

метод познания (психологического или философско-этического), оно может обусловить этический поступок (наиболее распространенная форма осмысления содержания вчувствования: симпатия, сострадание, помощь), и, наконец, можно сделать его предметом эстетического завершения. В дальнейшем нам придется коснуться более подробно так называемой «эстетики вчувствования».

¹ В дальнейшем мы осветим роль творческой личности автора как конститутивного момента художественной формы, в единстве деятельности которого и находит свое объединение познавательный и этический момент.

так и художественное творчество и созерцание, лишенные всякой причастности возможному единству познания, не просквозенные им и не узнанные изнутри, стали бы просто изолированным состоянием беспамятства, о котором можно узнать, что оно было, только *post factum* по протекшему времени.

Эта внутренняя освещенность эстетического объекта в области словесного искусства от степени узнания может подняться до степени определенного познания и глубоких постижений, которые могут быть выделены эстетическим анализом.

Но, выделив то или иное познавательное постижение из содержания эстетического объекта,— например, чисто философские постижения Ивана Карамазова о значении страдания детей, о неприятии божьего мира и др., или философско-исторические и социологические суждения Андрея Болконского о войне, о роли личности в истории и др.,— исследователь должен помнить, что все эти постижения, как бы они ни были глубоки сами по себе, не даны в эстетическом объекте в своей познавательной обособленности и что не к ним отнесена и не их непосредственно завершает художественная форма; эти постижения необходимо связаны с этическим моментом содержания, с миром поступка, миром события. Так, указанные постижения Ивана Карамазова несут чисто характерологические функции, являются необходимым моментом нравственной жизненной позиции Ивана, имеют отношение и к этической и религиозной позиции Алеши и этим вовлекаются в событие, на которое направлена завершающая художественная форма романа; также и суждения Андрея Болконского выражают его этическую личность и его жизненную позицию и вплетены в изображаемое событие не только его личной, но и социальной и исторической жизни. Таким образом, познавательно-истинное становится моментом этического свершения.

Если бы все эти суждения не были тем или иным путем необходимо связаны с конкретным миром человеческого поступка, они остались бы изолированными прозаизмами, что иногда и происходит в творчестве Достоевского, имеет место и у Толстого, например, в романе «Война и мир», где к концу романа познавательные философско-исторические суждения совершенно порывают свою связь с этическим событием и организуются в теоретический трактат,

Несколько иным путем связывается с этическим событием познавательный момент, имеющий место в описаниях, в естественнонаучных или психологических объяснениях свершившегося и др. Указывать всевозможные способы связи этического и познавательного в единстве содержания эстетического объекта не входит в наши задачи.

Подчеркивая связь познавательного момента с этическим, следует, однако, отметить, что этическое событие не релятивизирует входящие в него суждения и не безразлично к их чисто познавательной глубине, широте и истинности. Так, нравственные события жизни «человека из подполья», которые художественно оформлены и завершены Достоевским, нуждаются в чисто познавательной глубине и выдержанности его мировоззрения, являющегося существенным моментом его жизненной установки.

Выделив в пределах возможного и нужного теоретический момент содержания в его чисто познавательной весомости, собственно эстетический анализ должен, далее, понять его связь с этическим моментом и его значение в единстве содержания; но, конечно, можно сделать этот выделенный познавательный момент предметом независимого от художественного произведения теоретического рассмотрения и оценки, относя его уже не к единству содержания и всего эстетического объекта в его целом, а к чисто познавательному единству некоторого философского мировоззрения (обычно автора). Подобные работы имеют большое научно-философское и историко-культурное значение; но они лежат уже за пределами собственно эстетического анализа и должны быть строго от него отличаемы; на своеобразной методике подобных работ мы останавливаться не будем.

Переходим к задачам анализа этического момента содержания.

Его методика гораздо сложнее: эстетический анализ, как научный, должен как-то транскрибировать этический момент, которым созерцание овладевает путем сопереживания (вчувствования) и сооценки; совершая эту транскрипцию, приходится отвлекаться от художественной формы, и прежде всего от эстетической индивидуации: необходимо отделить чисто этическую личность от ее художественного воплощения в индивидуальную эстетически значимую душу и тело, необходимо отвлечься

и от всех моментов завершения; задача такой транскрипции трудная и в иных случаях — например, в музыке — совершенно невыполнимая.

Этический момент содержания произведения можно передать и частично транскрибировать путем пересказа: можно рассказать другими словами о том переживании, поступке и событии, которые нашли художественное завершение в произведении. Подобный пересказ, при правильном методическом осознании задачи, может получить большое значение для эстетического анализа. В самом деле: пересказ хотя и сохраняет еще художественную форму — форму рассказа, но упрощает ее и низводит до простого средства для вчувствования, отвлекаясь по возможности от всех изолирующих, завершающих и успокаивающих функций формы (отвлечься от них совершенно рассказ, конечно, не может): в результате, хотя вчувствование и ослабело и побледнело, но зато выступает яснее чисто этический, незавершенный, причастный единству события бытия, ответственный характер сопереживаемого, яснее выступают те связи его с единством, от которых отрешала форма; это может облегчить этическому моменту и переход в познавательную форму суждений: этических — в узком смысле, социологических и иных, то есть его чисто теоретическую транскрипцию в тех пределах, в каких она возможна.

Многие критики и историки литературы владели высоким мастерством обнажения этического момента путем методически продуманного полуэстетического пересказа.

Чистая теоретическая транскрипция никогда не может обладать всею полнотою этического момента содержания, которой овладевает лишь вчувствование, но она может и должна стремиться к этому, как к никогда не достижимому пределу своему. Самый момент этического свершения или свершается, или художественно созерцается, но никогда не может быть адекватно теоретически формулирован.

Транскрибируя в пределах возможного этический момент содержания, завершаемый формой, собственно эстетический анализ должен понять значение всего содержания в целом эстетического объекта, то есть как содержание именно данной художественной формы, а форму — как форму именно данного содержания, совершенно не выходя за пределы произведения. Но этический момент, как и познавательный, можно обособить

и сделать предметом самостоятельного исследования — философско-этического или социологического; можно сделать предметом и актуальных, моральных или политических оценок (вторичных оценок, а не первичных соощенок, необходимых и для эстетического созерцания); так, социологический метод не только транскрибирует этическое событие в его социальном аспекте, сопереживаемое и соощениваемое в эстетическом созерцании, но выходит и за пределы объекта и вводит событие в более широкие социальные и исторические связи. Подобные работы могут иметь большое научное значение, для историка литературы они даже совершенно необходимы, но они выходят за пределы собственно эстетического анализа.

Не имеет прямого отношения к эстетическому анализу и психологическая транскрипция этического момента. Художественное творчество и созерцание имеют дело с этическими субъектами, субъектами поступка и этико-социальными отношениями между ними, на них ценностно направлена завершающая их художественная форма, — но отнюдь не с психологическими субъектами и не с психологическими связями между ними.

Должно отметить, не подвергая пока этого положения более глубокому развитию, что в некоторых случаях, — например, при восприятии музыкального произведения, — методически совершенно допустимо интенсивное углубление этического момента, в то время как экстенсивное его расширение разрушило бы данную художественную форму; этический момент вглубь не имеет границ, которые могли бы быть неравномерно нарушены: произведение не предопределяет и не может предопределить степени глубины этического момента.

В какой мере анализ содержания может иметь строго научный общезначимый характер?

Принципиально возможно достижение высокой степени научности, особенно когда соответствующие дисциплины — философская этика и социальные науки — сами достигнут возможной для них степени научности, но фактически анализ содержания чрезвычайно труден, а известной степени субъективности избежать вообще невозможно, что обусловлено самым существом эстетического объекта; но научный такт исследователя всегда может

удержать его в должных границах и заставит оговорить то, что является субъективным в его анализе.

Такова в основных чертах методика эстетического анализа содержания.

III. ПРОБЛЕМА МАТЕРИАЛА

При решении вопроса о значении материала для эстетического объекта должно брать материал в его совершенно точной научной определенности, не обогащая его никакими чуждыми этой определенности моментами. Двусмысленность по отношению к материалу особенно часто имеет место в эстетике слова: под словом понимают все, что угодно, вплоть до «слова, которое было в начале». Метафизика слова,— правда, в своих более тонких формах,— особенно часто имеет место в исследованиях по поэтике самих поэтов (у нас В. Иванов, А. Белый, К. Бальмонт): поэт берет слово уже эстетизованным, но мыслит эстетический момент как принадлежащий существу самого слова и этим превращает его в мифическую или метафизическую величину.

Наделяя слова всем, что свойственно культуре, то есть всеми культурными значимостями,— познавательными, этическими и эстетическими,— весьма легко приходят затем к выводу, что, кроме слова, в культуре вообще ничего нет, что вся культура есть не что иное, как явление языка, что ученый и поэт в одинаковой степени имеют дело только со словом. Но, растворяя логику и эстетику или хотя бы только поэтику в лингвистике, мы разрушаем своеобразие как логического и эстетического, так и в равной мере и лингвистического.

Понять значение слова для познания, для художественного творчества и, в частности, для поэзии, что нас здесь прежде всего и интересует, можно, только поняв его чисто словесную лингвистическую природу совершенно независимо от задач познания художественного творчества, религиозного культа и др., в услужении которых слово находится. Лингвистика, конечно, не остается равнодушной к особенностям языка научного, художественного, культового, но для нее это чисто лингвистические особенности самого языка, для понимания же их значения для искусства, для науки и для религии она не может обойтись без руководящих указаний эстетики, теории познания и других философских дисциплин, по-

добно тому как психология познания должна опираться на логику и гносеологию, а психология художественного творчества — на эстетику.

Лингвистика является наукой, лишь поскольку она овладевает своим предметом — языком. Язык лингвистики определяется чисто лингвистическим мышлением. Единичное конкретное высказывание всегда дано в ценностно-смысловом культурном контексте — в научном, художественном, политическом и ином, — или в контексте единичной лично-жизненной ситуации; только в этих контекстах отдельное высказывание живо и осмысленно: оно истинно или ложно, красиво или безобразно, искренне или лукаво, откровенно, цинично, авторитетно и проч., — нейтральных высказываний нет и быть не может; но лингвистика видит в них лишь явление языка, относит их лишь к единству языка, но отнюдь не к единству понятия, жизненной практики, истории, характера лица и т. п.

Каково бы ни было то или иное историческое высказывание по своему значению для науки, для политики, в сфере личной жизни какого-нибудь индивидуума, — для лингвистики это не сдвиг в области смысла, не новая точка зрения на мир, не новая художественная форма, не преступление и не нравственный подвиг, — для нее это только явление языка, может быть, новая языковая конструкция. И смысл слова, его вещественное значение для нее лишь момент лингвистически определенного слова, правомерно изъятый из смыслового и ценностного культурного контекста, в котором слово в действительности звучало.

Лишь так: изолируя и освобождая чисто языковой момент слова и создавая новое языковое единство и его конкретные подразделения, лингвистика овладевает методически своим предметом — индифферентным к внелингвистическим ценностям языком (или, если угодно, создает новую чисто лингвистическую ценность, к которой и относит всякое высказывание).

Только последовательно освобождаясь от метафизического уклона (субстанциализации и реального опредмечивания слова), от логизма, от психологизма, от эстетизма, лингвистика прорабатывается к своему предмету, методически его полагает и этим впервые становится наукой.

Не во всех отделах равномерно лингвистика сумела методически овладеть своим предметом: с трудом она только начинает овладевать им в синтаксисе, очень мало пока сделано в области семасиологии, совершенно еще не разработан отдел, долженствующий ведать большие словесные целые: длинные жизненные высказывания, диалог, речь, трактат, роман и т. п.,— ибо и эти высказывания могут и должны быть определены и изучены чисто лингвистически, как языковые явления. Рассмотрение этих явлений в пиитиках и риториках, а также и в современной разновидности их — поэтике — не может быть признано научным вследствие указанного смешения лингвистической точки зрения с совершенно ей чуждыми — логическими, психологическими, эстетическими. Синтаксис больших словесных целых (или композиция как отдел лингвистики, в отличие от композиции, учитывающей художественное или научное задание) еще ждет своего обоснования: до сих пор лингвистика научно еще не продвинулась дальше сложного предложения; это самое длинное лингвистически научно обследованное явление языка: получается впечатление, точно лингвистический методически чистый язык здесь вдруг кончается, и начинается сразу наука, поэзия и проч., а между тем чисто лингвистический анализ можно продолжать и дальше, как это ни трудно и как ни соблазнительно внести здесь чужеродные для лингвистики точки зрения.

Только когда лингвистика овладеет своим предметом вполне и со всею методическою чистотою, она сможет продуктивно работать и для эстетики словесного творчества, в свою очередь пользуясь безбоязненно и ее услугами; до того времени «поэтический язык», «образ», «понятие», «суждение» и т. п. термины для нее являются соблазном и большой опасностью; и ей недаром приходится их бояться: они слишком долго замутняли и продолжают еще замутнять методическую чистоту этой науки.

Какое же значение имеет язык строго лингвистический понятий для эстетического объекта поэзии? Дело идет вовсе не о том, каковы лингвистические особенности поэтического языка, — как склонны иногда перетолковывать эту проблему, — а о значении лингвистического языка в его целом как материала для поэзии, а эта проблема носит чисто эстетический характер.

Язык для поэзии, как и для познания и для этического поступка и его объективации в праве, в государстве

и проч., — является только техническим моментом; в этом полная аналогия значения языка для поэзии со значением природы естествознания как материала (а не содержания) для изобразительных искусств: физико-математического пространства, массы, звука акустики и проч.

Но поэзия технически использует лингвистический язык совершенно особым образом: язык нужен поэзии весь, всесторонне и во всех своих моментах, ни к одному нюансу лингвистического слова не остается равнодушной поэзия.

Ни одной из культурных областей, кроме поэзии, язык весь не нужен: познанию совершенно не нужно сложное своеобразие звуковой стороны слова в ее качественной и количественной стороне, не нужно многообразие возможных интонаций, не нужно чувство движения артикуляционных органов и проч.; то же самое приходится сказать и о других областях культурного творчества: все они не обходятся без языка, но берут в нем весьма немного.

Только в поэзии язык раскрывает все свои возможности, ибо требования к нему здесь максимальные: все стороны его напряжены до крайности, доходят до своих последних пределов; поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого.

Но, будучи столь требовательной к языку, поэзия тем не менее преодолевает его как язык, как лингвистическую определенность. Поэзия не является исключением из общего для всех искусств положения: художественное творчество, определяемое по отношению к материалу, есть его преодоление.

Язык в своей лингвистической определенности в эстетический объект словесного искусства не входит.

Это имеет место во всех искусствах: внеэстетическая природа материала — в отличие от содержания — не входит в эстетический объект: не входит физико-математическое пространство, линии и фигуры геометрии, движение динамики, звук акустики и проч.; с ними имеют дело художник-мастер и наука эстетика, но не имеет дела первичное эстетическое созерцание. Эти два момента должно строго различать: художнику в процессе работы приходится иметь дело и с физическим, и с математиче-

ским, и с лингвистическим, эстетику приходится иметь дело и с физикой, и с математикой, и с лингвистикой, но вся эта громадная техническая работа, совершаемая художником и изучаемая эстетикой, без которой не было бы художественных произведений, в эстетический объект, создаваемый художественным созерцанием, то есть эстетическое бытие как таковое, в последнюю цель творчества, не входит: все это убирается в момент художественного восприятия, как убираются леса, когда здание окончено¹.

Технике в искусстве мы, во избежание недоразумений, дадим здесь совершенно точное определение: техническим моментом в искусстве мы называем все то, что совершенно необходимо для создания художественного произведения в его естественнонаучной или лингвистической определенности — сюда относятся и весь состав готового художественного произведения как вещи, но что в эстетический объект непосредственно не входит, что не является компонентом художественного целого; технические моменты — это факторы художественного впечатления, но не эстетически значимые слагаемые содержания этого впечатления, то есть эстетического объекта.

Должны ли мы в художественном объекте ощущать слово — именно как слово в его лингвистической определенности, должны ли мы ощущать морфологическую форму слова, как морфологическую именно, синтаксическую, семантический ряд, как семантический? Должны ли мы поэтическое целое в художественном созерцании воспринимать как словесное целое, а не как завершенное целое некоторого события, некоторого стремления, внутреннего напряжения и проч.?

Конечно, лингвистический анализ найдет слова, предложения и проч.; физический анализ нашел бы бумагу, типографскую краску определенного химического состава или нашел бы звуковые волны в их физической

¹ Отсюда, конечно, не следует, что эстетический объект существует где-то и как-то раньше создания произведения и независимо от него в готовом виде. Такое предположение, конечно, совершенно нелепо.

определенности; физиолог нашел бы соответствующие процессы в органах восприятия и в нервных центрах; психолог нашел бы соответствующие эмоции, слуховые ощущения, зрительные представления и проч. Все эти научные суждения специалистов, в особенности же суждения лингвиста (гораздо в меньшей степени — суждения психолога), понадобятся эстетике в его работе по изучению структуры произведения в ее внеэстетической определенности; но и эстетике, и всякому художественно созерцающему ясно, что в эстетический объект все эти моменты не входят, в тот объект, к которому относится наша непосредственная эстетическая оценка (прекрасно, глубоко и проч.). Все эти моменты отмечаются и определяются лишь вторичным, объясняющим научным суждением эстетика.

Если бы мы сделали попытку определить состав эстетического объекта произведения Пушкина «Воспоминание»:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень... —

и т. д., — мы сказали бы, что в его состав входят: и род, и ночь, и воспоминания, и раскаяние и проч. — с этими ценностями непосредственно имеет дело наша художественная активность, на них направлена эстетическая интенция нашего духа: эстетическое событие воспоминания и раскаяния нашло эстетическое оформление и завершение в этом произведении (к художественному оформлению относится и момент изоляции и вымысления, то есть неполной действительности), но отнюдь не слова, не фонемы, не морфемы, не предложения и не семантические ряды: они лежат вне содержания эстетического восприятия, то есть вне художественного объекта, и могут понадобиться лишь для вторичного научного суждения эстетики, поскольку возникнет вопрос о том, как и какими моментами внеэстетической структуры внешнего произведения обусловлено данное содержание художественного восприятия.

Эстетика должна определить имманентный состав содержания художественного созерцания в его эстетической чистоте, то есть эстетический объект, для решения вопроса о том, какое значение имеет для него материал и его организация во внешнем произведении; поступая так, она неизбежно по отношению к поэзии

должна установить, что язык в его лингвистической определенности вовнутрь эстетического объекта не входит, остается за бортом его, сам же эстетический объект слагается из художественно-оформленного содержания (или содержательной художественной формы).

Громадная работа художника над словом имеет конечную целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто имманентный характер: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а путем имманентного усовершенствования его: художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти себя самого.

Это имманентное преодоление языка в поэзии резко отличается от чисто отрицательного преодоления его в области познания: алгебраизации, употребления условных значков вместо слова, сокращений и т. п.

Имманентное преодоление есть формальное определение отношения к материалу не только в поэзии, но и во всех искусствах.

Не перепрыгивать через лингвистический язык должна и эстетика словесного творчества, но воспользоваться всей работой лингвистики для понимания техники творчества поэта на основе правильного понимания места материала в художественном творчестве, с одной стороны, и своеобразия эстетического объекта — с другой.

Эстетический объект как содержание художественного виденья и его архитектоника, как мы уже указывали, есть совершенно новое бытийное образование, не естественнонаучного, — и не психологического, конечно, — и не лингвистического порядка: это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности.

Слова в поэтическом произведении слагаются, с одной стороны, в целое предложения, периода, главы, акта и проч., с другой же стороны, создают целое наружности героя, его характера, положения, обстановки, поступка и т. п. и, наконец, целое эстетически оформленного и завершенного этического события жизни, пере-

ставая при этом быть словами, предложениями, строкой, главой и проч.: процесс осуществления эстетического объекта, то есть осуществления художественного задания в его существе, есть процесс последовательного превращения лингвистически и композиционно понятого словесного целого в архитектурное целое эстетически завершенного события, причем, конечно, все словесные связи и взаимоотношения лингвистического и композиционного порядка превращаются во внесловесные архитектурные событийные связи.

Более подробное изучение эстетического объекта и его архитектуры не входит в задачу нашей работы, здесь мы лишь вкратце коснемся тех недоразумений, которые возникли на почве современной русской поэтики в связи с теорией образа и которые имеют самое существенное отношение к теории эстетического объекта.

«Образ» потебнианской эстетики представляется нам мало приемлемым вследствие того, что с ним прочно ассоциировалось много лишнего и неверного, и, несмотря на весьма почтенную старую традицию образа, поэтике не лишне с ним расстаться; но критика образа как основного момента поэтического творчества, предложенная некоторыми формалистами и особенно отчетливо развитая В. М. Жирмунским, представляется нам методически совершенно неправильной, но зато весьма характерной для современной русской поэтики.

Значение образа отрицается здесь на том основании, что у нас при художественном восприятии поэтического произведения возникают не отчетливые зрительные представления тех предметов, о которых идет речь в произведении, а лишь случайные изменчивые и субъективные обрывки зрительных представлений, из которых построить эстетический объект, конечно, совершенно невозможно. Отчетливых образов, следовательно, не возникает и даже принципиально не может возникнуть: как, например, должны мы представлять себе «град» из указанного стихотворения Пушкина — как иностранный или как русский город, как большой или как маленький, как Москву или как Петербург? Это предоставляется субъективному произволу каждого, произведение не дает нам никаких указаний, необходимых для построения единичного конкретного зрительного представления города; но если так, то художник вообще не имеет дела с предметом, а лишь со словом, в данном случае со словом «град», не больше.

Художник имеет дело только со словами, ибо только слова суть нечто определенное и бесспорно наличное в произведении.

Подобное рассуждение чрезвычайно характерно для материальной эстетики, еще не вполне свободной и от психологического уклона. Прежде всего следует отметить, что совершенно такое же рассуждение можно было бы применить и в области теории познания (что не раз и делалось): и ученый имеет дело только со словом, а не с предметом и не с понятием, ведь без труда аналогичными приемами можно показать, что никаких понятий в психике ученого нет, а только зыбкие субъективно-случайные образования и обрывки представлений; здесь воскрешается не более и не менее, как старый психологический номинализм в применении к художественному творчеству. Но можно столь же убедительно показать, что и слов в их лингвистической определенности в психике художника и ученого нет, и более того — в психике ничего нет, кроме психических образований, которые как таковые субъективны и с точки зрения любой смысловой области — познавательной, этической, эстетической — равно случайны и не адекватны. Под психикой должно понимать только психику — предмет эмпирической науки психологии, методически чисто ею полагаемый и обладающий своею чисто психологическою закономерностью.

Но несмотря на то, что в психике все только психологично и что адекватно психически пережить природу, химический элемент, треугольник, и т. п. совершенно невозможно, существуют объективные науки, где мы имеем дело и с природой, и с элементом, и с треугольником, причем научное мышление имеет дело с самими этими предметами, на них направлено и между ними устанавливает связи. И поэт, в нашем примере, имеет дело с городом, с воспоминанием, с рассказом, с прошлым и будущим — как с этико-эстетическими ценностями, притом имеет дело эстетически ответственно, хотя в душе его никаких ценностей нет, а имеются только психические переживания. Компонентами эстетического объекта данного произведения являются, таким образом: «стогны града», «ночи тень», «свиток воспоминаний» и проч., но незрительные представления, не психические переживания вообще и не слова. Причем, художник (и созерцатель) имеет дело именно с «градом»: оттенок, выражае-

мый церковнославянскую форму слова, отнесен к этико-эстетической ценности города, придавая ей большую значительность, становится характеристикой конкретной ценности и как таковой входит в эстетический объект, то есть входит не лингвистическая форма, а ее ценностное значение (психологическая эстетика сказала бы — соответствующий этой форме эмоционально-волевой момент).

Эти компоненты слагаются в единство ценностно-значимого события жизни, эстетически оформленного и завершенного (вне эстетической формы оно было бы этическим событием, изнутри себя принципиально не завершимым). Это этико-эстетическое событие совершенно определено и художественно однозначно, компоненты его мы можем назвать и образами, понимая под этим не зрительные представления, а оформленные моменты содержания.

Должно отметить, что увидеть образ и в изобразительных искусствах нельзя: только глазами увидеть изображенного человека как человека — как этико-эстетическую ценность, образ, увидеть его тело как ценность, выражение наружности и т. п., конечно, совершенно невозможно; вообще, чтобы что-то увидеть, что-то услышать, то есть что-то предметно определенное или только ценностно-значимое, весомое, мало одних внешних чувств, мало одного «невидящего глаза и шумящего слуха» — говоря словами Парменида.

Итак, эстетический компонент — назовем его пока образом — не есть ни понятие, ни слово, ни зрительное представление, а своеобразное эстетическое образование, осуществляемое в поэзии с помощью слова, в изобразительных искусствах — с помощью зрительно воспринимаемого материала, но нигде не совпадающее ни с материалом, ни с какой-либо материальной комбинацией.

Все недоразумения, вроде вышеразобранного, возникающие вокруг не-словесного, вообще не-материального эстетического объекта, в конечном счете объясняются совершенно неправомерным стремлением найти чисто эмпирический, даже пространственно и временно — как вещь — локализованный эквивалент эстетическому объекту или даже стремлением сплошь познавательно эмпиризовать эстетический объект. В художественном твор-

честве имеются два эмпирически наличных момента: внешнее материальное произведение и психический процесс творчества и восприятия — ощущения, представления, эмоции и проч.; в первом случае мы имеем естественнонаучную, математическую или лингвистическую закономерность, во втором — чисто психологическую (ассоциативную связь и т. п.). За них цепляется исследователь, боясь в чем-либо выйти за их пределы, полагая обыкновенно, что далее лежат уже только метафизические или мистические сущности. Но эти попытки сплошной эмпиризации эстетического объекта всегда оказываются неудачными, и, как мы показали, методически они совершенно неправомысленны: важно понять именно своеобразие эстетического объекта как такового и своеобразие чисто эстетической связи его моментов, то есть его архитектоники; это не способна осуществить ни психологическая, ни материальная эстетика.

Нам совершенно нечего бояться того, что эстетический объект не может быть найден ни в психике, ни в материальном произведении; он не становится вследствие этого какою-то мистическою или метафизическою сущностью; в том же самом положении находится и многообразный мир поступка, бытие этического. Где находится государство? В психике, в физико-математическом пространстве, на бумаге конституционных актов? Где находится право? И тем не менее мы ответственно имеем дело и с государством, и с правом, более того — эти ценности осмысливают и упорядочивают как эмпирический материал, так и нашу психику, позволяя нам преодолеть ее голую психическую субъективность.

Этою же тенденцией к внеэстетической эмпиризации и психологизации художественного объекта объясняется отмеченная нами выше попытка понять содержание как момент материала — слова: прикрепленное к слову, как одна из сторон его, рядом с фонемой, морфемой и другими, содержание представляется научно-осознательнее, вещественнее.

К вопросу о содержании, как необходимом конститутивном моменте, мы возвращаться не будем, скажем только, что под тематическим моментом, который в некоторых искусствах отсутствует, а в других имеется, обычно склонны понимать только момент предметной дифференциации и познавательной определенности, который, действительно, присущ не всем искусствам, но этот момент ни в коем случае не исчерпывает собою

содержания. Однако в иных случаях (у В. М. Жирмунского, хотя ему не чуждо и первое, более узкое понимание тематики) под тематикой современная поэтика проводит почти весь эстетический объект в его нематериальном своеобразии и с его событийно-архитектонической структурой, но в то же время этот объект, введенный некритически, втискивается в лингвистически определенное слово и полагается в нем рядом с фонемой, морфемой и другими моментами, и этим, конечно, искажается в корне его чистота. Но как согласовать тематический событийный мир (оформленное содержание) в едином целом с лингвистически определенным словом, — на этот вопрос поэтика ответа не дает, да и не ставит его в принципиальной форме. Между тем тематический мир в его широком понимании и лингвистическое слово лежат в совершенно разных планах и измерениях. Следует прибавить, что тематика чрезвычайно теоретизирует эстетический объект и содержание: момент этический и соответствующее ему чувствование недооцениваются, вообще не различается чисто этический момент и его познавательная транскрипция.

Так определяется значение материала в художественном творчестве: не входя в эстетический объект в своей материальной внеэстетической определенности — как эстетически значимый компонент, он необходим для его созидания как момент технический.

Отсюда отнюдь не следует, что в эстетике изучение материальной структуры произведения, как чисто технической, должно занять скромное место. Значение материальных исследований в специальной эстетике чрезвычайно велико, так же велико, как и значение материального произведения и его созидания для художника и для эстетического созерцания. Мы вполне можем присоединиться к утверждению: «техника в искусстве все», — понимая его в том смысле, что эстетический объект осуществляется только путем создания материального произведения (эстетическое виденье вне искусства потому и гибридно, что здесь недостижима сколько-нибудь совершенная организация материала, например, — при созерцании природы); до этого создания и независимо от него он не существует, он осуществляется впервые вместе с произведением.

Не нужно придавать слову «техника» в применении к художественному творчеству какое-то однозначное значение: техника здесь не может и не должна отры-

ваться от эстетического объекта; им она оживлена и подвижна во всех своих моментах, поэтому в художественном творчестве техника отнюдь не механистична, механистической она может представиться лишь в дурном эстетическом исследовании, которое теряет эстетический объект, делает технику самодовлеющей и отрывает ее от цели и смысла. В противовес подобным исследованиям и должно подчеркивать служебный характер материальной организации произведения, ее чисто технический характер, — не для того, чтобы принизить ее, а наоборот, чтобы осмыслить и оживить.

Правильное разрешение вопроса о значении материала не сделает, таким образом, ненужными работы материальной эстетики и несколько не понизит их значения, но даст этим работам принципы и правильное методическое направление, но, конечно, от своей претензии исчерпать художественное творчество они должны отказаться.

Должно отметить, что по отношению к некоторым искусствам эстетический анализ должен ограничиться изучением почти одной техники, конечно, методически осознанной — как техники только: в таком положении находится эстетика музыки. Об эстетическом объекте музыки, возникающем на границах акустического звучания, почти нечего сказать эстетическому анализу отдельных произведений, кроме самого общего определения его своеобразия. Суждения, выходящие за пределы анализа материальной композиции музыкального произведения, в большинстве случаев становятся субъективными: или это свободная поэтизация произведения, или произвольное метафизическое построение, или чисто психологическое рассуждение.

Возможен особый вид методически осознанного субъективно-философского истолкования музыкального произведения, могущего иметь большое культурное значение, но, конечно, не научного в строгом смысле этого слова.

Наметить методику материального композиционного анализа хотя бы и в таких же общих чертах, в каких это было сделано нами для методики анализа содержания, мы здесь совершенно не можем; это возможно лишь после более подробного ознакомления с эстетическим объектом и его архитектурной, которыми определяется композиция. Здесь же мы должны ограничиться сказанным.

IV. ПРОБЛЕМА ФОРМЫ

Художественная форма есть форма содержания, но сплошь осуществленная на материале, как бы прикрепленная к нему. Поэтому форма должна быть понята и изучена в двух направлениях: 1) изнутри чистого эстетического объекта, как архитектурная форма, ценностно направленная на содержание (возможное событие), отнесенная к нему и 2) изнутри композиционного материального целого произведения: это изучение техники формы.

При втором направлении изучения форма ни в коем случае не должна истолковываться как форма материала — это в корне исказит понимание, — но лишь как осуществленная на нем и с его помощью и в этом отношении, помимо своей эстетической цели, обусловленная и природою данного материала.

Настоящая глава является кратким введением в методику эстетического анализа формы как архитектурной формы. Форма слишком часто понимается только как «техника»; это характерно и для формализма, и для психологизма в искусствоведении. Мы же рассматриваем форму в собственно эстетическом плане, как художественно-значимую форму. Основной вопрос этой главы: как форма, будучи сплошь осуществленной на материале, тем не менее становится формой содержания, ценностно относится к нему, или, другими словами, как композиционная форма — организация материала осуществляет форму архитектурную — объединение и организацию познавательных и этических ценностей?

Форма развеществляется и выносится за пределы произведения как организованного материала, только становясь выражением ценностно-определенной творческой активности эстетически деятельного субъекта. Этот момент активности формы, уже выше (в главе первой) нами отмеченный, подлежит здесь более подробному рассмотрению¹.

В форме я нахожу себя, свою продуктивную ценностно оформляющую активность, я живо чувствую

¹ Понимание формы как выражения активности совсем не чуждо искусствоведению, но прочное обоснование оно может получить только в систематически ориентированной эстетике.

свое созидающее предмет движение, притом не только в первичном творчестве, не только при собственном исполнении, но и при созерцании художественного произведения: я должен пережить себя в известной степени творцом формы, чтобы вообще осуществить художественно-значимую форму как таковую.

В этом — существенное отличие художественной формы от познавательной; эта последняя не имеет автора-творца: познавательную форму я нахожу в предмете, я не чувствую в ней ни себя самого, ни своей созидающей активности. Этим обусловлена своеобразная принудительная необходимость познавательного мышления: оно активно, но не чувствует своей активности, ибо чувство может быть только индивидуальным, отнесенным к личности, или, точнее, чувство моей активности не входит в предметное содержание самого мышления, остается за бортом его, как субъективно-психологический придаток, не больше: наука как объективное предметное единство не имеет автора-творца¹.

Автор-творец — конститутивный момент художественной формы.

Форму я должен пережить, как мое активное ценностное отношение к содержанию, чтобы пережить ее эстетически: в форме и формой я пою, рассказываю, изображаю, формой я выражаю свою любовь, свое утверждение, приятие.

Содержание противостоит форме как нечто пассивное и нуждающееся в ней, как рецептивное, приемлющее, обнимаемое, закрепляемое, любимое и проч.; как только я перестаю быть активным в форме, успокоенное и завершенное формою содержание тотчас взбунтуется и предстанет в своей чистой познавательно-этической значимости, то есть художественное созерцание кончается и заменяется чисто этическим сопереживанием или познавательным размышлением, теоретическим согласием или несогласием, практическим одобрением или неодобрением и проч. Так, при нехудожественном восприятии романа можно заглушить форму и сделать активным содержание в его познавательно-проблемном или этико-

¹ Ученый-автор активно организует лишь внешнюю форму изложения; отдельность, и законченность, и индивидуальность научного произведения, выражающие эстетическую субъективную активность творца, не входят вовнутрь познания мира.

практическом направлении: можно, например, сопереживать героям в их приключениях, жизненных удачах и неудачах; можно и музыку низвести до простого аккомпанеента своей мечты, своего свободного элементарно-этического напряжения, перенеся на него центр тяжести.

Поскольку мы просто видим или слышим что-либо, мы еще не воспринимаем художественной формы; нужно сделать видимое, слышимое, произносимое выражением своего активного ценностного отношения, нужно войти творцом в видимое, слышимое, произносимое и тем самым преодолеть материальный вне-творчески-определенный характер формы, ее вещьность: она перестает быть вне нас, как воспринятый и познавательный упорядоченный материал, становится выражением ценностной активности, проникающей в содержание и претворяющей его. Так, при чтении или слушании поэтического произведения я не оставляю его вне себя, как высказывание другого, которое нужно просто услышать и значение которого — практическое или познавательное — нужно просто понять; но я в известной степени делаю его своим собственным высказыванием о другом, усвою себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутреннюю жесткую форму (созидающие движения) рассказа, изображающую активность метафоры и проч., как адекватное выражение моего собственного ценностного отношения к содержанию, то есть я направлен при восприятии не на слова, не на фонемы, не на ритм, а со словами, с фонемой, с ритмом активно направлен на содержание, обнимаю, формирую и завершаю его (сама форма, отвлеченно взятая, не довлеет себе, а делает самодовлеющим оформленное содержание). Я становлюсь активным в форме и формой занимаю ценностную позицию вне содержания — как познавательно-этической направленности, — и это впервые делает возможным завершение и вообще осуществление всех эстетических функций формы по отношению к содержанию.

Итак, форма есть выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего (сотворяющего форму) к содержанию; все моменты произведения, в которых мы можем почувствовать себя, свою ценностно относящуюся к содержанию активность и которые преодолеваются в своей материальности этой активностью, должны быть отнесены к форме.

Но каким образом форма как выражение словом субъективного активного отношения к содержанию может стать творящей формой, завершающей содержание? Что делает словесную активность, вообще активность — реально не выходящую за пределы материального произведения, только его порождающую и организующую, — активностью оформления познавательного-этического содержания, притом вполне завершающего оформления?

Здесь мы принуждены вкратце коснуться первичной функции формы по отношению к содержанию — изоляции или отрешения.

Изоляция или отрешение относится не к материалу, не к произведению как вещи, а к его значению, к содержанию, которое освобождается от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия. Это отрешение от связи не уничтожает опознанный и этической оцененности изолированного содержания: отрешенное узнается памятью разума и памятью воли, но оно может быть индивидуализовано и становится принципиально завершимым, ибо индивидуация невозможна при строгой отнесенности и включенности в единство природы, а завершение невозможно в едином необратимо-свершающемся событии бытия: содержание должно отрешить от будущего события, чтобы завершение (самодостаточная наличность, самодовлеющее настоящее) стало возможным.

Содержание произведения — это как бы отрезок единого открытого события бытия, изолированный и освобожденный формой от ответственности перед будущим событием и потому в своем целом самодовлеюще-спокойный, заверченный, вобравший в свой покой и в свою самодостаточность и изолированную природу.

Изоляция из единства природы уничтожает все вещные моменты содержания. Форма вещиности вообще стала впервые возможной на основе концепции единой природы естествознания: вне ее предмет можно воспринять только анимистически и мифологически — как силу и участника в событии жизни. Изоляция снова развеществляет: изолированная вещь есть *contradictio in adjecto*.

Так называемый вымысел в искусстве есть лишь положительное выражение изоляции: изолированный предмет — тем самым и вымышленный, то есть не действительный в единстве природы и не бывший в событии

бытия. В отрицательном моменте вымысел и изоляция совпадают; в положительном моменте вымысла подчеркивается свойственная форме активность, авторство: в вымысле я острее чувствую себя как активно вымышляющего предмет, чувствую свою свободу, обусловленную моей вненаходимостью, беспрепятственно оформлять и завершать событие.

Вымышлять можно только нечто субъективно ценное и значимое в событии, нечто человечески значительное, но не вещь: вымышленная вещь — *contradictio in adjecto*.

И в музыке изоляция и вымысел не могут быть ценностно отнесены к материалу: не звук акустики изолируется и не математическое число композиционного порядка вымышляется. Отрешенно и вымышленно-необратимо событие стремления, ценностное напряжение, которое благодаря этому беспрепятственно изживает себя и становится успокоенно-завершимым.

Так называемое «остраннение» формалистов в основе своей есть попросту не совсем методически ясно выраженная функция изоляции, в большинстве случаев неправильно отнесенная к материалу: остранняется слово путем разрушения его обычного семантического ряда; иногда, впрочем, остраннение отнесено и к предмету, но понимается грубо психологистически: как выведение предмета из его обычного восприятия (обычное восприятие, конечно, столь же случайно и субъективно, как и необычное). На самом же деле изоляция есть выведение предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда.

Изоляция впервые делает возможным положительное осуществление художественной формы, ибо становится возможным не познавательное и не этическое отношение к событию, становится возможной свободная формовка содержания, освобождается активность нашего чувства предмета, чувства содержания и все творческие энергии этого чувства. Изоляция, таким образом, есть отрицательное условие личного, субъективного (не психологически-субъективного) характера формы, она позволяет автору-творцу стать конститутивным моментом формы¹.

¹ Изоляция есть, конечно, уже и первый продукт этой активности; изоляция — как бы акт вступления во владение автора.

С другой стороны, изоляция выдвигает и определяет значение материала и его композиционной организации: материал становится условным: обрабатывая материал, художник обрабатывает ценности изолированной действительности и этим преодолевает его, имманентно, не выходя за его пределы. Слово, высказывание перестает ждать и желать чего бы то ни было действительного за своими пределами: действия или соответствия действительности, то есть реального осуществления или проверки-подтверждения (преодоления субъективности); слово своими силами переводит завершающую форму в содержание: так, просьба в лирике — эстетически организованная — начинает доветь себе и не нуждается в удовлетворении (она как бы удовлетворена самой формой своего выражения), молитва перестает нуждаться в божестве, который мог бы услышать, жалоба перестает нуждаться в помощи, покаяние — в прощении и т. п. Форма, пользуясь одним материалом, восполняет всякое событие и этическое напряжение до полноты свершения. С помощью одного материала автор занимает творческую, продуктивную позицию по отношению к содержанию, то есть познавательным и этическим ценностям; автор как бы входит в изолированное событие и становится в нем творцом, не становясь участником. Изоляция, таким образом, делает слово, высказывание, вообще материал (звук акустики и проч.) формально творческим.

Как входит творческая личность художника и созерцателя в материал — слово и какими сторонами его она овладевает по преимуществу?

Мы различаем в слове как материале следующие моменты:¹ 1) звуковая сторона слова, собственно музыкальный момент его; 2) вещественное значение слова (со всеми его нюансами и разновидностями); 3) момент словесной связи (все отношения и взаимоотношения чисто словесные); 4) интонативный (в плане психологическом — эмоционально-волевой) момент слова, ценностная направленность слова, выражающая многообразие ценностных отношений говорящего; 5) чувство словесной активности, чувство активного порождения значащего звука (сюда включаются: все двигательные моменты — артикуляция, жест, мимика лица и проч., — и вся

¹ К лингвистическому слову мы подходим здесь с точки зрения композиционного осуществления им художественной формы.

внутренняя устремленность моей личности, активно занимающей словом, высказыванием некоторую ценностную и смысловую позицию). Мы подчеркиваем, что дело идет о чувстве порождения значащего слова: это не чувство голого органического движения, порождающего физический факт слова, но чувство порождения и смысла и оценки, то есть чувство движения и занимания позиции цельным человеком, движения, в которое вовлечен и организм, и смысловая активность, ибо порождается и плоть и дух слова в их конкретном единстве. В этом последнем, пятом моменте отражены все четыре предшествующих; он является той стороной их, которая обращена к личности говорящего (чувство порождения звука, порождения смысла, порождения связи и порождения оценки).

Формирующая активность автора-творца и созерцателя овладевает всеми сторонами слова: с помощью всех их он может осуществлять завершающую форму, направленную на содержание; с другой стороны, все они служат и для выражения содержания; в каждом моменте творец и созерцатель чувствуют свою активность — выбирающую, создающую, определяющую, завершающую — и в то же время чувствуют что-то, на что эта активность направлена, что предлежит ей. Но управляющим моментом, фокусом формирующих энергий является, конечно, пятый момент, затем в последовательном порядке важности — 4-й, то есть оценка, 3-й — связи, 2-й — значение и, наконец, 1-й — звук, который как бы вбирает в себя все остальные моменты и становится носителем единства слова в поэзии.

Для познавательного высказывания управляющим моментом является вещественное, предметное значение слова, стремящееся найти необходимое место в предметном объективном единстве познания. Это предметное единство управляет и определяет все и вся в познавательном высказывании, безжалостно выбрасывая за борт все то, что не имеет к нему отношения, и, в частности, остается за бортом чувство занимания активной позиции сказанным: оно не отнесено к предметному единству и не проникает в него, как творящая субъективная воля и чувство, и менее всего оно способно создать единство познавательного высказывания.

Чувство словесной активности в поступке слова (приговор, согласие, прощение, мольба) отнюдь не является управляющим моментом, поступок слова отнесен к един-

ству этического события и в нем определяется как нужный и должный.

Только в поэзии чувство активности порождения значащего высказывания становится формирующим центром, носителем единства формы.

Из этого фокуса чувствуемой активности порождения прежде всего пробивается ритм (в самом широком смысле слова — и стихотворный и прозаический) и вообще всякий порядок высказывания не предметного характера, порядок, возвращающий высказывающего к себе самому, к своему действующему, порождающему единству.

Единство порядка, основанного на возвращении сходного, хотя бы возвращались и сходные смысловые моменты, есть единство возвращающейся к себе, снова нацупывающей себя активности; центр тяжести лежит не в вернувшемся смысле, а в возвращении деятельности движения — внутреннего и внешнего, души и тела, — породившего этот смысл.

Единство всех осуществляющих форму композиционных моментов и прежде всего единство словесного целого произведения — как формальное — полагается не в том, что или о чем говорится, а в том — как говорится, в чувстве деятельности осмысленного говорения, которая все время должна чувствовать себя как единую деятельность, — независимо от предметного и смыслового единства своего содержания; повторяются, возвращаются, заключают связи не смысловые моменты непосредственно — в их объективности, то есть совершенной отрешенности от говорящей личности субъекта, — а моменты относящейся активности, живого самощущения деятельности; деятельность не теряет себя в предмете, все снова и снова чувствует собственное субъективное единство в себе самой, в напряженности своей телесной и душевной позиции: единство не предмета и не события, а единство обмана, охватывания предмета и события. Так, начало и конец произведения — с точки зрения единства формы — суть начало и конец деятельности: я начинаю, и я кончаю.

Объективное единство познания не знает конца — как положительно-значимого: начинает и кончает ученый, но не наука; конец, начало и значительное число композиционных моментов ученого трактата отражают деятель-

ность его автора-субъекта, то есть суть моменты эстетические, не проникающие вовнутрь открытого, бесконечного и безначального мира познания.

Все композиционные членения словесного целого — главы, абзацы, строфы, строки, слова — выражают форму лишь как членения; этапы словесной порождающей деятельности суть периоды единого напряжения, суть моменты, достигающие некоторой степени законченности не самого содержания, и з н у т р и е г о о п р е д е л е н н ы е, но моменты активности охвата содержания извне, определенные из направленной на содержание деятельности автора, хотя, конечно, существенно проникающие в содержание, эстетически-адекватно оформляющие его, а не насилующие.

Единство эстетической формы есть, таким образом, единство позиции действующей души и тела, действующего цельного человека, опирающегося на себя самого; как только единство переносится в содержание деятельности — в предметное единство познания и смысловое единство события, — форма уничтожается как эстетическая; так, теряет свою формирующую силу ритм, завершающая интонация и другие формальные моменты.

Однако эта, чувствующая себя и в чувстве владеющая своим единством, деятельность порождения значащего звука-слова не довольствуется себе, не удовлетворяется только собою, но выводится за пределы действующего организма и психики, обращается вне себя, ибо эта деятельность есть деятельность любящая, возвышающая, принижающая, воспевающая, оплакивающая и проч., то есть является ценностно определенным отношением (в плане психологическом — имеет определенную эмоционально-волевую тональность); ведь порождается не просто звук, а значащий звук; деятельность порождения слова проникает и осознает себя ценностно в интонативной стороне слова, овладевает оценкой в чувстве активной интонации¹. Под интонативной стороной слова мы понимаем способность его выражать все многообразие ценностных отношений лица говорящего к содержанию высказывания (в плане психологическом — многообразие эмоционально-волевых реакций говорящего), при этом, выражается ли эта сторона слова в действительном

¹ Порядок овладения моментами слова активностью автора и созерцателя, который мы в дальнейшем указываем, отнюдь не является порядком действительного восприятия и творчества.

интонировании при исполнении или переживается только как возможность, она все равно является эстетически весомой. Активность автора становится активностью выраженной оценки, окрашивающей все стороны слова: слово бранит, ласкает, равнодушно, принижает, украшает и проч.¹

Далее, порождающая активность овладевает словесными значащими связями (сравнение, метафора; композиционное использование синтаксических связей, повторений, параллелизмов, вопросительной формы; композиционное использование гипотаксических и паратаксических связей и проч.): чувство активности связывания и в них является организующим, но чувство — ценностно уже определившееся. Так, сравнение или метафора опираются на единство активности оценки, то есть связь включает интонативные стороны слов — не равнодушные, конечно, к предметному значению (в плане психологическом — метафора, сравнение и другие поэтизованные словесные связи основаны на эмоционально-волевом взаимоотношении и сродстве слов); единство создается не логической мыслью, но чувством оценивающей активности; это не предметные необходимые связи, оставляющие чувствующего и волящего субъекта вне себя, не нуждающиеся в нем, но чисто субъективные, нуждающиеся в субъективном единстве чувствующего и волящего человека, связи. Однако метафора и сравнение предполагают и возможное предметное единство и связь, и единство этического события, на фоне которых чувствуется их созидаящая активность: метафора и сравнение обнимают упорствующую познавательно-этическую направленность, оценка, в них выраженная, становится действительно формирующей предмет, развеществляющей его. Отвлеченная от чувства связующей и формирующей активности автора, метафора умирает, то есть перестает быть поэтической метафорой, или становится мифом (как просто языковая метафора она прекрасно может служить и целям познавательного высказывания).

Все синтаксические словесные связи, чтобы стать композиционными и осуществлять форму в художествен-

¹ Мы имеем в виду чисто эстетическую ценностную интонацию автора, в отличие от этической, так называемой «реалистической» интонации действительного или возможного действующего лица-героя, переживающего события этически-заинтересованно, но не эстетически.

ном объекте, должны быть проникнуты единством чувства связующей активности, направленной на ими же осуществляемое единство предметных и смысловых связей познавательного или этического характера, — единством чувства напряжения и формирующего охвата, обымания извне познавательно-этического содержания.

И предметное, вещественное значение слова обволакивается чувством активности выбора значения, своеобразным чувством смысловой инициативности субъекта-творца (ее нет в познании, где нельзя быть зачинающим, где чувство активности выбора отбрасывается за пределы мира познанного). Но это чувство выбора отнесено к выбираемому, обымает его познавательную и этическую самозаконность.

Наконец, чувство активности завладевает и звуковой стороной слова. Голо-акустическая сторона слова имеет в поэзии сравнительно небольшое значение; порождающее акустический звук движение, наиболее активное в артикуляционных органах, но захватывающее и весь организм, или действительно осуществляемое при собственном чтении, или сопереживаемое при слушании, или переживаемое только — как возможное, — несоизмеримо важнее самого слышимого, которое почти низведено до служебной роли вызывать соответствующие ему порождающие движения, или до еще более внешней служебной роли быть значком смысла, значения, или, наконец, служить базой для интонации, нуждающейся в звуковом протяжении слова, но равнодушной к его качественному звуковому составу, и для ритма, носящего, конечно, двигательный характер. В романе, вообще в более крупных прозаических словесных целых, фонема почти совершенно уступает свои служебные функции — обозначать значение, вызывать движение, быть базой для интонации — графеме. В этом — существенное отличие поэзии от музыки. В музыке созидющее звук движение имеет второстепенное значение сравнительно с акустической стороной звучания, кроме вокальной музыки, которая в этом отношении еще близка к поэзии, хотя здесь акустический момент все же несравненно важнее, чем в ней; но здесь созидющее движение еще органично, и мы можем сказать, что активно творящее внутреннее тело творца — исполнителя — слушателя вовлекается, как момент, в художественную форму.

В инструментальной музыке порождающее звук движение почти совершенно перестает быть органическим:

движение смычка, удар руки по клавишам, напряжение, необходимое для духовых инструментов, и проч. в значительной своей степени остается за бортом формы, и только соответствующее этому движению напряжение, как бы сила затраченной энергии, совершенно отвлеченное от внутреннего органического чувства ударяющей или движущейся руки, вбирается в самый звук и в нем, очищенное, уловляется осмысленным слухом, становится выражением активности и напряжения внутреннего человека, как бы помимо организма и инструмента-вещи, порождающего ценностно-значимый звук. В музыке все композиционно значимые моменты впитываются и вбираются акустической стороной звука; если в поэзии автор, осуществляющий форму, — говорящий человек, то в музыке — непосредственно звучащий, но отнюдь не играющий — на рояле, на скрипке и проч. — в смысле производящего звук при посредстве инструмента движения; созидая активность музыкальной формы есть активность самого значащего звучания, самого ценностного движения звука.

Термин «инструментовка» для обозначения упорядочения качественной стороны звукового материала в поэзии должен быть признан чрезвычайно неудачным; упорядочивается, собственно, не акустическая сторона слов, но артикуляционная, двигательная; правда, этот артикуляционный порядок находит свое отражение в звуковом составе, равно как и в графическом.

Значение творящего внутреннего организма не во всех видах поэзии одинаково; оно максимально в лирике, где порождающее звук изнутри и чувствующее единство своего продуктивного напряжения тело возлечено в форму; в романе приобщенность форме внутреннего организма минимальная.

Конечно, и в романе порождающая слово активность остается управляющим формой началом (если роман действительно художественный), но эта активность почти совершенно лишена органических, телесных моментов: это активность чисто духовного порождения и выбора значений, связей, ценностных отношений; это — внутреннее напряжение завершающего духовного созерцания и охвата больших словесных целых, глав, частей, наконец, целого романа. Особенно выступает чувство напряженной ценностно помнящей активности, эмоциональной памяти. Здесь входит в форму конститутивный момент ее, внутренне активный человек-творец: видящий,

слышащий, оценивающий, связующий, избирающий,— хотя действительного физиологического напряжения внешних чувств и органов тела не происходит,— единый в своем чувстве активности на протяжении всего романа, начинающий и кончающий его,— как целое продуктивного и осмысленного внутреннего напряжения¹.

Единство формы есть единство активной ценностной позиции автора-творца, осуществляемой при посредстве слова (занимание позиции словом), но относящейся к содержанию. Эта занятая словом, только словом, позиция становится продуктивной и творчески сплосшь завершающей содержание благодаря изоляции его — не-действительности его (точнее и философски строго — действительности особого, чисто эстетического порядка). Изоляция есть первый шаг формирующего сознания, первый дар формы содержанию, впервые делающий возможным все последующие уже чисто положительные, обогащающие дары формы.

Все моменты слова, композиционно осуществляющие форму, становятся выражением творческого отношения автора к содержанию: ритм, прикрепленный к материалу, выносится за его пределы и начинает проникать собою содержание как творческое отношение к нему, переводит его в новый ценностный план — эстетического бытия; форма романа, упорядочивающая словесный материал, став выражением отношения автора, создает архитектурную форму, упорядочивающую и завершающую событие, независимо от единого, всегда открытого события бытия.

В этом — глубокое своеобразие эстетической формы: она есть моя органически-двигательная, оценивающая и осмысливающая активность, и в то же время она является формой противостоящего мне события и его участника (личности, формы его тела и души).

Творцом переживает себя единичный человек-субъект только в искусстве. Положительно-субъективная творческая личность есть конститутивный момент художественной формы, здесь субъективность ее находит своеобразную объективацию, становится культурно-зна-

¹ Указанную создающую активность автора — творца формы должно строго отличать от пассивного подражающего движения — действительного или возможного, — которое иногда бывает нужно для этического вчувствования, сопереживания, как равно должно отличать этическую интонацию от эстетической завершающей интонации.

чимой, творческой субъективностью; здесь же осуществляется своеобразное единство органического — телесного и внутреннего — душевного и духовного — человека, но единство — изнутри переживаемое. Автор, как конститутивный момент формы, есть организованная, изнутри исходящая, активность цельного человека, сплошь осуществляющего свое задание, ничего не предполагающего вне себя для завершения, притом — всего человека, с ног до головы: он нужен весь — дышащий (ритм), движущийся, видящий, слышащий, помнящий, любящий и понимающий¹.

Эта изнутри организованная активность личности творца существенно отличается от извне организованной пассивной личности героя, человека — предмета художественного виденья, телесно и душевно определенного: его определенность есть видимая и слышимая, оформленная определенность, это — образ человека, овнешненная и воплощенная личность его; между тем как личность творца — и невидима и неслышима, а изнутри переживается и организуется — как видящая, слышащая, движущаяся, помнящая, как не воплощенная, а воплощающая активность и уже затем отраженная в оформленном предмете.

Эстетический объект — это творение, включающее в себя творца: в нем творец находит себя и напряженно чувствует свою творящую активность, или иначе: это творение, как оно выглядит в глазах самого творца, свободно и любовно его сотворившего (правда, это не творение из ничего, оно предполагает действительность познания и поступка и только преобразует и оформляет ее).

Основною задачей эстетики является изучение эстетического объекта в его своеобразии, отнюдь не подставляя вместо него какой-либо промежуточный этап дороги его осуществления, и, прежде всего, должно понять эстетический объект синтетически, в его целом, понять форму и содержание в их существенном и необходимом взаимоотношении: форму как форму содержания, и содержание как содержание формы, понять

¹ Только методически строгое понимание и изучение автора как момента эстетического объекта дает основы для методики психологического, биографического и исторического изучения его.

своеобразие и закон их взаимоотношения. Только на основе этого понимания можно наметить правильное направление для конкретного эстетического анализа отдельных произведений.

Уже из всего сказанного нами должно быть ясно, что эстетический объект не есть вещь, ибо его форма (точнее, форма содержания, ибо эстетический объект есть оформленное содержание), в которой я чувствую себя как активного субъекта, в которую я вхожу как необходимый конститутивный момент ее, не может быть, конечно, формой вещи, предмета.

Художественно-творящая форма оформляет прежде всего человека, а мир — лишь как мир человека, или непосредственно его очеловечивая, оживляя, или приводя в столь непосредственную ценностную связь с человеком, что он теряет рядом с ним свою ценностную самостоятельность, становится только моментом ценности человеческой жизни. Вследствие этого отношение формы к содержанию в единстве эстетического объекта носит своеобразный персональный характер, а эстетический объект является некоторым своеобразным осуществленным событием действия и взаимодействия творца и содержания.

В словесном художественном творчестве событийный характер эстетического объекта особенно ясен — взаимоотношение формы и содержания носит здесь почти драматический характер, особенно ясно вхождение автора — телесного, душевного и духовного человека — в объект; ясна не только нераздельность, но и неслиянность формы и содержания, между тем как в других искусствах форма более проникает в содержание, как бы овеществляется в нем и труднее от него отделима и выразима в своей абстрактной обособленности.

Это находит свое объяснение в характере материала поэзии — слова, с помощью которого автор — говорящий человек — может непосредственно занять свою творческую позицию, между тем как в других искусствах в процесс творчества входят — как технические посредники — чужеродные тела: музыкальные инструменты, резец и др.; кроме того, материал не захватывает столь всесторонне всего активного человека. Пройдя через эти чужеродные тела-посредники, активность автора-творца специализуется, становится односторонней и потому менее отделимой от оформленного ею содержания.

ПРЕДИСЛОВИЕ

(ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Л. ТОЛСТОГО)

I

Драматические произведения Толстого хронологически распадаются на две группы. В первую группу входят пьесы: «Зараженное семейство» и «Нигилист». Эти пьесы написаны Толстым в 60-е годы, вскоре после женитьбы (сентябрь 1862 г.), в эпоху семейного счастья, в самый разгар хозяйственной деятельности и, наконец, в то время, когда слагался и уже начинал осуществляться замысел его величайшего произведения — «Войны и мира». 1863 год был почти кульминационным пунктом в жизни Толстого до кризиса: Толстого — увлеченного и преуспевающего помещика, Толстого — счастливого семьянина, Толстого — жизнерадостного художника.

Во вторую группу входят все остальные драматические произведения Толстого — от «Власти тьмы» (1887 г.) до «От ней все качества» (1910 г.). Все эти пьесы написаны уже после так называемого «кризиса Толстого», после того как он отрекся от своей помещичьей деятельности, признал ложной свою старую художественную манеру и отошел от семьи.

Все пьесы первой группы, к которой следует отнести и «Сцены о пане, который обнищал» (1886 г.), лишь недавно стали общим достоянием. В свое время они не были опубликованы. И это вполне понятно. Их художественная ценность крайне незначительна. Они и небрежно построены, и не обработаны, и носят случайный злободневный характер. В чем же причина их художественной неудачи?

Дело в том, что драматическая форма была в то время глубоко не адекватна основным художественным устремлениям Толстого. Со своих первых литературных шагов Толстой, последователь Руссо и ранних сентимен-

талистов, выступил врагом и разоблачителем всякой условности и прежде всего художественной условности, в чем бы они ни выражались. Драматическую форму, которая должна удовлетворять требованиям сценичности, труднее всего освободить от условности. Критику основных драматических приемов Толстой дал позже в приложенной к настоящему тому статье о Шекспире (а также и в статье «Об искусстве»), но разоблачающую картину театральной условности Толстой дает уже в «Войне и мире» в знаменитом изображении оперы, как она должна выглядеть в глазах непонимающего зрителя. Но кроме этого отрицания художественной условности была и еще более глубокая причина, делавшая драматическую форму неадекватной художественным устремлениям Толстого. Дело идет об особенной постановке и исключительно важных функциях авторского слова в произведениях Толстого. Авторское слово у него стремится к полной свободе и самостоятельности. Это не ремарка к диалогам героя, создающая лишь сцену и фон, и не стилизация чужого голоса, рассказчика («сказ»). Толстому важно это свободное и существенное повествовательное слово для осуществления своей авторской точки зрения, авторской оценки, авторского анализа, авторского суда, авторской проповеди. И это эпическое слово у Толстого чувствовало себя уверенным и сильным, оно любовно изображало, проникало своим анализом в отдаленнейшие уголки психики и в то же время противопоставляло переживаниям героя истинную, авторскую, действительность. Оно еще не сомневалось в своем праве на это, в своей объективности. Авторская позиция была уверенной и твердой.

Позже, в эпоху социальной переориентации всей жизни и творчества Толстого, повествовательное слово утратило свою уверенность, осознало свою классовую субъективность: оно лишилось всякой изображающей эпической силы, и для него осталась лишь чисто отрицательная запретительная мораль. Этот кризис повествовательного эпического слова и открыл перед Толстым новые существенные возможности, заложенные в драматической форме, которая теперь и становится адекватной его основным художественным заданиям.

Но именно поэтому эти пьесы 60-х годов, лишенные художественной значительности, являются в высшей степени ценным документом для понимания отношений

Толстого к эпохе 60-х годов и к волновавшим ее идеологическим течениям.

Эти отношения Толстого к социально-идеологической жизни 60-х годов очень сложны и до сих пор еще не достаточно изучены. Если каждый роман Тургенева был ясным и недвусмысленным ответом на какой-нибудь определенный запрос современности, то произведения Толстого кажутся совершенно чуждыми всякой злободневности, глубоко равнодушными ко всем общественным вопросам, волнующим его современников.

На самом же деле творчество Толстого, как и всякого иного художника, всецело определялось, конечно, его эпохой и исторической расстановкой социально-классовых сил в эту эпоху. Глубокая связь всех произведений Толстого с задачами эпохи и даже со злободневнейшими вопросами современности, связь главным образом полемическая, в настоящее время раскрывается историками литературы¹. Но эта связь как бы хорошо зашифрована в произведениях Толстого, и для нас, читателей XX века, уясняется лишь путем специальных историко-литературных изысканий.

Так, современный читатель «Семейного счастья» (1859 г.) едва ли непосредственно оценит, что это произведение — живой отклик на злободневный в то время «женский вопрос», что оно полемически заострено против «жорж-зандизма» и тех более крайних воззрений на этот вопрос, с защитой которых выступили представители русской радикальной интеллигенции. В то же время «Семейное счастье» положительно откликается на нашу-мевшие тогда книги Прудона и Мишле.

И вот пьесы 60-х годов, именно «Зараженное семейство» и отчасти «Нигилист», и раскрывают нам действительную субъективную оценку Толстым основных социально-идеологических явлений 60-х годов. Это — памфлет на шестидесятников. Здесь недвусмысленно и резко выражено действительное отношение Толстого к нигилистам, к «женскому вопросу», к освобождению крестьян и вольнонаемному труду, к обличительной литературе. Если же мы вспомним, что эти пьесы писались в эпоху создания первых замыслов «Войны и мира», то мы поймем, в какой степени они могут пролить свет на действительную связь этой «исторической эпопеи» с социальной

¹ Очень много в этом отношении дает книга: Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Кн. 1. Пятидесятые годы. Л., Прибой, 1928.

и идеологической борьбой 60-х годов! В этих комедиях 1863 года мы видим, как отталкивается Толстой от своей современности, от ее взбудораженного социального строя, от современных людей и от современной постановки основных вопросов мирозерцания, отталкивается на пороге создания своей исторической эпопеи. В этом историко-литературная ценность «Зараженного семейства».

Основная тема этой пьесы — «женский вопрос» (в этом отношении она комментарий к «Семейному счастью»). Но вокруг женского вопроса сгруппированы и все остальные злободневные темы 60-х годов. В итоге перед нами картина разрушения патриархального семейства и патриархальных отношений. Новые люди и новые идеи проникают в дом помещика Прибышева и заражают его самого и семью. Общественное движение 60-х годов Толстой изображает как какую-то эпидемию. Биограф Толстого П. И. Бирюков, боясь ошибиться, как он сам пишет, в трудной оценке отношения Толстого к эпохе 60-х годов, запросил его самого об этом. И получил следующий ответ:

«Что касается до моего отношения тогда к возбужденному состоянию всего общества, то должен сказать (и это моя хорошая или дурная черта, но всегда мне бывшая свойственной), что я всегда противился невольно влияниям извне, эпидемическим, и что если тогда я был возбужден и радостен, то своими особенными, личными, внутренними мотивами, теми, которые привели меня к школе и общению с народом»¹.

Жизнь по Толстому протекает и должна протекать в своих вечных природных патриархальных формах. «Убеждения» и «идеи» не способны ее изменить: это лишь поверхностный налет, за которым скрываются элементарные природные и нравственные влечения. Так называемые «убеждения» только заслоняют от людей реальные отношения. Герой «Зараженного семейства» помещик Прибышев, закоренелый крепостник, пытается усвоить все новые воззрения и быть современным человеком; он обманывает себя самого и старается вопреки своей натуре и хозяйственной очевидности убедить себя в том, что все новое гораздо лучше старого.

¹ См.: Бирюков П. И. Биография Л. Н. Толстого, т. 1. Госиздат, М. — Л., 1923, с. 198.

Было бы, конечно, грубою ошибкой думать, что Толстой во всем сочувствует крепостнику Прибышеву. Но Толстой понимает его, как откровенного крепостника, как он понимает и крестьян, не желающих работать на барина и старающихся вырвать у него как можно больше земли и льгот. Ему противны лишь так называемые «убеждения», которые, по его мнению, лишь искажают здоровое и трезвое практическое понимание вещей. Толстой не был крепостником; он понимал освобождение крестьян как необходимость и притом как положительную прогрессивную историческую необходимость, но он не принимал тех новых капиталистических отношений, которые неизбежно должны были прийти на место разрушенных феодальных. Ему казалось, что мужик и помещик смогут выработать на почве общего труда и общих хозяйственных интересов такие формы взаимоотношений, которые носили бы прежний патриархальный характер и в то же время были бы хозяйственно продуктивны¹. Такие же патриархальные отношения Толстой хочет сохранить и в семье и в этом духе разрешает злободневный «женский вопрос». Но действительность не могла не противоречить этим воззрениям Толстого. Новые капиталистические отношения вступали в силу, рассеивая все иллюзии, и, чтобы найти адекватные формы воплощения своим патриархальным идеалам, Толстой должен был обратиться к жизни отцов и дедов, к семейной хронике.

Изображение людей и идеологического движения 60-х годов в «Зараженном семействе» — грубый памфлет. Здесь не место входить в историко-литературный анализ его. Нам важно лишь указать значение этой комедии для понимания социальной направленности творчества Толстого. Для историка литературы становятся яснее и осязательнее те социальные оценки, которыми пронизаны и организованы «вечные» образы «Войны и мира».

«Сцены о пане, который обнищал», как бы связывают драматическое творчество 60-х годов с художественными исканиями Толстого после кризиса. Это — первая попытка драматизовать притчу. С идеологической же точки зрения это как бы первое предвосхищение темы ухода. (Здесь — не добровольного.) Правда, тут еще

¹ Таковы и убеждения Константина Левина, который воплощает хозяйственные и идеологические искания самого Толстого.

и в помине нет будущего социально-этического радикализма Толстого. Обнищавший пан становится снова богатым паном и делается только добрее и скромнее.

II

Все пьесы, написанные Толстым после кризиса, в свою очередь распадаются на две группы. «Власть тьмы», «Плоды просвещения» и «От ней все качества» могут быть названы народными драмами. Как по своему языку, так и по основному идеологическому заданию они непосредственно примыкают, с одной стороны, к народным рассказам Толстого, а с другой — к его социально-этической и религиозной проповеди. «Петр Мытарь», «Живой труп» и «И свет во тьме светит» объединены общей для них темой ухода, темой глубоко автобиографической. Героя-крестьянина в этой группе сменяет герой, принадлежащий к привилегированным классам, чувствующий все зло своего положения и своей жизни и пытающийся радикально порвать со своей средой. Если народные драмы стремятся, как к своему пределу, к мистерии («Власть тьмы»), то драмы последней группы стремятся к трагедии (особенно «И свет во тьме светит»).

«Власть тьмы» обычно считается подлинно крестьянской драмой. И сам Толстой говорил, что он хотел написать драму для народного театра и думал, что ее будут давать на балаганах¹. И действительно, драма Толстого во многих отношениях заслуживает эпитета «крестьянская драма». Однако было бы ошибкою думать, что изображение крестьян и их мира не проникнуто элементами не крестьянской идеологии. Изображение крестьян и крестьянской жизни дано в свете идеологических исканий самого Толстого, а эти искания далеко не являются чистым и беспримесным идеологическим выражением классовых устремлений самого крестьянства (той или иной его группы, конечно).

При анализе этой драмы прежде всего поражает следующая ее особенность: крестьянский мир, его социально-экономический строй и его быт кажутся в драме чем-то абсолютно неподвижным и неизменным. Они, действительно, — лишь неподвижный фон для «душевного

¹ См.: «Из воспоминаний С. А. Толстой». — Толстовский ежегодник, 1912, с. 19.

дела» героев. Деревенский быт Толстому служит лишь для конкретизации «общечеловеческой» и «вневременной» борьбы добра со злом, света с тьмою. Социально-экономический строй и крестьянский быт — вне действия драмы; они не создают конфликтов, движения, борьбы — они, как постоянное давление атмосферы, вовсе не должны ощущаться. Зло, тьма зарождаются в индивидуальной душе, в душе же и разрешаются. Сютаевское «все в тебе» положено в основу конструкции этой драмы. Капиталистического разложения деревни, борьбы с кулаком-мироедом и с чиновником, безземелья, ужасов гражданского бесправия — всего этого и в помине нет в драме Толстого. Но именно этим жила деревня 80-х годов. И именно об этом писали в 70-х и особенно в 80-х годах писатели-народники, правда, по-своему идеализируя и искажая эти действительно кровные темы крестьянской жизни, перетолковывая их в духе своей народнической идеологии. Может быть, Толстой и нарочито противопоставляет в этой драме свою деревню деревне народнической литературы, «Власть тьмы» — «Власти земли» (очерк Глеба Успенского), народническому примату социально-этического — свой примат индивидуально-этического, идеям земли и общины — идею бога и индивидуальной совести.

«Власть тьмы» в понимании Толстого это, конечно, менее всего власть невежества, порожденного экономическим и политическим гнетом, власть исторически сложившаяся и потому исторически же упразднимая. Нет, Толстой имеет в виду вечную власть зла над индивидуальной душой, которая однажды согрешила: один грех неизбежно влечет за собой другой грех — «Коготок увяз — всей птичке пропасть». И победить эту тьму может только свет индивидуальной совести. Поэтому драма его по своему замыслу является мистерией; поэтому и социально-экономический строй и крестьянский быт и великолепный, глубоко индивидуализованный крестьянский язык являются лишь неподвижным, неизменным фоном и драматически мертвой оболочкой для внутреннего душевного дела героев. Подлинные движущие силы крестьянской жизни, определяющие и крестьянскую идеологию, нейтрализованы, выключены из действия драмы.

Недаром носителем света в драме является полужуровидный старик Аким. Это — пролетаризирующийся крестьянин: хозяйство его разваливается, кормится он главным

образом отхожим промыслом (чистит в городе клозеты); он уже почти порвал с интересами земли и крестьянского мира и находится где-то между деревней и городом. Он деклассирован, это почти юродивый странник, один из тех, которые в жизни Толстого сыграли немалую роль и каких он немало встречал на дороге у Ясной Поляны. Все это крестьяне, порвавшие с реальными интересами крестьянства, но не примкнувшие ни к какому иному классу или группе. Они, правда, сохранили еще крестьянскую закваску в своей идеологии, но лишенная реальной динамической почвы эта идеология вырождается в неподвижную и косную религию внутреннего дела, чисто отрицательную и враждебную жизни. Именно образ такого юродивого странника, хотя бы и прикрепленного, как Алеша Горшок, к чужому дому, все более и более становится в центре идеологии Толстого. Таким образом то центральное идеологическое ядро, которое организует «Власть тьмы» и словесным носителем которого является Аким, вовсе не крестьянское. Это — идеология деклассирующегося, порывающего с классом, вышедшего из реального потока противоречивого классового становления человека. Есть в ней и оттенки идеологии «кающегося дворянина» (термин Михайловского), и оттенки идеологии мятущейся городской интеллигенции, есть, наконец, и оттенки идеологии пролетариализующегося крестьянина, глубоко уловленные Толстым. Эта идеология и легла в основу «Власти тьмы».

Здесь необходимо отметить следующее. В религиозном мировоззрении Толстого нужно учитывать борьбу двух начал. Одно начало по своему идеологическому содержанию и по своей классовой природе близко к европейскому, протестантскому (кальвинистическому) сектантству с его благословением даров земных, с его освящением продуктивного труда, благосостояния и хозяйственного роста. Другое начало глубоко родственно восточному сектантству, особенно различным буддийским сектам с их бродяжничеством, с их враждой ко всякой собственности и ко всякой внешней деятельности. Если первое начало роднит Толстого с крепким крестьянином — домостроителем в Европе и особенно с фермером — колонизатором в Америке, то второе начало роднит его с Китаем и с Индией. Оба эти начала борются в мировоззрении Толстого, но побеждает последнее, восточное, бездомное.

Если в 70-х годах тот крестьянин, на которого ориентировался Толстой, был крепкий хозяин-домостроитель, если в 1870 году Толстой собирался писать роман о современном Илье Муромце, если позже, в 1877 году, он проектировал крестьянский роман о переселенцах, колонизирующих обширные восточные земли, и хотел изобразить в нем «мысль народа» в смысле силы завладевающей¹, то мы видим, что в 1886 году Толстой строит народную драму вовсе не на этой «силе завладевающей». Аким, если бы ему пришлось окончательно порвать со своей деревней, никогда не стал бы колонизатором новых земель, — он стал бы бездомным юридическим странником по большим дорогам России.

Игнорировать эти два начала и их борьбу в религиозной идеологии Толстого нельзя. Поэтому и толстовство — явление сложное: оно может быть как кулацкой, так и «бездомной» (можно, пожалуй, сказать — люмпен-пролетарской) природы. Одни усваивают у Толстого его протестантские активные моменты, но отказываются от его восточного радикализма и неделанья. Другие, наоборот, тяготеют к восточной стихии в его ученье. И последние правильнее понимают позднего, отошедшего от жизни Толстого.

В «Плодах просвещения» мы видим как бы снова победу протестантского, можно сказать пуританского, начала идеологии Толстого. Крепкий мужик-хозяин с его тягой к земле, мужик реальных земных дел нужен для противопоставления фиктивной выдуманной жизни бар. Не внутреннее дело индивидуальной совести, а вопросы земли и хозяйственного роста («сила завладевающая») создает контрастную параллель к спиритической свистопляске просвещенных городских бар. Мужик именно как производитель материальных благ нужен здесь как контраст к бесплодному паразитизму господ.

Последние три драмы Толстого посвящены «теме ухода». «Петр Мытарь», продающий себя самого как раба, чтобы отдать все, что у него есть (всей собственности ему не позволяет отдать семья), барин Федя Протасов, увидевший ложь окружающей его жизни («А уж быть предводителем, сидеть в банке — так стыдно, так стыдно...») и ставший «живым трупом», чтобы не мешать чужой жизни, и, наконец, Николай Иванович

¹ См.: Дневник С. А. Толстой. 1860—1891. Изд. Сабашниковых, 1928, с. 37.

Сарынцов, переживающий трагедию неосуществимого ухода от семьи и из дому, воплощают одну и ту же идею невозможности какой бы то ни было активной деятельности в существующих социальных условиях и в то же время идею отрицания какой бы то ни было реальной внешней борьбы за изменение этих социальных условий. Все они решают проблему индивидуального выхода из зла, личного неучастия в нем. Они, как Петр Мытарь, готовы были бы скорее продать себя самих как рабов, чем вступить в реальную борьбу за уничтожение всякого рабства. Не объективные противоречия самой действительности определяют здесь драму, а противоречия личного индивидуального положения порывающего со своим классом индивида. И тот путь, на который они хотят вступить и который может избавить их лично от участия в социальном зле,— та же большая дорога восточного скитальца-аскета.



ПРЕДИСЛОВИЕ («ВОСКРЕСЕНИЕ» Л. ТОЛСТОГО)

Прошло уже более десяти лет со времени окончания «Анны Карениной» (1877 г.), когда началась работа Толстого над его последним романом — «Воскресение» (1890 г.). В это десятилетие совершился так называемый «кризис Толстого», кризис его жизни, идеологии и художественного творчества. Толстой отказался от собственности (в пользу семьи), признал ложными свои прежние убеждения и взгляды на жизнь, отказался от своих художественных произведений.

Очень остро, именно как «кризис Толстого», воспринималась вся эта ломка мировоззрения и жизни современниками писателя. Но теперь наука смотрит на это иначе. Теперь мы знаем, что основы этого переворота были заложены уже в раннем творчестве Толстого, что уже тогда, в 50-х и 60-х годах, отчетливо намечались тенденции, которые в 80-х годах нашли свое выражение в «Исповеди», в народных рассказах, в религиозно-философских трактатах и в радикальной ломке жизненного строя. Но мы знаем также, что этот перелом нельзя понимать только как событие личной жизни Л. Толстого: перелом был подготовлен и стимулирован теми сложными социально-экономическими и идеологическими процессами, которые совершились в русской общественной жизни и которые требовали от художника, сложившегося в иную эпоху, изменения всей творческой ориентации. В 80-е годы и произошла социальная перероентация идеологии и художественного творчества Толстого. Она была неизбежным ответом на изменившиеся условия эпохи.

Мировоззрение Толстого, его художественное творчество и самый стиль его жизни всегда, уже с первых его литературных выступлений, носили характер оппозиции господствующим направлениям современности. Он начал как «воинствующий архаист», как защитник тра-

диций и принципов XVIII века, Руссо и ранних сентименталистов. Сторонником отживших начал он был и как защитник патриархально-помещичьего строя с его крепостною основой и как непримиримый враг наступающих новых либерально-буржуазных отношений. Для Толстого 50-х и 60-х годов даже такой представитель дворянской литературы, как Тургенев, казался слишком демократичным. Патриархально организованное поместье, патриархальная семья и все те человеческие отношения, которые развивались в этих формах, отношения полуидеализованные и лишенные какой-то последней исторической конкретности, находились в центре идеологии и художественного творчества Толстого.

Как реальная социально-экономическая форма, патриархальное поместье находилось в стороне от большой дороги истории. Но Толстой не стал сентиментальным бытописателем догорающей жизни феодально-помещичьих гнезд. Если романтика умирающего феодализма и вошла в «Войну и мир», то, конечно, не она задает тон этому произведению. Патриархальные отношения и вся связанная с ними у Толстого богатая симфония образов, переживаний и чувств, вместе с особым пониманием природы и ее жизни в человеке, в его творчестве с самого начала служили лишь той полуреальной, полусимволической канвой, в которую рукой художника сама эпоха вплетала нити иных социальных миров, иных отношений. Толстовская усадьба — это не косный мир реального помещика-крепостника, мир, враждебно замкнувшийся от наступающей новой жизни, слепой и глухой ко всему в ней. Нет, это — не лишенная некоторой условности позиция художника, куда свободно проникают иные социальные голоса эпохи 60-х годов, этой самой многоголосой и напряженной эпохи русской идеологической жизни. Только от такой полустилизованной феодальной усадьбы творческий путь Толстого мог неуклонно вести к крестьянской избе. Поэтому и критика наступающих капиталистических отношений и всего того, что сопутствует этим отношениям в человеческой психологии и в угодливой идеологической мысли, в творчестве Толстого с самого начала имела под собой более широкий социальный базис, чем крепостническое поместье. И другая сторона толстовского художественного мира — положительное изображение телесно-душевной жизни людей, та буйная радость жизни, которая проникает собой все творчество Толстого до кризиса, — была в

значительной степени выражением тех новых общественных сил и отношений, которые в эти годы бурно провалились на арену истории¹.

Такова была сама эпоха. Умирающему крепостническому строю противостоял еще слабо дифференцированный идеологический мир новых общественных групп. Капитализм еще не умел расставить социальные силы по своим местам, их идеологические голоса еще смешивались и многообразно переплетались, особенно в художественном творчестве. Художник в то время мог иметь широкий социальный базис, правда, уже таящий в себе внутренние противоречия, но еще латентные, нераскрывшиеся, как они еще не раскрылись до конца в самой экономике эпохи. Эпоха нагромождала противоречия, но ее идеология, в особенности художественная, во многом оставалась еще наивной, так как противоречия еще не раскрылись, не актуализовались.

На этом широком, еще не дифференцированном, еще скрыто противоречивом социальном базисе и выросли монументальные художественные произведения Толстого, полные тех же внутренних противоречий, но наивные, не создающие их и потому титанически богатые, насыщенные социально разнородными образами, формами, точками зрения, оценками. Такова эпопея Толстого «Война и мир», таковы все его повести и рассказы, такова еще и «Анна Каренина».

Уже в 70-х годах началась дифференциация. Капитализм укладывался, с жестокою последовательностью расставляя социальные силы по своим местам, разобщая идеологические голоса, делая их более четкими, возводя резкие грани. Этот процесс обостряется в 80-х и 90-х годах. В это время русская общественность окончательно дифференцируется. Закоренелые дворянско-помещичьи охранители, буржуазные либералы всех оттенков, народники, марксисты взаимно разграничиваются, вырабатывают свою идеологию, которая в процессе обостряющейся классовой борьбы становится все более и более четкой. Творческая личность должна теперь недвусмысленно ориентироваться в этой общественной борьбе, чтобы остаться творческой.

¹ Поэтому Толстой, во многом близкий славянофилам, был в то же время и понятен и близок (более близок, чем Тургенев) разночинной интеллигенции 50—60-х годов, Чернышевскому, Некрасову и др., умевшим прослышать в его творчестве родственные социальные тона.

Тому же внутреннему кризису дифференциации и актуализации скрытых противоречий подвергаются и художественные формы. Эпопея, объединяющая в себе в равном свете художественного приятия мир Николая Ростова и мир Платона Каратаева, мир Пьера Безухова и мир старого князя Болконского, или роман, где Левин, оставаясь помещиком, находит успокоение от своих внутренних тревог в мужиком боге, — к 90-м годам уже невозможны. Все эти противоречия так же раскрылись и обострились в самом творчестве, изнутри разрывая его единство, как они раскрылись и обострились в объективной социально-экономической действительности.

В процессе этого внутреннего кризиса как самой идеологии Толстого, так и его художественного творчества начинаются попытки ориентировать их на патриархального крестьянина. Если той позицией, с которой совершалось отрицание капитализма и давалась критика всей городской культуры, была до сих пор полуусловная позиция старозаветного помещика, то теперь это — позиция старозаветного и тоже лишенного какой-то последней исторической конкретности крестьянина. Все те элементы мировоззрения Толстого, которые с самого начала тяготели сюда, к этому второму полюсу феодального мира — крестьянину, и которые наиболее радикально и непримиримо противостояли всей окружающей социально-политической и культурной действительности, теперь завладевают всем мышлением Толстого, заставляя его беспощадно отвергать все несовместимое с ними. Толстой — идеолог, моралист, проповедник сумел перестроить себя на новый социальный лад и стал, по слову В. И. Ленина, выразителем многомиллионной крестьянской стихии. «Толстой, — говорит Ленин, — велик как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России. Толстой оригинален, ибо совокупность его взглядов, взятых как целое, выражает как раз особенности нашей революции, как *крестьянской* буржуазной революции. Противоречия во взглядах Толстого, с этой точки зрения, — действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции»¹.

Но если такая радикальная социальная переориентация

¹ «Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908).

ция на крестьянина могла осуществиться в отвлеченном мировоззрении Толстого как мыслителя и моралиста, то в художественном творчестве дело обстоит и сложнее и труднее. И недаром с конца 70-х годов художественное творчество начинает отступать на задний план сравнительно с моральными и религиозно-философскими трактатами. Отказавшись от своей старой художественной манеры, Толстой так и не сумел выработать новых художественных форм, адекватных его изменившейся социальной направленности. 80-е и 90-е годы в творчестве Толстого — годы напряженного искания крестьянских форм литературы.

Крестьянская изба с ее миром и с ее точкой зрения на мир с самого начала была в произведениях Толстого, но она была здесь эпизодом, появлялась лишь в кругозоре героев иного социального мира, или выдвигалась как второй член антитезы, художественного параллелизма («Три смерти»). Крестьянин здесь — в кругозоре помещика и в свете его, помещика, исканий. Сам он не организует произведения. Более того, постановка крестьянина в произведениях Толстого такова, что он не может быть носителем сюжета, действия. Крестьяне — предмет интереса и идеальных стремлений художника и его героев, но не организующий центр произведений. В октябре 1877 года С. А. Толстая записала следующее характерное признание Льва Николаевича: «Крестьянский быт мне особенно труден и интересен, а как только я описываю свой — тут я как дома»¹.

Идея крестьянского романа занимала Толстого давно. Еще до «Анны Карениной» Толстой в 1870 году собирался писать роман, героем которого должен был быть «Илья Муромец», по происхождению мужик, но с университетским образованием, то есть Толстой хотел создать тип крестьянина-богатыря в духе народной эпопеи². В 1877 году, во время окончания «Анны Карениной» С. А. Толстая записывает следующие слова Льва Николаевича:

«Ах, скорей, скорей бы кончить этот роман (то есть «Анну Каренину») и начать новое. Мне теперь так ясна моя мысль. Чтоб произведение было хорошо, надо любить в нем главную, основную мысль. Так в «Анне Карениной» я люблю мысль с е м е й н у ю, в «Войне и ми-

¹ См.: Дневник С. А. Толстой. 1860—1891., с. 40.

² См. там же, с. 30.

ре» любил мысль народную, вследствие войны 12-го года, а теперь мне так ясно, что в новом произведении я буду любить мысль русского народа в смысле силы за в л а д е в а ю щ е й»¹.

Здесь имеется в виду новая концепция романа о декабристах, который должен стать теперь именно крестьянским романом. Мысль Константина Левина, что историческая миссия русского крестьянства — в колонизации бесконечных азиатских земель², должна была, по-видимому, лечь в основу нового произведения. Это историческое дело русского мужика осуществляется исключительно в формах земледелия и патриархального домостроительства. По замыслу Толстого один из декабристов попадает в Сибирь к крестьянам-переселенцам. В этом замысле — уже не бездейственный образ Платона Каратаева в кругозоре Пьера, а скорее Пьер в кругозоре подлинного исторического деятеля-мужика. История — это не «14 декабря», и не на Сенатской площади, — история — в переселенческом движении обиженных баринам крестьян. Но этот замысел Толстого остался невыполненным. Было написано лишь несколько отрывков.

Другой подход к решению той же задачи создания крестьянской литературы осуществлен Толстым в его «народных рассказах», рассказах не столько о крестьянах, сколько для крестьян. Здесь Толстому действительно удалось нащупать какие-то новые формы, правда, связанные с традицией фольклорного жанра, именно народной притчи, но глубоко оригинальные по своему стилистическому выполнению. Но эти формы возможны только в малых жанрах. От них не было пути ни к крестьянскому роману, ни к крестьянской эпопее.

Поэтому Толстой все более и более отходит от литературы и отливает свое мировоззрение в формы трактатов, публицистических статей, в сборники изречений мыслителей («На каждый день») и т. п. Все художественные произведения этого периода («Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната» и др.) написаны в его старой манере, но с резким преобладанием критического, разоблачающего момента и отвлеченного морализирования. Упорная, но безнадежная борьба Толстого за новую художественную форму, кончающаяся повсюду победой моралиста над художником, налагает свою печать на все эти произведения.

¹ См.: Дневник С. А. Толстой. 1860—1891, с. 37.

² См.: «Анна Каренина», часть 7, гл. III.

В эти годы напряженной борьбы за социальную переориентацию художественного творчества рождается и замысел «Воскресения», и медленно, трудно, с кризисами, тянется работа над этим последним романом.

Построение «Воскресения» резко отличается от построения предшествующих романов Толстого. Мы должны отнестись к этому последнему роману к особой жанровой разновидности. «Война и мир» — роман семейно-исторический (с уклоном в эпопею). «Анна Каренина» — семейно-психологический; «Воскресение» нужно обозначить как роман социально-идеологический. По своим жанровым признакам он относится к той же группе, что и роман Чернышевского «Что делать?» или Герцена — «Кто виноват?», а в западноевропейской литературе — романы Жорж Санд. В основе такого романа лежит идеологический тезис о желанном и должном социальном устройстве. С точки зрения этого тезиса дается принципиальная критика всех существующих общественных отношений и форм. Эта критика действительности сопровождается или перебивается и непосредственными доказательствами тезисов в форме отвлеченных рассуждений или проповеди, а иногда попытками изображения утопического идеала.

Таким образом, организующим началом социально-идеологического романа является не быт социальных групп, как в социально-бытовом романе, и не психологические конфликты, порождаемые определенными общественными отношениями, как в социально-психологическом романе, а некоторый идеологический тезис, выражающий социально-этический идеал, в свете которого и дается критическое изображение действительности.

В согласии с этими основными особенностями жанра роман «Воскресение» строится из трех моментов: 1) принципиальной критики всех наличных общественных отношений, 2) изображения «душевного дела» героев, то есть нравственного воскресения Нехлюдова и Катюши Масловой и 3) отвлеченного развития социально-нравственных и религиозных воззрений автора.

Все эти три момента были и в предшествующих романах Толстого, но там они не исчерпывали построения и отступали на задний план перед другими — основными, организующими моментами, перед положительным изображением душевно-телесной жизни в полуидеализованных условиях патриархально-помещичьего и семейного уклада и перед изображением природы и природ-

ной жизни. Всего этого уже и в помине нет в новом романе. Вспомним критическое восприятие Константином Левиным городской культуры, бюрократических учреждений и общественной деятельности, его душевный кризис и искания им смысла жизни. Как невелик удельный вес всего этого в целом романа «Анна Каренина»! А между тем именно на этом, и только на этом, построен весь роман «Воскресение».

В связи с этим находится и композиция романа. Она чрезвычайно проста по сравнению с предшествующими произведениями. Там было несколько самостоятельных центров повествования, соединенных между собою прочными и существенными сюжетно-прагматическими отношениями. Так, в «Анне Карениной»: мир Облонских, мир Каренина, мир Анны и Вронского, мир Щербацких и мир Левина изображаются, так сказать, изнутри с одинаковою тщательностью и подробностью. И только второстепенные персонажи изображены в кругозоре других героев, одни — в кругозоре Левина, другие — Вронского или Анны и т. д. Но даже такие, как Кознышев, иногда сосредоточивают вокруг себя самостоятельное повествование. Все эти миры теснейшим образом связаны и сплетены между собою семейными узами и иными существенными прагматическими отношениями. В «Воскресении» повествование сосредоточено лишь вокруг Нехлюдова и отчасти Катюши Масловой, все остальные персонажи и весь остальной мир изображаются в кругозоре Нехлюдова. Все эти персонажи романа, кроме героя и героини, ничем между собою не связаны и объединяются лишь внешне тем, что приходят в соприкосновение с посещающим их, хлопочущим о своем деле Нехлюдовым.

Роман — это вереница освещенных резким критическим светом образов социальной действительности, соединенных нитью внешней и внутренней деятельности Нехлюдова; увенчивают роман отвлеченные тезисы автора, подкрепленные евангельскими цитатами.

Первый момент романа — критика социальной действительности — бесспорно, самый важный и значительный. Этот момент имеет и наибольшее значение для современного читателя. Критический охват действительности очень широк, шире, чем во всех других произведениях Толстого: московская тюрьма (Бутырки), пересыльные тюрьмы России и Сибири, суд, сенат, церковь и богослужение, великосветские салоны, бюрократические сферы, средняя и низшая администрация, уголовные

преступники, сектанты, революционеры, либеральные адвокаты, либеральные и консервативные судебные деятели, бюрократы-администраторы крупных, средних и мелких калибров от министров до тюремных надзирателей, светские и буржуазные дамы, городское мещанство и, наконец, крестьяне — все это вовлечено в критический кругозор Нехлюдова и автора. Некоторые социальные категории, как, например, революционная интеллигенция и революционер-рабочий, здесь впервые появляются в художественном мире Толстого.

Критика действительности у Толстого, как и у его великого предшественника XVIII века — Руссо, есть критика всякой социальной условности, как таковой, надстроенной человеком над природой, и потому эта критика лишена подлинной историчности.

Открывается роман широкой обобщающей картиной подавляющего внешнюю природу и природу в человеке города. Строительство города и городской культуры изображается как старание нескольких сот тысяч людей, собравшихся в одно место, изуродовать ту землю, на которой они сжались, забить ее камнями, чтобы ничего не росло на ней, счищать всякую пробивающуюся травку, дымить каменным углем и нефтью, обрезать деревья, выгонять всех животных и птиц. И наступившая весна, оживившая все же не до конца изгнанную природу, не способна пробиться сквозь толщу социальной лжи и условности, которую городские люди сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом, чтобы обманывать и мучить себя и других.

Эта широкая и чисто философская картина городской весны, борьбы доброй природы и злой городской культуры, по своей широте, лапидарной силе и парадоксальной смелости не уступает сильнейшим страницам Руссо. Эта картина задает тон всем последующим разоблачениям человеческих выдумок: тюрьмы, суда, светской жизни и т. д. Как и всегда у Толстого, от этого широчайшего обобщения повествование сразу переходит к мельчайшей детализации с точным регистрированием малейших жестов, случайнейших мыслей, ощущений и слов людей. Эта особенность — резкий и непосредственный переход от широчайшей генерализации к мельчайшей детализации — присуща всем произведениям Толстого. Но в «Воскресении» она проявляется, может быть, резче всего, благодаря тому, что обобщения здесь абстрактнее, философичнее, а детализация мельче и суше.

Наиболее подробно и глубоко разработана в романе картина суда; посвященные ей страницы — наиболее сильные в романе. Остановимся на этой картине.

Евангельские цитаты, избранные эпиграфом к первой части романа, раскрывают основной идеологический тезис Толстого: недопустимость какого бы то ни было суда человека над человеком. Этот тезис оправдывается прежде всего основным сюжетным положением романа: Нехлюдов, оказавшийся в законном порядке присяжным заседателем в процессе Масловой, то есть судьей Катюши, на самом деле является виновником ее гибели. Картина суда, по замыслу Толстого, должна показать непризванность и всех остальных судей: председателя, с его бицепсами, хорошим пищеварением и любовной связью с гувернанткой, и аккуратного члена, с его золотыми очками и с дурным настроением из-за ссоры с женой, под влиянием которого он действует в суде, и добродушного члена с катаром желудка, и товарища прокурора с тупым честолюбием карьериста, и присяжных заседателей, с их мелким тщеславием, глупым самодовольством, бестолковой и претенциозной болтливостью. Нет призванных судей и не может их быть, ибо суд сам по себе, каков бы он ни был, есть злая и лживая выдумка людей. Бессмысленна и лжива вся процедура суда, весь этот фетишизм формальностей и условностей, под которыми безнадежно погребается подлинная природа человека.

Так говорит нам Толстой-идеолог. Но созданная им поразительная художественно картина суда говорит нам и нечто другое.

Чем является вся эта картина? Ведь это суд над судом, и суд убедительный и призванный, суд над баррином Нехлюдовым, над бюрократами — судьями, над мещанами присяжными, над сословно-классовым строем и порожденными им лживыми формами «правосудия»! Вся созданная Толстым картина является убедительным и глубоким социальным осуждением сословно-классового суда в условиях русской действительности 80-х годов. Такой социальный суд возможен и не лжив, и самая идея суда — не морального над абстрактным человеком, а социального суда над эксплуататорскими общественными отношениями и их носителями: эксплуататорами, бюрократами и пр., — становится еще яснее и убедительнее на фоне данной Толстым художественной картины.

Произведения Толстого вообще глубоко проникнуты пафосом социального суда, но его отвлеченная идеология знает только моральный суд над самим собою и социальное непротивление. Это одно из глубочайших противоречий Толстого, преодолеть которое он не мог, и оно особенно ярко обнаруживается в разобранном нами подлинном социальном суде над судом. История, с ее диалектикой, с ее относительным историческим отрицанием, в котором уже содержится и утверждение, — совершенно чужда мышлению Толстого. Поэтому его отрицание суда как такового становится абсолютным, а потому и безысходным, не диалектическим, противоречивым. Его художественное видение и изображение мудрее, и, отрицая сословно-классовый бюрократический суд, Толстой утверждает иной — социальный, трезвый и не формальный суд, где судит само общество и во имя общества.

Разоблачение подлинного смысла или, вернее, подлинной бессмыслицы всего совершающегося на суде достигается Толстым определенными художественными средствами, правда, не новыми в «Воскресении», а характерными и для всего его предшествующего творчества. Толстой изображает то или иное действие как бы с точки зрения человека, впервые его видящего, не знающего его назначения и потому воспринимающего внешнюю сторону этого действия со всеми его материальными деталями. Описывая действие, Толстой тщательно избегает всех тех слов и выражений, которыми мы привыкли осмысливать данное действие.

С этим приемом изображения тесно связан другой, дополняющий его и потому всегда сочетающийся с ним: изображая внешнюю сторону того или иного социально-условного действия, например, присяги, выхода суда, произнесения приговора и т. п., Толстой показывает нам переживания совершающих эти действия лиц. Эти переживания всегда оказываются не соответствующими действию, лежащими совсем в иной сфере, в большинстве случаев — в сфере грубо житейской или душевно-телесной жизни. Так, один из членов суда, важно всходя на судейское возвышение при всеобщем вставании, с сосредоточенным видом считает шаги, загадав, поможет ли ему новое средство вылечиться от катара желудка. Благодаря этому действие как бы отделяется от самого человека и его внутренней жизни и становится какой-то механической, независимой от людей, бессмысленной силой.

Наконец, с этими двумя приемами сочетается третий: Толстой все время показывает, как этой механизированной, отрешенной от человека и бессмысленной социальной формой люди начинают пользоваться в своих лично-корыстных или мелко-тщеславных целях. Вследствие этого за внутренне мертвую форму держатся, охраняют и защищают ее, конечно, те, кому она выгодна. Так, члены суда, занятые мыслями и ощущениями, совершенно не соответствующими торжественной процедуре суда и своим расшитым золотом мундирам, испытывают тщеславное удовольствие от сознания своей внушительности и, конечно, весьма ценят доставляемые их положением выгоды.

Сходным образом построены и все другие разоблачающие картины, в том числе и знаменитая картина богослужения в тюрьме.

Разоблачая условность и внутреннюю бессмысленность церковных обрядов, светских церемоний, административных форм и пр., Толстой также приходит к абсолютному отрицанию всякой социальной условности, какова бы она ни была. И здесь его идеологический тезис лишен всякой исторической диалектики. На самом деле его художественные картины разоблачают лишь дурную условность, утратившую свою социальную продуктивность и сохраняемую господствующими группами в интересах классового угнетения. Но ведь социальная условность может быть и продуктивной и служить необходимым условием общения. Ведь условным социальным знаком в конце концов является и человеческое слово, которым так мастерски владеет Толстой.

Толстовский нигилизм, распространяющий свое отрицание на всю человеческую культуру, как на условную и выдуманную людьми, есть результат того же непонимания им исторической диалектики, погребавшей мертвых только потому, что на их место пришли живые. Толстой видит только мертвых, и ему кажется, что поле истории останется пустым. Взгляд Толстого прикован к тому, что разлагается, что не может и не должно остаться; он видит только эксплуататорские отношения и порожденные ими социальные формы. Те же положительные формы, которые вызревают в стане эксплуатируемых, организуемых самой эксплуатацией, он не видит, не чувствует и не верит им. Он обращается со своею проповедью к самим эксплуататорам. Поэтому его проповедь неизбежно должна была принять чисто отрицатель-

ный характер: форму категорических запретов и абсолютных недialeктических отрицаний¹.

Этим объясняется и то изображение, тоже критическое и разоблачающее, какое он дает в своем романе революционной интеллигенции и представителю рабочего движения. И в этом мире он видит только дурную условность, человеческую выдумку, видит то же расхождение между внешней формой и внутренним миром ее носителей и то же корыстное и тщеславное использование этой мертвой формы.

Вот как Толстой изображает участницу народовольческого движения Веру Богодуховскую:

«Нехлюдов стал спрашивать ее (Богодуховскую в тюрьме.— М. Б.) о том, как она попала в это положение. Отвечая ему, она с большим оживлением стала рассказывать о своем деле. Речь ее была пересыпана иностранными словами о пропагандировании, о дезорганизации, о группах и секциях и подсекциях, о которых она была, очевидно, вполне уверена, что все знали, а о которых Нехлюдов никогда не слыхивал.

Она рассказывала ему, очевидно, вполне уверенная, что ему очень интересно и приятно знать все тайны народоинства. Нехлюдов же смотрел на ее жалкую шею, на редкие спутанные волосы и удивлялся, зачем она все это делала и рассказывала. Она жалка была ему, но совсем не так, как был жалок Меньшов, мужик с своими побелевшими, как картофельные ростки, руками и лицом, без всякой вины с его стороны сидевший в вонючем остроге. Она более всего жалка была той очевидной путаницей, которая была у нее в голове. Она, очевидно, считала себя героиней и рисовалась перед ним, и этим и была особенно жалка ему».

Безусловному природному миру мужика Меньшова противопоставляется здесь условный, выдуманный и тщеславный мир революционной деятельности.

Еще более отрицательно изображение революционера-вождя Новодворова, для которого революционная деятельность, положение руководителя партии и самые политические идеи — только материал для удовлетворения своего ненасытного честолюбия.

Революционер-рабочий Маркел Кондратьев, изучающий первый том «Капитала» и слепо верящий в своего

¹ См.: Плеханов Г. В. Карл Маркс и Лев Толстой (1911).

учителя Новодворова, в изображении Толстого лишен умственной самостоятельности и фетишистски поклоняется человечески-условному научному познанию.

Так строится у Толстого критика и разоблачение всех основных форм человеческого общения, созданных людьми городской культуры, «чтобы мучить себя и друг друга». Как охранители этих эксплуататорских форм, так и их разрушители — революционеры, по Толстому, одинаково не способны выйти за пределы этого безысходного круга социально-условного, выдуманного, ненужного. Всякая деятельность в этом мире, все равно охраняющая или революционная, одинаково лжива и зла и чужда истинной природе человека.

Что же противопоставляется в романе всему отвергаемому миру социально-условных форм и отношений?

В прежних произведениях Толстого ему противопоставлялась природа, любовь, брак, семья, деторождение, смерть, рост новых поколений, крепкая хозяйственная деятельность. В «Воскресении» ничего этого нет, нет даже смерти с ее подлинным величием. Отвергаемому миру противостоит внутреннее дело героев — Нехлюдова и Катюши, их нравственное воскресение, и чисто отрицательная запретительная проповедь автора.

Как же изображается Толстым душевное дело героев? В последнем романе мы не найдем тех поразительных картин душевной жизни с ее темными стихийными стремлениями, с ее сомнениями, колебаниями, подъемами и падениями, с тончайшими перебоями чувств и настроений, какие разворачивал Толстой, изображая внутреннюю жизнь Андрея Болконского, Пьера Безухова, Николая Ростова, даже Левина. Толстой проявляет по отношению к Нехлюдову необычайную сдержанность и сухость. В прежней манере написаны только страницы о молодом Нехлюдове, о его первой юношеской любви к Катюше Масловой. Внутреннее же дело воскресения, собственно, не изображается. Вместо живой душевной действительности дается сухое осведомление о моральном смысле переживаний Нехлюдова. Автор как бы торопится от живой душевной эмпирики, которая ему теперь не нужна и противна, поскорее перейти к моральным выводам, к формулам и прямо к евангельским текстам. Вспомним запись Толстого в дневнике, где он говорит о своем отращивании к изображению душевной жизни Нехлюдова, особенно его решения жениться на Катюше, и о своем намерении изображать чувства и жизнь своего

героя «отрицательно и с усмешкой». Усмешка не удалась Толстому; он не мог отделиться от своего героя, но отвращение ума помешало ему отдаться изображению его душевной жизни, заставило его засушить свои слова о ней, лишить их подлинной, любовной изобразительности. Повсюду моральный итог переживаний, итог от автора, вытесняет их живое, не поддающееся моральной формуле бытие.

Так же сухо и сдержанно изображается и внутренняя жизнь Катюши, изображается в словах и тонах автора, а не самой Катюши.

Между тем образу Катюши Масловой предназначалась доминирующая в романе роль. Образ «кающегося дворянина», каким был Нехлюдов, в это время уже представлялся Толстому почти в комическом свете. Недаром он говорил в указанном отрывке из дневника о необходимости «усмешки» в его изображении. Все положительное повествование должно было быть сосредоточено вокруг образа Катюши. Она могла и должна была бросить тень и на самое внутреннее дело Нехлюдова, то есть на его покаяние, как на «барское дело».

«Ты мной хочешь спастись,— говорит Нехлюдову Катюша, отвергая его предложение жениться на ней.— Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись».

Здесь Катюша глубоко и верно определяет эгоистический корень «кающегося дворянина», его исключительную сосредоточенность на своем «я». Все внутреннее дело Нехлюдова в конце концов своим единственным объектом имеет это «я». Эта сосредоточенность на себе определяет все его переживания, все его поступки, всю его новую идеологию. Весь мир, вся действительность с ее социальным злом, существует для него не сама по себе, а лишь как объект для его внутреннего дела: он ею хочет спастись.

Катюша — не кающаяся и не только потому, что ей как жертве не в чем каяться, но прежде всего потому, что она и не может и не хочет сосредоточиться на своем собственном внутреннем «я». Она смотрит не в себя, а вокруг себя, в окружающий ее мир.

В дневнике Толстого имеется такая запись:

«(К Коневской). На Катюшу находят, после воскресения уже, периоды, в которые она лукаво и лениво улыбается и как будто забыла все, что прежде считала истиной; ей просто весело, жить хочется»,

Этот великолепный по своей психологической силе и глубине мотив, к сожалению, остался почти совершенно неразвитым в произведении. Но и в романе Катюша не может размазывать своего внутреннего воскресения и сосредоточиться на той чисто отрицательной истине, которую Толстой заставил ее найти. Ей просто жить хочется. Вполне понятно, что Толстой не мог прикрепить к образу Масловой ни идеологии романа, ни своей абсолютно отрицательной критики действительности. Ведь и эта идеология и абсолютно отрицательный (quasi-внеклассовый) характер критики выросли именно на почве сосредоточенности на своем «я» «кающегося дворянина». Организующим центром романа должен был стать Нехлюдов; изображение же Катюши и скупое и сухое и строится всецело в свете исканий Нехлюдова.

Переходим к третьему моменту — к идеологическому тезису, на котором построен роман.

Организирующая роль этого тезиса ясна уже из всего предшествующего. В романе нет буквально ни одного образа, который был бы нейтрален по отношению к идеологическому тезису. Просто любоваться людьми и вещами и изображать их ради них самих, как это он умел делать в «Войне и мире» и в «Анне Карениной», в новом романе Толстой себе не разрешает. Каждое слово, каждый эпитет, каждое сравнение подчеркнуто указывает на этот идеологический тезис. Толстой не только не боится тенденциозности, но с исключительной художественной смелостью, даже с вызовом, подчеркивает ее в каждой детали, в каждом слове своего произведения.

Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить картину пробуждения Нехлюдова, его туалет, утренний чай и т. д. (гл. III), с совершенно аналогичной по содержанию картиной пробуждения Облонского, которой открывается «Анна Каренина».

Там, в картине пробуждения Облонского, каждая деталь, каждый эпитет несли чисто изобразительную функцию: автор просто показывал нам своего героя и вещи, отдаваясь бездумно своему изображению; и сила и сочность этого изображения в том, что автор любит своим героем, его жизнерадостностью и свежестью, любит и окружающими его вещами.

В сцене пробуждения Нехлюдова каждое слово несет не изобразительную функцию, а прежде всего — обличающую, укоряющую или покающую. Все изображение всецело подчинено этим функциям.

Вот начало этой картины:

«В то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подошла с своими конвойными к зданию окружного суда, тот самый племянник ее воспитательниц, князь Дмитрий Иванович Нехлюдов, который соблазнил ее, лежал еще на своей высокой, пружинной, с пуховым тюфяком, смятой постели и, расстегнув ворот голландской чистой ночной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папироску».

Пробуждение «соблазнителя» в комфортабельной спальне на удобной постели прямо противопоставляется здесь тюремному утру Масловой и ее тяжелой дороге в суд. Этим сразу дается тенденциозное направление всему изображению и определяется выбор каждой подробности, каждого эпитета: все они должны служить этому обличающему противопоставлению. Эпитеты к постели: высокая, пружинная, с пуховым тюфяком; эпитеты к рубашке: голландская, чистая, с заутюженными складочками на груди (сколько чужого труда!) — всецело подчинены обнаженно подчеркнутой социально-идеологической функции. Они, собственно, не изображают, а обличают.

И все дальнейшее изображение построено так же. Например: Нехлюдов моет холодной водой свое «мускулистое, обложившееся жиром белое тело»; надевает «чистое выглаженное белье, как зеркало вычищенные ботинки» и т. д. Повсюду тщательно подчеркивается та масса чужого труда, которую поглощает каждая мелочь этого комфорта, подчеркивается словами — «приготовлено», «вычищено»: «приготовлен был душ», «вычищенное и приготовленное на стуле платье», «натертый вчера тремя мужиками паркет» и т. п. Нехлюдов точно одевается в этот чужой затраченный на него труд, вся обстановка его пропитана этим чужим трудом.

Стилистический анализ таким образом обнаруживает повсюду нарочитую подчеркнутую тенденциозность стиля. Стилеобразующее значение идеологического тезиса ясно. Он определяет и все построение романа. Вспомним, как тезис о недопустимости суда человека над человеком определял все приемы изображения судебного заседания. Картина суда, картина богослужения и другие построены как художественные доказательства определенных положений автора. Каждая деталь в них подчинена этому назначению служить доказательством тезиса.

Несмотря на эту крайнюю и вызывающе обнаженную

тенденциозность, роман вовсе не получился скучно тенденциозным и безжизненным. Свою задачу построить социально-идеологический роман Толстой разрешил с исключительным мастерством. Можно прямо сказать, что «Воскресение» — самый последовательный и совершенный образец социально-идеологического романа не только в России, но и на Западе.

Таково формально-художественное значение идеологического тезиса в построении романа. Каково же содержание этого тезиса?

Здесь не место входить в рассмотрение социально-этического и религиозного мировоззрения Толстого. Поэтому мы коснемся содержания тезиса лишь в немногих словах.

Роман открывается евангельскими текстами (эпиграф) и замыкается ими (чтение Нехлюдовым Евангелия). Все эти тексты должны подкрепить одну основную мысль: недопустимость не только суда человека над человеком, но и недопустимость какой бы то ни было деятельности, направленной на исправление существующего зла. Люди, посланные в мир волею бога — хозяина жизни, как работники, должны исполнять волю своего хозяина. Эта же воля выражена в заповедях, запрещающих какое бы то ни было насилие над своими ближними. Человек может воздействовать только на себя, на свое внутреннее «я» (поиски царства божьего, которое внутри нас), остальное все приложится.

Когда эта мысль на последних страницах романа раскрывается Нехлюдову, ему становится ясно, как победить царствующее вокруг него зло, свидетелем которого он был в течение всего действия романа: победить его можно только неделаньем, непротивлением ему. «Так выяснилась ему теперь мысль о том, что единственное несомненное средство спасения от того ужасного зла, от которого страдают люди, состояло только в том, чтобы люди признавали себя всегда виноватыми перед богом и потому неспособными ни наказывать, ни исправлять других людей. Ему ясно стало теперь, что все то страшное зло, которого он был свидетелем в тюрьмах и острогах, и спокойная самоуверенность тех, которые производили это зло, произошло только от того, что люди хотели сделать невозможное дело: будучи злы, исправлять зло... «Да не может быть, чтобы это было так просто», — говорил себе Нехлюдов, а между тем несомненно видел, что, как ни странно это показалось

ему сначала, привыкшему к обратному — что это было несомненное и не только теоретическое, но и самое практическое разрешение вопроса. Всегдашнее возражение о том, что делать с злодеями, неужели так и оставить их безнаказанными? — уже не смущало его теперь.

Такова идеология Толстого, организующая роман.

Раскрытие этой идеологии не в форме отвлеченных моральных и религиозно-философских трактатов, а в условиях художественного изображения, на конкретном материале действительности и в связи с конкретным и социально-типическим жизненным путем Нехлюдова, — с исключительной ясностью обнаруживает социально-классовые и психологические корни ее.

Как был поставлен жизнью Нехлюдова самый вопрос, на который отвечает идеология романа?

Ведь с самого начала мучило Нехлюдова и ставило перед ним тяжелый вопрос не столько само социальное зло, сколько его личное участие в этом зле. Именно к этому вопросу о личном участии в царящем зле с самого начала прикованы все переживания и все искания Нехлюдова. Как прекратить это участие, как освободиться от комфорта, поглощающего столько чужого труда, как освободиться от земельной собственности, связанной с эксплуатацией крестьян, освободиться от исполнения общественных обязанностей, служащих закреплению порабощения, но прежде и важнее всего — как искупить свое позорное прошлое, свою вину перед Катюшей?

Этот вопрос о личном участии в зле заслоняет само объективно существующее зло, делает его чем-то подчиненным, чем-то второстепенным по сравнению с задачами личного покаяния и личного совершенствования. Объективная действительность с ее объективными задачами растворяется и поглощается внутренним делом с его субъективными задачами покаяния, очищения, личного нравственного воскресения. С самого начала произошла роковая подмена вопроса: вместо вопроса об объективном зле был поставлен вопрос о личном участии в нем.

На этот последний вопрос и дает ответ идеология романа. Поэтому она неизбежно должна лежать в субъективном плане внутреннего дела: это предрешило самой постановкой вопроса. Идеология указывает субъективный выход покаявшемуся эксплуататору, не покаявшимся призывает к покаянию. Вопрос об эксплуатируемых

и не возникал. Им хорошо, они ни в чем не виноваты, на них приходится смотреть с завистью.

Во время работы над «Воскресением», как раз тогда, когда Толстой пытался переориентировать роман на Катюшу, он записывает в дневнике:

«Нынче гулял. Заходил к Константину Белому. Очень жалок. Потом прошел по деревне. Хорошо у них, а у нас стыдно».

Мужики, больные и пухнувшие от голода,— жалки, но им хорошо, потому что им не стыдно. Мотив зависти к тем, которым в мире социального зла нечего стыдиться, красною нитью проходит через дневники и письма Толстого этого времени.

Идеология романа «Воскресение» обращена к эксплуататорам. Она вся вырастает из тех задач, которые встали перед кающимися представителями охваченного разложением и умиранием дворянского класса. Эти задачи лишены всякой исторической перспективы. У представителей отходящего класса нет объективной почвы во внешнем мире, нет исторического дела и назначения, и потому они сосредоточены на внутреннем деле личности. Правда, в отвлеченной идеологии Толстого были существенные моменты, сближавшие его и с крестьянством, но эти стороны идеологии не вошли в роман и не смогли организовать его материала, сосредоточенного вокруг личности кающегося дворянина Нехлюдова.

Итак, в основу романа положен вопрос Толстого-Нехлюдова: «Как мне, индивидуальной личности господствующего класса, в одиночку освободиться от участия в социальном зле». И на этот вопрос дается ответ: «Стань ему внешне и внутренне непричастен, а для этого выполнь чисто отрицательные заповеди».

Совершенно справедливо говорит Плеханов, характеризую идеологию Толстого:

«Не будучи в состоянии заменить в своем поле зрения угнетателей угнетаемыми,— иначе сказать: перейти с точки зрения эксплуататоров на точку зрения эксплуатируемых,— Толстой естественно должен был направить свои главные усилия на то, чтобы нравственно исправить угнетателей, побудив их отказаться от повторения дурных поступков. Вот почему его нравственная проповедь приняла отрицательный характер»¹.

Объективное зло сословно-классового строя, с такою поразительною силой изображенное Толстым, обрамлено

¹ См. статью Плеханова «Карл Маркс и Лев Толстой» (1911).

в романе субъективным кругозором представителя отходящего класса, ищущего выход на путях внутреннего дела, то есть объективно-исторического бездействия.

Несколько слов о значении романа «Воскресение» для современного читателя.

Мы видели, что критический момент является в романе преобладающим. Мы видели также, что подлинной формообразующей силой критического изображения действительности был пафос суда над нею, суда художественно действенного и беспощадного. Художественные акценты этого изображения гораздо энергичнее, сильнее и революционнее, нежели те тона покаяния, прощения, непротivления, которые окрашивают внутреннее дело героев и отвлеченно-идеологические тезисы романа. Художественно-критический момент и составляет главную ценность романа. Художественно-критические приемы изображения, разработанные здесь Толстым, являются и до настоящего времени образцовыми и непревзойденными.

Наша советская литература в последнее время упорно работает над созданием новых форм социально-идеологического романа. Это, может быть, наиболее важный и актуальный жанр в нашей литературной современности. Социально-идеологический роман, в конце концов, социально-тенденциозный роман, — совершенно законная художественная форма. Непризнание этой чисто художественной законности ее — наивный предрассудок поверхностного эстетизма, который давно пора изжить¹. Но, действительно, это одна из самых трудных и рискованных форм романа. Слишком легко здесь пойти по пути наименьшего сопротивления: отыгаться на идеологии, превратить действительность в плохую иллюстрацию к ней или, наоборот, давать идеологию в виде внутренне не сливающихся с изображением ремарок к нему, отвлеченных выводов и т. п. Организовать весь художественный материал снизу доверху на основе отчетливо социально-идеологического тезиса, не умерщвляя и не засушивая его живой конкретной жизни, — дело очень трудное.

Толстой справился с этой задачей с исключительным мастерством. Как образец социально-идеологического романа, «Воскресение» может принести немалую пользу литературным исканиям современности.

¹ Будь это не так, добрую половину французского и английского романа пришлось бы выбросить за борт художественной литературы.

ФОРМЫ ВРЕМЕНИ И ХРОНОТОПА В РОМАНЕ

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ

Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложненно и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе — «времяпространство»). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно изображение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы (мы не касаемся здесь хронотопа в других сферах культуры) ¹.

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в дви-

¹ Автор этих строк присутствовал летом 1925 года на докладе А. А. Ухтомского о хронотопе в биологии; в докладе были затронуты и вопросы эстетики.

жение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен¹.

Как мы уже сказали, освоение реального исторического хронотопа в литературе протекало осложненно и прерывно: осваивали некоторые определенные стороны хронотопа, доступные в данных исторических условиях, вырабатывались только определенные формы художественного отражения реального хронотопа. Эти жанровые формы, продуктивные вначале, закреплялись традицией и в последующем развитии продолжали упорно существовать и тогда, когда они уже полностью утратили свое реалистически продуктивное и адекватное значение. Отсюда и сосуществование в литературе явлений глубоко разновременных, что чрезвычайно осложняет историко-литературный процесс.

В предлагаемых очерках по исторической поэтике мы и постараемся показать этот процесс на материале развития различных жанровых разновидностей европейского романа, начиная от так называемого «греческого романа» и кончая романом Рабле. Относительная типологическая устойчивость выработанных в эти периоды романных хронотопов позволит нам бросить свой взгляд и вперед на некоторые разновидности романа в последующие периоды.

Мы не претендуем на полноту и на точность наших

¹ В своей «Трансцендентальной эстетике» (один из основных разделов «Критики чистого разума») Кант определяет пространство и время как необходимые формы всякого познания, начиная от элементарных восприятий и представлений. Мы принимаем кантовскую оценку значения этих форм в процессе познания, но, в отличие от Канта, мы понимаем их не как «трансцендентальные», а как формы самой реальной действительности. Мы попытаемся раскрыть роль этих форм в процессе конкретного художественного познания (художественного видения) в условиях романного жанра.

теоретических формулировок и определений. Только недавно началась — и у нас и за рубежом — серьезная работа по изучению форм времени и пространства в искусстве и литературе. Эта работа в своем дальнейшем развитии дополнит и, возможно, существенно исправит данные нами здесь характеристики романых хронотопов.

1. ГРЕЧЕСКИЙ РОМАН

Уже на античной почве были созданы три существенных типа романного единства и, следовательно, три соответствующих способа художественного освоения времени и пространства в романе, или, скажем короче, три романых хронотопа. Эти три типа оказались чрезвычайно продуктивными и гибкими и во многом определили развитие всего авантюрного романа до середины XVIII века. Поэтому необходимо начать с более подробного анализа трех античных типов, чтобы затем последовательно развернуть вариации этих типов в европейском романе и раскрыть то новое, что было создано уже на самой европейской почве.

Во всех последующих анализах мы сосредоточим все наше внимание на проблеме времени (этого ведущего начала в хронотопе) и всего того и только того, что имеет к ней прямое и непосредственное отношение. Все вопросы историко-генетического порядка мы почти вовсе оставляем в стороне.

Первый тип античного романа (не в хронологическом смысле первый) назовем условно «авантюрным романом испытания». Сюда мы относим весь так называемый «греческий» или «софистический» роман, сложившийся во II—VI веках нашей эры.

Назову дошедшие до нас в полном виде образцы, имеющиеся в русском переводе: «Эфиопская повесть», или «Эфиопика» Гелиодора, «Левкиппа и Клитопонт» Ахилла Татия, «Хэрей и Каллироя» Харитона, «Эфесская повесть» Ксенофонта Эфесского, «Дафнис и Хлоя» Лонга. Некоторые характерные образцы дошли до нас в отрывках или пересказах¹.

В этих романах мы находим высоко и тонко разра-

¹ «Невероятные приключения по ту сторону Фулы» Антония Диогена, роман о Нине, роман о царевне Хионе и др.

ботанный тип авантюрного времени со всеми его специфическими особенностями и нюансами. Разработка этого авантюрного времени и техника его использования в романе настолько уже высока и полна, что все последующее развитие чисто авантюрного романа вплоть до наших дней ничего существенного к ним не прибавило. Поэтому специфические особенности авантюрного времени лучше всего выявляются на материале этих романов.

Сюжеты всех этих романов (равно как и их ближайших и непосредственных преемников — византийских романов) обнаруживают громадное сходство и, в сущности, слагаются из одних и тех же элементов (мотивов); в отдельных романах меняется количество этих элементов, их удельный вес в целом сюжета, их комбинации. Легко составить сводную типическую схему сюжета с указанием отдельных более существенных отклонений и вариаций. Вот эта схема:

Юноша и девушка брачного возраста. Их происхождение неизвестно, таинственно (не всегда; нет, например, этого момента у Татия). Они наделены исключительной красотой. Они также исключительно целомудренны. Они неожиданно встречаются друг с другом; обычно на торжественном празднике. Они вспыхивают друг к другу внезапной и мгновенной страстью, непреодолимой, как рок, как неизлечимая болезнь. Однако брак между ними не может состояться сразу. Он встречает препятствия, ретардирующие, задерживающие его. Влюбленные разлучены, ищут друг друга, находят; снова теряют друга друга, снова находят. Обычные препятствия и приключения влюбленных: похищение невесты накануне свадьбы, несогласие родителей (если они есть), предназначенных для возлюбленных других жениха и невесту (ложные пары), бегство влюбленных, их путешествие, морская буря, кораблекрушение, чудесное спасение, нападение пиратов, плен и тюрьма, покушение на невинность героя и героини, принесение героини как очистительной жертвы, войны, битвы, продажа в рабство, мнимые смерти, переодевания, узнавание — неузнавание, мнимые измены, искушения целомудрия и верности, ложные обвинения в преступлениях, судебные процессы, судебные испытания целомудрия и верности влюбленных. Герои находят своих

родных (если они не были известны). Большую роль играют встречи с неожиданными друзьями или неожиданными врагами, гадания, предсказания, вещие сны, предчувствия, сонное зелье. Кончается роман благополучным соединением возлюбленных в браке. Такова схема основных сюжетных моментов.

Это сюжетное действие разворачивается на очень широком и разнообразном географическом фоне, обычно в трех—пяти странах, разделенных морями (Греция, Персия, Финикия, Египет, Вавилон, Эфиопия и др.). В романе даются—иногда очень подробные—описания некоторых особенностей стран, городов, различных сооружений, произведений искусства (например, картин), нравов и обычаев населения, различных экзотических и чудесных животных и других диковинок и раритетов. Наряду с этим в роман вводятся рассуждения (иногда довольно обширные) на различные религиозные, философские, политические и научные темы (о судьбе, о предзнаменованиях, о власти Эрота, о человеческих страстях, о слезах и т. п.). Большой удельный вес в романах имеют речи действующих лиц—защитительные и иные,—построенные по всем правилам поздней риторики. По своему составу греческий роман, таким образом, стремится к известной энциклопедичности, вообще свойственной этому жанру.

Все без исключения перечисленные нами моменты романа (в их отвлеченной форме), как сюжетные, так и описательные и риторические, вовсе не новы: все они встречались и были хорошо разработаны в других жанрах античной литературы: любовные мотивы (первая встреча, внезапная страсть, тоска) были разработаны в эллинистической любовной поэзии, другие мотивы (бури, кораблекрушения, войны, похищения) разработаны античным эпосом, некоторые мотивы (узнавание) играли существенную роль в трагедии, описательные мотивы были разработаны в античном географическом романе и в историографических произведениях (например, у Геродота), рассуждения и речи—в риторических жанрах. Можно по-разному оценивать значение любовной элегии, географического романа, риторики, драмы, историографического жанра в процессе рождения (генезиса) греческого романа, но известный синкретизм жанровых моментов в греческом романе отрицать не приходится. Он исполь-

зовал и переплавил в своей структуре почти все жанры античной литературы.

Но все эти разножанровые элементы здесь переплавлены и объединены в новое специфическое романное единство, конститутивным моментом которого и является авантюрное романное время. В совершенно новом хронотопе — «чужой мир в авантюрном времени» — разножанровые элементы приобрели новый характер и особые функции и потому перестали быть тем, чем они были в других жанрах.

Каково же существо этого авантюрного времени греческих романов?

Исходная точка сюжетного движения — первая встреча героя и героини и внезапная вспышка их страсти друг к другу; заключающая сюжетное движение точка — их благополучное соединение в браке. Между этими двумя точками и разворачивается все действие романа. Сами эти точки — термины сюжетного движения — существенные события в жизни героев; сами по себе они имеют биографическое значение. Но роман построен не на них, а на том, что лежит (совершается) между ними. Но по существу между ними вовсе ничего не должно лежать: любовь героя и героини с самого начала не вызывает никаких сомнений, и эта любовь остается абсолютно неизменной на протяжении всего романа, сохраняется и их целомудрие, брак в конце романа непосредственно смыкается с любовью героев, вспыхнувшей при первой встрече в начале романа, как если бы между этими двумя моментами ровно ничего не произошло, как если бы брак совершился на другой день после встречи. Два смежных момента биографической жизни, биографического времени непосредственно сомкнулись. Тот разрыв, та пауза, то зияние, которое возникает между этими двумя непосредственно смежными биографическими моментами и в котором как раз и строится весь роман, в биографический временной ряд не входит, лежит вне биографического времени; оно ничего не меняет в жизни героев, ничего не вносит в их жизнь. Это именно — вневременное зияние между двумя моментами биографического времени.

Если бы дело обстояло иначе, если бы, например, в результате пережитых приключений и испытаний

первоначальная внезапно возникшая страсть героев окрепла, испытала бы себя на деле и приобрела бы новые качества прочной и испытанной любви или сами герои возмужали бы и лучше узнали бы друг друга, — то перед нами был бы один из типов весьма позднего и совсем не авантюрного европейского романа, а вовсе не греческий роман. Ведь в этом случае, хотя термины сюжета и остались бы теми же (страсть в начале — брак в конце), но сами события, ретардирующие брак, приобрели бы известное биографическое или хотя бы психологическое значение, оказались бы втянутыми в реальное время жизни героев, изменяющее их самих и события (существенные) их жизни. Но в греческом романе именно этого и нет, здесь — совершенно чистое зияние между двумя моментами биографического времени, никакого следа в жизни героев и их характерах не оставляющее.

✓ Все события романа, заполняющие это зияние, — чистое отступление от нормального хода жизни, лишенное реальной длительности прибавок к нормальной биографии.

Не имеет это время греческого романа и элементарно-биологической, возрастной длительности. Герои встречаются в брачном возрасте в начале романа и в том же брачном возрасте, такие же свежие и красивые, вступают в брак к концу романа. То время, в течение которого они переживают невероятнейшее количество приключений, в романе не вымерено и не исчислено; это просто — дни, ночи, часы, мгновения, измеренные технически лишь в пределах каждой отдельной авантюры. В возраст героев это авантюрно чрезвычайно интенсивное, но неопределенное время совершенно не засчитывается. Здесь это также вневременное зияние между двумя биологическими моментами — пробуждением страсти и ее удовлетворением.

Когда Вольтер в своем «Кандиде» создавал пародию на авантюрный роман греческого типа, господствовавший в XVII и XVIII веках (так называемый «роман барокко»), то он, между прочим, не преминул рассчитать, сколько потребуется реального времени на обычную романную дозу приключений и «превратностей судьбы» героя. Его герои (Кандид и Кунигунда) в конце романа, преодолев все превратности, вступили в положенный счастливый брак. Но, увы, они оказываются уже старыми, и прекрасная Кунигунда похожа на ста-

рую безобразную ведьму. Удовлетворение идет за страстью тогда, когда оно уже биологически невозможно.

Само собой разумеется, что авантюрное время греческих романов лишено всякой природной и бытовой цикличности, которая внесла бы временной порядок и человеческие измерители в это время и связала бы его с повторяющимися моментами природной и человеческой жизни. Не может быть, конечно, и речи об исторической локализации авантюрного времени. Во всем мире греческого романа со всеми его странами, городами, сооружениями, произведениями искусства полностью отсутствуют всякие приметы исторического времени, всякие следы эпохи. Этим объясняется и тот факт, что хронология греческих романов до сих пор точно не установлена наукой, и еще недавно мнения исследователей о времени происхождения отдельных романов расходились на пять-шесть веков.

Таким образом, все действие греческого романа, все наполняющие его события и приключения не входят ни в исторический, ни в бытовой, ни в биографический, ни в элементарно биологически-возрастной временные ряды. Они лежат вне этих рядов и вне присущих этим рядам закономерностей и человеческих измерителей. В этом времени ничего не меняется: мир остается тем же, каким он был, биографически жизнь героев тоже не меняется, чувства их тоже остаются неизменными, люди даже не стареют в этом времени. Это пустое время ни в чем не оставляет никаких следов, никаких сохраняющихся примет своего течения. Это, повторяем, вневременное зияние, возникшее между двумя моментами реального временного ряда, в данном случае — биографического.

Таково это авантюрное время в его целом. Каково же оно внутри себя?

Оно складывается из ряда коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам; внутри каждой такой авантюры время организовано внешне — технически: важно успеть убежать; успеть догнать, опередить, быть или не быть как раз в данный момент в определенном месте, встретиться или не встретиться и т. п. В пределах отдельной авантюры на счету дни, ночи, часы, даже минуты и секунды, как во всякой борьбе и во всяком активном внешнем предприятии. Эти временные отрезки вводятся и пересекаются специфическими «вдруг» и «как раз».

«Вдруг» и «как раз» — наиболее адекватные характеристики всего этого времени, ибо оно вообще начинается и вступает в свои права там, где нормальный и прагматически или причинно осмысленный ход событий прерывается и дает место для вторжения чистой случайности с ее специфической логикой. Эта логика — случайное совпадение, то есть случайная одновременность и случайный разрыв, то есть случайная разновременность. Причем «раньше» или «позже» этой случайной одновременности и разновременности также имеет существенное и решающее значение. Случись нечто на минуту раньше или на минуту позже, то есть не будь некоторой случайной одновременности или разновременности, то и сюжета бы вовсе не было и роман писать было бы не о чем.

«Мне шел девятнадцатый год, и отец готовил на следующий год свадьбу, когда Судьба начала свою игру», — рассказывает Клитонфонт («Левкиппа и Клитонфонт», ч. 1, III) ¹.

Эта «игра судьбы», ее «вдруг» и «как раз» и составляет все содержание романа.

Неожиданно началась война между фракийцами и византийцами. О причинах этой войны в романе не говорится ни единого слова, но благодаря этой войне в дом отца Клитонфонта попадает Левкиппа. «Как только я узнал ее, тотчас же погиб», — рассказывает Клитонфонт.

Но Клитонфонт уже предназначена отцом другая невеста. Отец начинает торопиться со свадьбой, назначает ее на следующий день и уже приносит предварительные жертвы: «Когда я об этом услышал, то счел себя погибшим и стал придумывать хитрость, при помощи которой можно бы было отсрочить свадьбу. В то время как я был занят этим, неожиданно поднялся шум в мужской половине дома» (ч. 2, XII). Оказывается — орел похитил приготовленное отцом жертвенное мясо. Это — дурная примета, и свадьбу пришлось отложить на несколько дней. А как раз за эти дни, благодаря случайности, предназначенную Клитонфонт невесту похитили, приняв ее по ошибке за Левкиппу.

Клитонфонт решается проникнуть в спальню к Лев-

¹ «Левкиппа и Клитонфонт» Ахилла Татия цитируется по изданию: Ахилл Татий Александрийский. Левкиппа и Клитонфонт. М., 1925.

киппе. «Лишь только я вошел в опочивальню девушки, как с ее матерью приключилось следующее. Ее встревожил сон» (ч. 2, XXII). Она входит в опочивальню, застаёт Клитонфонта, но ему удается ускользнуть неузнанному. Но на другой день все может раскрыться, и потому Клитонфонт и Левкиппе приходится бежать. Все бегство построено на цепи случайных «вдруг» и «как раз», благоприятствующих героям. «Надо сказать, что Комар, который наблюдал за нами, в этот день случайно ушел из дому, чтобы исполнить какое-то поручение своей госпожи... Нам повезло: доехав до бейрутской гавани, мы нашли там отплывающее судно, у которого готовились уже отвязать причалы».

На корабле: «Случайно рядом с нами расположился один юноша» (ч. 2, XXXI—XXXII). Он становится другом и играет значительную роль в последующих похождениях.

Затем происходит традиционная буря и кораблекрушение. «На третий день нашего плавания внезапный мрак разливался по ясному небу и затмевает свет дневной» (ч. 3, I).

Во время кораблекрушения все погибают, но герои спасаются благодаря счастливой случайности. «И вот, когда корабль распался, некое благое божество сохранило для нас часть его носа». Их выбрасывает на берег: «А мы, под вечер, благодаря случайности были принесены к Пелусию и с радостью вышли на землю...» (ч. 3, V).

В дальнейшем оказывается, что и все другие герои, которые считались погибшими при кораблекрушении, тоже спаслись благодаря счастливым случайностям. В дальнейшем они как раз попадают на то место и в то время, когда героям нужна экстренная помощь. Клитонфонт, уверенный, что Левкиппа принесена разбойниками в жертву, решает на самоубийство: «Я занес меч, чтобы покончить с собою на месте заклания Левкиппы. Вдруг вижу — ночь была лунная — два человека... бегут прямо ко мне... то были, оказывается, Менелай и Сатир. Хотя я так неожиданно увидел своих друзей живыми, я не обнял их и не был поражен радостью» (ч. 3, XVII). Друзья, конечно, препятствуют самоубийству и объявляют, что Левкиппа жива.

Уже к концу романа Клитонфонт по ложному обвинению приговорили к смертной казни и перед

смертью должны подвергнуть пытке. «Меня заковали, сняли с тела одежду, подвесили на дыбе; палачи принесли плети, другие петлю и развели огонь. Клиний испустил вопль и стал призывать богов, — как вдруг на виду у всех подходит жрец Артемиды, увенчанный лавром. Его приближение служит знаком прибытия торжественного шествия в честь богини. Когда это случается, должно воздерживаться от казни в течение стольких дней, пока не закончат жертвоприношения участники этого шествия. Таким-то образом я был тогда освобожден от оков» (ч. 7, XII).

За несколько дней отсрочки все выясняется, и дело принимает иной оборот, конечно, не без ряда новых случайных совпадений и разрывов. Левкиппа оказывается живой. Кончается роман благополучными браками.

Как мы видим (а мы привели здесь лишь ничтожное количество случайных одновременностей и разновременностей), авантюрное время живет в романе достаточно напряженной жизнью; на один день, на один час и даже на одну минуту раньше или позже — имеет повсюду решающее, роковое значение. Сами же авантюры нанизываются друг на друга во вневременной и, в сущности, бесконечный ряд; ведь его можно тянуть сколько угодно, никаких существенных внутренних ограничений этот ряд в себе не имеет. Греческие романы сравнительно невелики. В XVII веке объем аналогично построенных романов увеличился в десять — пятнадцать раз¹. Никаких внутренних пределов такому увеличению нет. Все дни, часы и минуты, учтенные в пределах отдельных авантур, не объединяются между собой в реальный временной ряд, не становятся днями и часами человеческой жизни. Эти часы и дни ни в чем не оставляют следов, и поэтому их может быть сколько угодно.

Все моменты бесконечного авантюрного времени управляются одной силой — случаем. Ведь все это время, как мы видим, складывается из случайных одновременностей и случайных разновременностей. Авантюрное «время случая» есть специфическое время вмешательства иррациональных сил

¹ Вот размеры наиболее известных романов XVII века: «Астрей» Д'Юрфе — пять томов, всего свыше шести тысяч страниц; «Клеопатра» Кальпренеда — двенадцать томов, свыше пяти тысяч страниц; «Арминий и Туснельда» Лозенштейна — два громадных тома, свыше трех тысяч страниц.

в человеческую жизнь; вмешательство судьбы («тюхе»), богов, демонов, магов-волшебников, в поздних авантюрных романах — романых злодеев, которые, как злоден, используют как свое орудие случайную одновременность и случайную разновременность, «подстерегают», «выжидают», обрушиваются «вдруг» и «как раз».

Моменты авантюрного времени лежат в точках прерыва нормального хода событий, нормального жизненного, причинного или целевого ряда, в точках, где этот ряд прерывается и дает место для вторжения нечеловеческих сил — судьбы, богов, злодеев. Именно этим силам, а не героям, принадлежит вся инициатива в авантюрном времени. Сами герои в авантюрном времени, конечно, действуют — они убегают, защищаются, сражаются, спасаются, — но они действуют, так сказать, как физические люди, инициатива принадлежит не им; даже любовь неожиданно посылается на них всеильным Эротом. С людьми в этом времени все только случается (иной раз случается им и завоевать царства); чисто авантюрный человек — человек случая; как человек, с которым что-то случилось, он вступает в авантюрное время. Инициатива же в этом времени принадлежит не людям.

Вполне понятно, что моменты авантюрного времени, все эти «вдруг» и «как раз» не могут быть предусмотрены с помощью разумного анализа, изучения, мудрого предвидения, опыта и т. п. Зато эти моменты узнаются с помощью гаданий, ауспиций, преданий, предсказаний оракулов, вещих снов, предчувствий. Всем этим полны греческие романы. Едва «Судьба начала свою игру» с Клитонтом, он видит вещий сон, раскрывающий его будущую встречу с Левкиппой и их приключения. И в дальнейшем роман полон подобных явлений. Судьба и боги держат в своих руках инициативу в событиях, и они же оповещают людей о своей воле. «Божество часто любит открывать в ночную пору людям грядущее, — говорит Ахилл Татий устами своего Клитонта, — и не для того, чтобы они от страдания убереглись, — ибо не могут они совладать с тем, что судил рок, — но для того, чтобы они с большей легкостью переносили свои страдания» (ч. I, III).

Повсюду, где в последующем развитии европейского романа появляется греческое авантюрное время, инициатива в романе передается случаю, управляющему одновременностью и разновременностью явлений

или как безличная, неназванная в романе сила, или как судьба, или как божественное провидение, или как романские «злодеи» и романские «таинственные благодетели». Ведь эти последние есть еще и в исторических романах Вальтера Скотта. Вместе со случаем (с его разными личинами) неизбежно приходят в роман разные виды предсказаний, и в особенности вещие сны и предчувствия. И не обязательно, конечно, чтобы весь роман строился в авантюрном времени греческого типа, достаточно некоторая примесь элементов этого времени к другим временным рядам, чтобы появились и неизбежно сопутствующие ему явления.

В это авантюрное время случая, богов и злодеев с его специфической логикой были в XVII веке вовлечены и судьбы народов, царств и культур в первых европейских исторических романах, например, в романе «Артамен, или Великий Кир» Сюдери, в романе «Арминий и Туснельда» Лознштейна, в исторических романах Кальпренета. Создается своеобразная проникающая эти романы «философия истории», предоставляющая решение исторических судеб тому вневременному зиянию, которое образуется между двумя моментами реального временного ряда.

Ряд моментов исторического романа барокко через посредствующее звено «готического романа» проник и в исторический роман Вальтера Скотта, определив некоторые особенности его: закулисные действия таинственных благодетелей и злодеев, специфическая роль случая, разного рода предсказания и предчувствия. Конечно, эти моменты в романе Вальтера Скотта отнюдь не являются доминирующими.

Спешим оговориться, что дело здесь идет о специфической инициативной случайности греческого авантюрного времени, а не о случайности вообще. Случайность вообще есть одна из форм проявления необходимости и как такая она может иметь место во всяком романе, как она имеет место и в самой жизни. В более реальных человеческих временных рядах (разной степени реальности) моментам греческой инициативной случайности соответствуют моменты (конечно, о строгом соответствии их вообще не может быть и речи) человеческих ошибок, преступления (отчасти уже в романе барокко), колебаний и выбора, инициативных человеческих решений.

Завершая наш анализ авантюрного времени в

греческом романе, мы должны еще коснуться одного более общего момента, — именно отдельных мотивов, входящих как составляющие элементы в сюжеты романов. Такие мотивы, как встреча — расставание (разлука), потеря — обретение, поиски — нахождение, узнавание — неузнавание и др., входят, как составные элементы, в сюжеты не только романов разных эпох и разных типов, но и литературных произведений других жанров (эпических, драматических, даже лирических). Мотивы эти по природе своей хронотопичны (правда, в разных жанрах по-разному). Мы остановимся здесь на одном, но, вероятно, самом важном мотиве — мотиве встречи.

Во всякой встрече (как мы это уже показали при анализе греческого романа) временное определение («в одно и то же время») неотделимо от пространственного определения («в одном и том же месте»). И в отрицательном мотиве — «не встретились», «разошлись» — сохраняется хронотопичность, но один или другой член хронотопа дается с отрицательным знаком: не встретились, потому что не попали в данное место в одно и то же время, или в одно и то же время находились в разных местах. Неразрывное единство (но без слияния) временных и пространственных определений носит в хронотопе встречи элементарно четкий, формальный, почти математический характер. Но, конечно, характер этот абстрактный. Ведь обособленно мотив встречи невозможен: он всегда входит как составляющий элемент в состав сюжета и в конкретное единство целого произведения и, следовательно, включается в объемлющий его конкретный хронотоп, в нашем случае — в авантюрное время и чужую (без чуждости) страну. В различных произведениях мотив встречи получает различные конкретные оттенки, в том числе — эмоционально-ценностные (встреча может быть желанной или нежеланной, радостной или грустной, иногда страшной, может быть и амбивалентной). Конечно, в разных контекстах мотив встречи может получить различные словесные выражения. Он может получать полуметафорическое или чисто метафорическое значение, может, наконец, стать символом (иногда очень глубоким). Весьма часто хронотоп встречи в литературе выполняет композиционные функции: служит завязкой, иногда кульминацией или даже развязкой (финалом) сюжета. Встреча — одно из древнейших

сюжетообразующих событий эпоса (в особенности романа). Нужно особо отметить тесную связь мотива встречи с такими мотивами, как разлука, бегство, обретение, потеря, брак и т. п., сходными по единству пространственно-временных определений с мотивом встречи. Особенно важное значение имеет тесная связь мотива встречи с хронотопом дороги («большой дороги»): разного рода дорожные встречи. В хронотопе дороги единство пространственно-временных определений раскрывается также с исключительной четкостью и ясностью. Значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений¹.

Мотив встречи тесно связан и с другими важными мотивами, в частности, с мотивом узнания — узнания, игравшим огромную роль в литературе (например, в античной трагедии).

Мотив встречи — один из самых универсальных не только в литературе (трудно найти произведение, где бы вовсе не было этого мотива), но и в других областях культуры, а также и в различных сферах общественной жизни и быта. В научной и технической области, где господствует чисто понятийное мышление, мотивов как таковых нет, но некоторым эквивалентом (до известной степени) мотива встречи является понятие контакта. В мифологической и религиозной сфере мотив встречи играет, конечно, одну из ведущих ролей: в священном предании и Священном писании (как в христианском, например, в Евангелиях, так и буддийском) и в религиозных ритуалах; мотив встречи в религиозной сфере сочетается с другими мотивами, например, с мотивом «явления» («эпифании»). В некоторых направлениях философии, не имеющих строго научного характера, мотив встречи также приобретает известное значение (например, у Шеллинга, у Макса Шелера, особенно у Мартина Бубера).

В организациях социальной и государственной жизни реальный хронотоп встречи постоянно имеет место. Всевозможные организованные общественные встречи и их значение всем известны. В государственной жизни

¹ Более развернутую характеристику этого хронотопа мы даем в заключительном разделе настоящей работы.

встречи также очень важны, назовем хотя бы дипломатические встречи, всегда строго регламентированные, где и время, и место, и состав встречающих устанавливаются в зависимости от ранга встречаемого. Наконец, важность встреч (иногда прямо определяющих всю судьбу человека) в жизни и в повседневном быту всякого индивидуального человека понятна каждому.

Таков хронотопический мотив встречи. К более общим вопросам хронотопов и хронотопичности мы еще обратимся в конце наших очерков. Здесь же мы возвращаемся к нашим анализам греческого романа.

В каком же пространстве осуществляется авантюрное время греческих романов?

Для греческого авантюрного времени нужна абстрактная пространственная экстенсивность. Конечно, и мир греческого романа хронотопичен, но связь между пространством и временем в нем носит, так сказать, не органический, а чисто технический (и механический) характер. Чтобы авантюра могла развернуться, нужно пространство, и много пространства. Случайная одновременность и случайная разновременность явлений неразрывно связаны с пространством, измеряемым прежде всего далью и близостью (и разными степенями их). Чтобы самоубийство Клитифонта было бы предотвращено, необходимо, чтобы друзья его очутились как раз в том самом месте, где он готовился совершить его; чтобы успеть, то есть чтобы очутиться в нужный момент в нужном месте, они бегут, то есть преодолевают пространственную даль. Чтобы спасение Клитифонта в конце романа могло осуществиться, необходимо, чтобы процессия с жрецом Артемиды во главе успела бы прибыть к месту казни, прежде чем казнь совершилась. Похищения предполагают быстрый увоз похищенного в отдаленное и неизвестное место. Преследование предполагает преодоление дали и определенных пространственных препятствий. Пленение и тюрьма предполагают ограждение и изоляцию героя в определенном месте пространства, препятствующие дальнейшему пространственному движению к цели, то есть дальнейшим преследованиям и поискам, и т. п. Похищения, бегство, преследование, поиски, пленения играют громадную роль в греческом романе. Поэтому-то ему нужны большие пространства, нужны суша и море, нужны разные страны. Мир этих

романов велик и разнообразен. Но и величина и разнообразие совершенно абстрактны. Для кораблекрушения необходимо море, но какое это будет море в географическом и историческом смысле — совершенно безразлично. Для бегства важно перебраться в другую страну, похитителям также важно перевезти свою жертву в другую страну, — но какой будет эта другая страна — тоже совершенно безразлично. Авантурные события греческого романа не имеют никаких существенных связей с особенностями отдельных стран, фигурирующих в романе, с их социально-политическим строем, культурой, историей. Все эти особенности совершенно не входят в авантурное событие в качестве определенного его момента; ведь авантурное событие всецело определяется только и единственно случаем, то есть именно случайной одновременностью или разновременностью в данном месте пространства (в данной стране, городе, и проч.). Характер данного места не входит в событие как его составная часть, место входит в авантюру лишь как голая абстрактная экстенсивность.

Поэтому все авантюры греческого романа обладают переместимостью: то, что происходит в Вавилоне, могло бы происходить в Египте или Византии и наоборот. Переместимы отдельные законченные в себе авантюры и во времени, потому что авантурное время никаких существенных следов не оставляет и, следовательно, по существу, обратимо. Авантурный хронотоп так и характеризуется технической абстрактной связью пространства и времени, обратимостью моментов временного ряда и их переместимостью в пространстве.

Инициатива и власть в этом хронотопе принадлежат только случаю. Поэтому степень определенности и конкретности этого мира может быть лишь крайне ограниченной. Ведь всякая конкретизация — географическая, экономическая, социально-политическая, бытовая — сковала бы свободу и легкость авантюры и ограничила бы абсолютную власть случая. Всякая конкретизация, даже просто бытовая конкретизация, вносила бы свои закономерности, свой порядок, свои необходимые связи в человеческую жизнь и время этой жизни. События оказались бы вплетенными в эту закономерность, в той или иной степени причастными этому порядку и этим необходимым свя-

зиям. Этим власть случая была бы существенно ограничена, авантюры оказались бы органически локализованными и связанными в своем движении во времени и пространстве. Но такая определенность и конкретизация были бы совершенно неизбежными (в какой-то степени) при изображении своего родного мира, окружающей родной действительности. Та степень абстрактности, которая необходима для греческого авантюрного времени, в условиях изображения своего родного мира (каков бы он ни был) была бы совершенно неосуществима.

Поэтому мир греческого романа — чужой мир: все в нем неопределенное, незнакомое, чужое, герои в нем — в первый раз, никаких существенных связей и отношений с ним у них нет, социально-политические, бытовые и иные закономерности этого мира им чужды, они их не знают; поэтому для них только и существуют в этом мире случайные одновременности и разновременности.

Но чуждость этого мира в греческом романе не подчеркивается, поэтому и не следует его называть экзотическим. Экзотика предполагает нарочитое противопоставление чужого своему, в ней чуждость чужого подчеркивается, так сказать, смакуется и подробно изображается на фоне подразумеваемого своего, обычного, знакомого. В греческом романе этого нет. Здесь все чужое, в том числе и родная страна героев (у героя и героини она обычно разная), нет здесь и того подразумеваемого родного, обычного, знакомого (родная страна автора и его читателей), на фоне которого отчетливо воспринималась бы странность и чуждость чужого. Конечно, какая-то минимальная степень подразумеваемого родного, обычного, нормального (автора и читателей) есть в этих романах, есть какие-то масштабы для восприятия диковинок и раритетов этого чужого мира. Но эта степень настолько минимальна, что наука почти вовсе не может вскрыть путем анализа этих романов подразумеваемый «свой мир» и «свою эпоху» их авторов.

Мир греческих романов — абстрактно-чужой мир, притом чужой весь сплошь и до конца, так как нигде в нем не маячит образ того родного мира, откуда пришел и откуда смотрит автор. Поэтому ничто в нем не ограничивает абсолютной власти случая и с такою удивительною быстротою и легкостью протекают и следуют друг за другом все эти похищения, бегства, плене-

ния и освобождения, мнимые смерти и воскресения и другие авантюры.

Но в этом абстрактно-чужом мире многие вещи и явления, как мы уже указывали, описываются весьма подробно. Как совмещается это с его абстрактностью? Дело в том, что все то, что описывается в греческих романах, описывается как почти изолированное, единично-единственное. Нигде в них не дается описание страны в ее целом, с ее особенностями, с ее отличиями от других стран, с ее связями. Описываются лишь отдельные сооружения вне всякой связи с объемлющим целым, отдельные явления природы, например, странные животные, водящиеся в данной стране. Нигде не описываются нравы и быт народа в их целом, а описывается лишь какой-нибудь отдельный странный обычай, ни с чем не связанный. Всем описанным в романе предметам присуща эта изолированность, эта несвязанность их между собой. Поэтому все эти предметы в совокупности не характеризуют изображаемые (точнее, упоминаемые) в романе страны, а каждый предмет довлеет себе.

Все эти изолированные вещи, описываемые в романе, необычны, странны, редки; потому они и описываются. Например, в «Левкиппе и Клитопонте» описывается странное животное, называемое «нильским конем» (гиппопотам). «Случилось так, что воины поймали достопримечательного речного зверя». Так начинается это описание. Дальше описывается слон и рассказываются «удивительные вещи об его появлении на свет» (ч. 4, II—IV). В другом месте описывается крокодил. «Видел я и другого зверя нильского, более речного коня за силу превозносимого. Имя ему крокодил» (ч. 4, XIX).

Так как нет масштабов для измерения всех этих описываемых вещей и явлений, нет, как мы говорили, сколько-нибудь четкого фона обычного, своего мира для восприятия этих необычных вещей, то они неизбежно приобретают характер курьезов, диковинок, раритетов.

Таким образом, изолированными, не связанными между собой курьезами и раритетами и наполнены пространства чужого мира в греческом романе. Эти самодовлеющие любопытные, курьезные и диковинные вещи так же случайны и неожиданны, как и сами авантюры: они сделаны из того же материала, это — застывшие «вдруг», ставшие вещами авантюры, порождения того же случая.

В результате хронотоп греческих романов — чужой мир в авантюрном времени — обладает своеобразной выдержанностью и единством. У него своя последовательная логика, определяющая все его моменты. Хотя мотивы греческого романа, как мы уже говорили, отвлеченно взятые, не новы и были до него разработаны другими жанрами, — в новом хронотопе этого романа, подчиняясь его последовательной логике, они приобретают совершенно новое значение и особые функции.

В других жанрах эти мотивы были связаны с иными, более конкретными и сгущенными хронотопами. Любовные мотивы (первая встреча, внезапная любовь, любовная тоска, первый поцелуй и др.) в александрийской поэзии были разработаны по преимуществу в буколическом, — пастушеско-идиллическом хронотопе. Это небольшой очень конкретный и сгущенный лиро-эпический хронотоп, сыгравший немалую роль в мировой литературе. Здесь специфическое циклизированное (но не чисто циклическое) идиллическое время, являющееся сочетанием природного времени (циклического) с бытовым временем условно пастушеской (отчасти и шире — земледельческой) жизни. Это время обладает определенным полуциклическим ритмом, и оно плотно срослось со специфическим и детально разработанным островным идиллическим пейзажем. Это — густое и душистое, как мед, время небольших любовных сценок и лирических излияний, пропитавшее собою строго отграниченный и замкнутый и насквозь простилизованный клочок природного пространства (мы отвлекаемся здесь от различных вариаций любовно-идиллического хронотопа в эллинистической — включая римскую — поэзии). От этого хронотопа в греческом романе, конечно, ничего не осталось. Исключение представляет лишь стоящий особняком роман «Дафнис и Хлоя» (Лонга). В центре его — пастушеско-идиллический хронотоп, но охваченный разложением, его компактная замкнутость и ограниченность разрушена, он окружен со всех сторон чужим миром и сам стал получужим; природно-идиллическое время уже не столь густо, оно разрежено авантурным временем. Безоговорочно относить идиллию Лонга к типу греческого авантурного романа, безусловно, нельзя. И в последующем историческом развитии романа у этого произведения своя линия.

Те моменты греческого романа — сюжетные и композиционные, — которые связаны с путешествием по

разным чужим странам, были разработаны античным географическим романом. Мир географического романа вовсе не похож на чужой мир греческого романа. Прежде всего центром его служит своя реальная родина, дающая точки зрения, масштабы, подходы и оценки, организующая видение и понимание чужих стран и культур (не обязательно при этом свое родное оценивается положительно, но оно обязательно дает масштабы и фон). Уже одно это (то есть внутренний организационный центр видения и изображения в родном) в корне меняет всю картину чужого мира в географическом романе. Далее, человек в этом романе — античный публичный, политический человек, руководящийся социально-политическими, философскими, утопическими интересами. Далее, самый момент путешествия, пути носит реальный характер и вносит существенный организующий реальный центр во временной ряд этого романа. Наконец, и биографический момент является существенным организующим началом для времени этих романов. (Здесь мы также отвлекаемся от различных разновидностей географического романа путешествий, одной из которых присущ и авантюристический момент, но он не является здесь доминирующим организационным началом и носит иной характер.)

Здесь не место углубляться в хронотопы других жанров античной литературы, в том числе большого эпоса и драмы. Отметим лишь, что основой их служит народно-мифологическое время, на фоне которого начинает обособляться античное историческое время (с его специфическими ограничениями). Эти времена были глубоко локализованными, совершенно не отделимыми от конкретных примет родной греческой природы и примет «второй природы», то есть примет родных областей, городов, государств. Грек в каждом явлении родной природы видел след мифологического времени, сгущенное в нем мифологическое событие, которое могло быть возвращено в мифологическую сцену или сценку. Таким же исключительно конкретным и локализованным было и историческое время, в эпосе и трагедии еще тесно переплетавшееся с мифологическим. Эти классические греческие хронотопы — почти антиподы чужого мира греческих романов.

Таким образом, различные мотивы и моменты (сюжетного и композиционного характера), выработанные и жившие в других античных жанрах, носили в них со-

вершенно иной характер и функции, непохожие на те, какие мы видим в греческом авантюрном романе, в условиях специфического хронотопа его. Здесь они вступили в новое и совершенно своеобразное художественное единство, очень далекое, конечно, от механического объединения различных античных жанров.

Теперь, когда нам яснее специфический характер греческого романа, мы можем поставить вопрос об образе человека в нем. В связи с этим уясняются и особенности всех сюжетных моментов романа.

Каким может быть образ человека в условиях охарактеризованного нами авантюрного времени, с его случайной одновременностью и случайной разновременностью, с его абсолютной бесследностью, с исключительной инициативностью случая в нем? Совершенно ясно, что в таком времени человек может быть только абсолютно пассивным и абсолютно неизменным. С человеком здесь, как мы уже говорили, все только случается. Сам он лишен всякой инициативы. Он — только физический субъект действия. Вполне понятно, что действия его будут носить по преимуществу элементарно-пространственный характер. В сущности, все действия героев греческого романа сводятся только к вынужденному движению в пространстве (бегство, преследование, поиски) ¹ то есть к перемене пространственного места. Пространственное человеческое движение и дает основные измерители для пространства и времени греческого романа, то есть для его хронотопа.

Но движется в пространстве все же живой человек, а не физическое тело в буквальном смысле слова. Он, правда, совершенно пассивен в своей жизни, — игру ведет «судьба», — но он претерпевает эту игру судьбы. И не только претерпевает, — он сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой.

Это своеобразное тождество с самим собой — организационный центр образа человека в греческом романе. И нельзя преуменьшать значение и особую идеологическую глубину этого момента человеческого тождества. В этом моменте греческий роман связан с глубинами доклассового фольклора и овладевает одним из существенных элементов народной идеи человека, живущей до сегодняшнего дня в

разных видах фольклора, в особенности же в народных сказках. Как ни обеднено и ни оголено человеческое тождество в греческом романе, в нем все же сохраняется драгоценная крупца народной человечности, передана вера в несокрушимое могущество человека в его борьбе с природой и со всеми нечеловеческими силами.

Присматриваясь внимательно к сюжетным и композиционным моментам греческого романа, мы убедились в той громадной роли, которую играют в нем такие моменты, как *узнавание*, *переодевание*, *перемена платья* (временная), *мнимая смерть* (с последующим воскресением), *мнимая измена* (с последующим установлением неизменной верности) и, наконец, основной композиционный (организующий) мотив *испытания* героев на неизменность, на самотождественность. Во всех этих моментах — прямая сюжетная игра с приметами человеческого тождества. Но и основной комплекс мотивов — *встреча — разлука — поиски — обретение* — является только другим, так сказать, отраженным сюжетным выражением того же человеческого тождества.

Остановимся прежде всего на композиционно-организующем моменте испытания героев. В самом начале мы определили первый тип античного романа как авантурный роман испытания. Термин «роман испытания» (*Prüfungsroman*) уже давно усвоен литературоведами применительно к роману барокко (XVII века), являющемуся дальнейшим развитием на европейской почве романа греческого типа.

В греческом романе организационное значение идеи испытания выступает с большой четкостью, причем этой идее испытания дается здесь даже судебно-юридическое выражение.

Большинство авантур греческого романа организовано именно как испытания героя и героини, преимущественно как испытания их целомудрия и верности друг другу. Но, кроме того, испытывается их благородство, мужество, сила, неустрашимость, реже — и их ум. Случай рассеивает по пути героев не только опасности, но и всевозможные соблазны, ставит их в самые щекотливые положения, но они всегда выходят из этих положений с честью. В искусном изобретении сложнейших положений ярко проявляется изощренная казуистика второй софистики. Поэтому же и испытания носят

несколько внешне-формальный судебно-риторический характер.

Но дело не только в организации отдельных авантур. Роман в целом осмысливается именно как испытание героев. Греческое авантурное время, как мы уже знаем, не оставляет следов ни в мире, ни в людях. Никаких сколько-нибудь остающихся внешних и внутренних изменений не происходит в результате всех событий романа. К концу романа восстанавливается исходное нарушенное случаем равновесие. Все возвращается к своему началу; все возвращается на свои места. В результате всего длинного романа герой женится на своей невесте. И все же люди и вещи через что-то прошли, что их, правда, не изменило, но потому именно их, так сказать, подтвердило, проверило и установило их тождество, их прочность и неизменность. Молот событий ничего не дробит и ничего не кует, — он только испытывает прочность уже готового продукта. И продукт выдерживает испытание. В этом — художественно-идеологический смысл греческого романа.

Ни один художественный жанр не может строиться на одной голый занимательности. Да и для того, чтобы быть занимательным, он должен задеть какую-то сущность. Ведь и занимательным может быть только человеческая жизнь или, во всяком случае, нечто имеющее к ней прямое отношение. И это человеческое должно быть повернуто хоть сколько-нибудь существенной стороной, то есть должно иметь какую-то степень живой реальности.

✓ Греческий роман — очень гибкая жанровая разновидность, обладавшая громадной жизненной силой. Особенно живучей в истории романа оказалась именно композиционно-организующая идея испытания. Мы встречаем ее в средневековом рыцарском романе, как раннем, так и в особенности позднем. Она же в значительной степени организует «Амадиса» и «Пальмеринов». На ее значение в романе барокко мы уже указывали. Здесь эта идея обогащается определенным идеологическим содержанием, создаются определенные идеалы человека, воплощениями которых и являются испытываемые герои — «рыцари без страха и упрека». Эта абсолютная безукоризненность героев вырождается в ходульность и вызывает резкую и существенную критику Буало в его лукиановском диалоге «Герои романов».

После барокко организационное значение идеи испы-

тания резко уменьшается. Но она не умирает и сохраняется в качестве одной из организационных идей романа во все последующие эпохи. Она наполняется различным идеологическим содержанием, и само испытание часто приводит к отрицательным результатам. В XIX и начале XX века мы встречаем, например, такие типы и разновидности идеи испытания. Распространен тип испытания на призванность, избранничество, гениальность. Одна из разновидностей его — испытание наполеонистического парвеню во французском романе. Другой тип — испытание биологического здоровья и приспособленности к жизни. Наконец, такие поздние типы и разновидности идеи испытаний в третьесортной романной продукции, как испытание морального реформатора, нищего, аморалиста, эмансипированной женщины и т. п.

Но все эти европейские разновидности романа испытания, как чистые, так и смешанные, значительно отходят от испытания человеческого тождества в той его простой, лапидарной и в то же время сильной форме, как оно было представлено в греческом романе. Правда, сохранились, но усложнились и утратили свою первоначальную лапидарную силу и простоту приметы человеческого тождества, как они раскрывались в мотивах узнавания, мнимых смертей и проч. Связь этих мотивов с фольклором здесь — в греческом романе — более непосредственная (хотя и он достаточно далек от фольклора).

Для полного уяснения образа человека в греческом романе и особенностей момента его тождества (а следовательно, и особенностей испытания этого тождества) необходимо учесть, что человек здесь, в отличие от всех классических жанров античной литературы, — частный, приватный человек. Эта черта его корреспондирует абстрактному чужому миру греческих романов. В таком мире человек и может быть только изолированным приватным человеком, лишенным всяких сколько-нибудь существенных связей со своей страной, своим городом, своей социальной группой, своим родом, даже со своей семьей. Он не чувствует себя частью социального целого. Он — одинокий человек, затерянный в чужом мире. И у него нет никакой миссии в этом мире. Приватность и изолированность — существенные черты образа человека в греческом романе, необходимые связанные с особенностями авантюрного времени и абстрактного пространства. Этим человек греческого романа так резко и принципиально отличается от публичного

человека предшествующих античных жанров и, в частности, от публичного и политического человека географического романа путешествий.

Но в то же время приватный и изолированный человек греческого романа во многом ведет себя по внешности как публичный человек, именно как публичный человек риторических и исторических жанров: он произносит длинные, риторически построенные речи, в которых освещает не в порядке интимной исповеди, а в порядке публичного отчета приватно-интимные подробности своей любви, своих поступков и приключений. Наконец, в большинстве романов существенное место занимают судебные процессы, в которых подытоживаются приключения героев и дается судебно-юридическое подтверждение их тождества, особенно в его главном моменте — их любовной верности друг другу (и, в частности, целомудрия героини). В результате — все основные моменты романа получают публично-риторическое освещение и оправдание (апологию) и окончательную судебно-юридическую квалификацию в их целом. Более того, если мы спросим, чем в последнем счете определяется единство человеческого образа в греческом романе, то должны будем ответить, что единство это носит именно риторико-юридический характер.

Однако эти публичные риторико-юридические моменты носят внешний и неадекватный внутреннему действительному содержанию образа человека характер. Это внутреннее содержание образа совершенно приватно: основное жизненное положение героя, цели, которыми он руководствуется, все его переживания и все его поступки носят совершенно частный характер и не имеют ровно никакого общественно-политического значения. Ведь основным стержнем содержания является любовь героев и те внутренние и внешние испытания, которым она подвергается. И все прочие события получают значение в романе только благодаря своему отношению к этому содержательному стержню. Характерно, что даже такие события, как война, получают свое значение исключительно лишь в плане любовных дел героев. Например, действие в романе «Левкиппа и Клитонфонт» начинается с войны между византийцами и фракийцами, так как благодаря этой войне Левкиппа попадает в дом к отцу Клитонфонта и происходит их первая встреча. В конце романа снова упоминается эта война,

так как по случаю ее окончания и совершается та религиозная процессия в честь Артемиды, которая приостановила пытку и казнь Клитононта.

Но характерно здесь то, что не события частной жизни подчиняются и осмысливаются событиями общественно-политическими, а наоборот — события общественно-политические приобретают в романе значение лишь благодаря своему отношению к событиям частной жизни. И это отношение их к частным судьбам только и освещается в романе; их же социально-политическое существо остается вне его.

Таким образом, публично-риторическое единство образа человека находится в противоречии с его чисто частным содержанием. Это противоречие очень характерно для греческого романа. Характерно оно, как мы увидим далее, и для некоторых поздних риторических жанров (в частности — автобиографических).

Античность вообще не создала адекватной формы и единства для частного человека и его жизни. В то время как жизнь стала частной, и люди изолированными, и это частное содержание стало заполнять литературу, оно выработало себе адекватные формы лишь в маленьких лиро-эпических жанрах и в маленьких бытовых жанрах — бытовой комедии и бытовой новелле. В больших жанрах частная жизнь изолированного человека облекалась во внешние и неадекватные и потому условные и формалистические публично-государственные или публично-риторические формы.

Внешний, формалистический и условный характер носит и публично-риторическое единство человека и переживаемых им событий и в греческом романе. Вообще объединение всего того разнородного (по источникам происхождения и по существу), что мы находим в греческом романе, объединение в большой почти энциклопедический жанр, достигается лишь ценой крайней абстрактности, схематичности, оголенности от всего конкретного и локального. Хронотоп греческого романа — наиболее абстрактный из больших романских хронотопов.

Этот абстрактнейший хронотоп вместе с тем и наиболее статический хронотоп. Мир и человек в нем абсолютно готовы и неподвижны. Никаких потенций становления, роста, изменения здесь нет. В результате изображенного в романе действия ничто в самом мире не уничтожено, не переделано, не изменено, не создано вновь. Подтверждено лишь тождество всего того, что

было вначале. Авантюрное время не оставляет следов.

Таков первый тип античного романа. К отдельным моментам его нам еще придется возвращаться в связи с дальнейшим развитием освоения времени в романе. Мы уже указывали, что этот романский тип, в особенности некоторые моменты его (в частности, само авантюрное время), обладает в последующей истории романа большой живучестью и гибкостью.

II. АПУЛЕЙ И ПЕТРОНИЙ

Переходим ко второму типу античного романа, который назовем условно — «авантюрно-бытовым романом».

К этому типу в строгом смысле относятся только два произведения: «Сатирикон» Петрония (дошедший до нас в сравнительно небольших фрагментах) и «Золотой осел» Апулея (дошел полностью). Но существенные элементы этого типа представлены и в других жанрах, главным образом в сатирах (а также и в эллинистической диатрибе), кроме того, в некоторых разновидностях раннехристианской житийной литературы (греховная жизнь, наполненная соблазнами, затем — кризис и перерождение человека).

В основу нашего анализа второго типа античного романа мы положим «Золотого осла» Апулея. Затем коснемся особенностей и других дошедших до нас разновидностей (образцов) этого типа.

Во втором типе прежде всего бросается в глаза сочетание авантюрного времени с бытовым, что мы и выражаем в условном обозначении типа как «авантюрно-бытового романа». Однако не может быть, конечно, и речи о механическом сочетании (сложении) этих времен. И авантюрное и бытовое время в этом сочетании существенно видоизменяются в условиях совершенно нового хронотопа, созданного этим романом. Поэтому здесь складывается новый тип авантюрного времени, резко отличный от греческого, и особый тип бытового времени.

Сюжет «Золотого осла» вовсе не является вневременным зиянием между двумя смежными моментами реального жизненного ряда. Напротив, именно жизненный путь героя (Люция) в его существенных моментах и является сюжетом этого романа. Но изображению этого жизненного пути присущи две особенности, которыми

и определяется особый характер времени в этом романе.

✓ Эти особенности: 1) жизненный путь Люция дан в оболочке «метаморфозы», 2) самый жизненный путь сливается с реальным путем странствований — скитаний Люция по миру в образе осла.

Жизненный путь в оболочке метаморфозы в романе дан как в основном сюжете жизненного пути Люция, так и во вставной новелле об Амуре и Психее, которая является параллельным смысловым вариантом основного сюжета.

✓ **Метаморфоза (превращение)** — в основном человеческое превращение — наряду с тождеством (также в основном — человеческим тождеством) принадлежит к сокровищнице мирового доклассового фольклора. Превращение и тождество глубоко сочетаются в фольклорном образе человека. В особенно четкой форме это сочетание сохраняется в народной сказке. Образ сказочного человека — при всем громадном разнообразии сказочного фольклора — всегда строится на мотивах превращения и тождества (как, в свою очередь, ни разнообразно конкретное наполнение этих мотивов). С человека мотивы превращения — тождества переходят и на весь человеческий мир — на природу и на вещи, созданные самим человеком. Об особенностях народно-сказочного времени, где раскрывается это превращение — тождество в образе человека, мы будем говорить в дальнейшем в связи с Рабле.

На античной почве идея метаморфозы проделала очень сложный и разветвленный путь развития. Одно из разветвлений этого пути — греческая философия, где идее превращения, наряду с идеей тождества¹, принадлежит громадная роль, причем существенная мифологическая оболочка этих идей сохраняется до Демокрита и Аристофана (да и у них до конца не преодолевается).

✓ Другое разветвление — культовое развитие идеи метаморфозы (превращения) в античных мистериях, и прежде всего в элевсинских мистериях. Античные мистерии в их дальнейшем развитии все более и более подвергались влиянию восточных культов, с их специфическими формами метаморфозы. В этом ряду развития

¹ Преобладание идеи превращения у Гераклита и идеи тождества у элеатов. Превращение на основе первоэлемента у Фалеса, Анаксимандра, Анаксимена.

лежат и первоначальные формы христианского культа. Сюда же примыкают и те грубые магические формы метаморфозы, которые были чрезвычайно распространены в I—II веках нашей эры, практиковались различными шарлатанами и стали прочным бытовым явлением эпохи.

✓ Третье разветвление — дальнейшая жизнь мотивов превращения в собственно народном фольклоре. До нас этот фольклор, конечно, не дошел, но его существование известно нам по его влияниям — отражениям в литературе (например, в той же новелле об Амуре и Психее у Апулея).

✓ Наконец, четвертое разветвление — развитие идеи метаморфозы в литературе. Оно нас здесь только и касается.

Само собой разумеется, что это развитие идеи метаморфозы в литературе проходит не без воздействия всех других перечисленных нами путей развития идеи метаморфозы. Достаточно указать на влияния мистерийной элевсинской традиции на греческую трагедию. Не подлежит, конечно, сомнению влияние на литературу философских форм превращения и уже отмеченное нами влияние фольклора.

В мифологической оболочке метаморфозы (превращения) содержится идея развития, притом не прямолинейного, а скачкообразного, с узлами, следовательно, определенная форма временного ряда. Но состав этой идеи очень сложный, почему из нее и развертываются временные ряды различных типов.

Если мы проследим художественное разложение этой сложной мифологической идеи метаморфозы у Гесиода (как по «Трудам и Дням», так и по «Теогонии»), то увидим, что из нее развивается специфический генеалогический ряд, особый ряд смены веков — поколений (миф о пяти веках — золотом, серебряном, медном, троянском и железном), необратимый теогонический ряд метаморфозы природы, циклический ряд метаморфозы зерна, аналогичный ряд метаморфозы виноградной лозы. Более того, и циклический ряд трудового земледельческого быта у него также строится как своего рода «метаморфоза земледельца». Этим мы еще не исчерпали всех временных рядов, развивающихся у Гесиода из метаморфозы как их мифологического первофеномена. Для всех этих рядов общим является чередование (или следование друг за другом) совершенно различных, непохожих друг на друга форм (или образов) одного и того

же. Так, в теогоническом процессе эра Хроноса сменяется эрой Зевса, сменяются века — поколения людей (золотой, серебряный и др.), сменяются времена года.

Глубоко различны образы разных эр, разных поколений, разных времен года, разных фаз земледельческих работ. Но за всеми этими различиями сохраняется единство теогонического процесса, исторического процесса, природы, земледельческой жизни.

Понимание метаморфозы у Гесиода, равно как и в ранних философских системах и классических мистериях, носит широкий характер, и самое слово «метаморфоза» у него вовсе не употребляется в том специфическом значении однократного чудесного (граничащего с магическим) превращения одного явления в другое, какое это слово приобретает в римско-эллинистическую эпоху. Само слово в указанном значении появилось лишь на определенной поздней стадии развития идеи метаморфозы.

Для этой поздней стадии характерны «Метаморфозы» Овидия. Здесь метаморфоза почти уже становится частной метаморфозой единичных изолированных явлений и приобретает характер внешнего чудесного превращения. Остается идея изображения под углом зрения метаморфозы всего космогонического и исторического процесса, начиная от создания космоса из хаоса и кончая превращением Цезаря в звезду. Но идея эта осуществляется путем выборки из всего мифологического и литературного наследия отдельных, не связанных между собой внешне ярких случаев метаморфоз в более узком смысле слова и расположения их в ряд, лишенный всякого внутреннего единства. Каждая метаморфоза довлеет себе и представляет из себя замкнутое поэтическое целое. Мифологическая оболочка метаморфозы уже не способна объединить больших и существенных временных рядов. Время распадается на изолированные самодовлеющие временные отрезки, которые механически складываются в один ряд. То же распадение мифологического единства античных временных рядов можно наблюдать и в «Фастах» Овидия (для изучения чувства времени в римско-эллинистическую эпоху это произведение имеет большое значение).

У Апулея метаморфоза приобретает еще более частный, изолированный и уже прямо магический характер. От былой широты и силы ее почти ничего не осталось. Метаморфоза стала формой осмысления и изображения

частной человеческой судьбы, оторванной от космического и исторического целого. Но все же, особенно благодаря влиянию прямой фольклорной традиции, идея метаморфозы сохраняет еще достаточно энергии для охвата целого жизненной судьбы человека в ее основных переломных моментах. В этом — ее значение для романного жанра.

Что касается до самой специфической формы метаморфозы — превращение Люция в осла, обратное превращение в человека и его мистерийное очищение, — то углубляться в ее анализ по существу здесь не место. Для наших задач такой анализ не нужен. И самый генезис ослиной метаморфозы очень сложен. Сложна и до сих пор не вполне уяснена трактовка ее у Апулея. Для нашей прямой темы все это не имеет существенного значения. Нам важны лишь функции этой метаморфозы в построении романа второго типа.

На основе метаморфозы создается тип изображения целого человеческой жизни в ее основных переломных, кризисных моментах: как человек становится другим. Даются разные, и резко разные образы одного и того же человека, объединенные в нем как разные эпохи, разные этапы его жизненного пути. Здесь нет становления в точном смысле, но есть кризис и перерождение.

Этим определяются существенные отличия апулеевского сюжета от сюжетов греческого романа. События, изображенные Апулеем, определяют жизнь героя, притом определяют всю его жизнь. Вся жизнь с детства до старости и смерти здесь, конечно, не изображается. Поэтому здесь нет биографической жизни в ее целом. В кризисном типе изображается лишь один или два момента, решающих судьбу человеческой жизни и определяющих весь ее характер. В соответствии с этим роман дает два или три различных образа одного и того же человека, разведенных и соединенных кризисами и перерождениями его. В основном сюжете Апулей дает три образа Люция: Люций до превращения в осла, Люций — осел, Люций — мистерийно очищенный и обновленный. В параллельном сюжете даются два образа Психеи — до очищения искупительными страданиями и после них; здесь дается последовательный путь перерождения героини, не распадающийся на три резко отличных образа ее.

В раннехристианских кризисных житиях, от-

носящихся к тому же типу, также дается обычно только два образа человека, разделенных и соединенных кризисом и перерождением, — образ грешника (до перерождения) и образ праведника — святого (после кризиса и перерождения). Иногда даются и три образа, именно в тех случаях, когда особо выделен и разработан отрезок жизни, посвященный очистительному страданию, аскезе, борьбе с собой (соответствующий пребыванию Люция в образе осла).

Из сказанного ясно, что роман этого типа не развертывается в биографическом времени в строгом смысле. Он изображает только исключительные, совершенно необычные моменты человеческой жизни, очень кратковременные по сравнению с долгим жизненным целым. Но эти моменты определяют как окончательный образ самого человека, так и характер всей его последующей жизни. Но самая-то долгая жизнь, с ее биографическим ходом, делами и трудами, потянется после перерождения и, следовательно, лежит уже за пределами романа. Так Люций, пройдя через три посвящения, приступает к своему жизненно-биографическому пути ритора и жреца.

Этим определяются особенности авантюрного времени второго типа. Это не бесследное время греческого романа. Напротив, оно оставляет глубокий и неизгладимый след в самом человеке и во всей жизни его. Но вместе с тем время это авантюрное: это время исключительных, необычных событий, и события эти определяются случаем и также характеризуются случайной одновременностью и случайной разновременностью.

Но эта логика случая подчинена здесь иной, объемлющей ее высшей логике. В самом деле. Служанка колдуньи Фотида случайно взяла не ту корбочку и вместо мази для превращения в птицу дала Люцию мазь для превращения в осла. Случайно в доме не оказалось как раз в этот момент роз, необходимых для обратного превращения. Случайно как раз в ту же ночь на дом нападают разбойники и угоняют осла. И во всех последующих приключениях как самого осла, так и его сменяющихся хозяев продолжает играть роль случай. Случай же все снова и снова тормозит обратное превращение осла в человека. Но власть случая и его инициатива ограничены, он действует

лишь в пределах отведенного ему района. Не случай, а сластолюбие, юношеское легкомыслие и «неуместное любопытство» толкнули Люция на опасную затею с колдовством. Он сам виноват. Своим неуместным любопытством он развязал игру случая. Начальная инициатива, следовательно, принадлежит самому герою и его характеру. Инициатива эта, правда, не положительно творческая (и это очень важно); это инициатива вины, заблуждения, ошибки (в христианском житийном варианте — греха). Этой отрицательной инициативе соответствует и первый образ героя — юный, легкомысленный, необузданный, сластолюбивый, праздно-любопытный. Он навлекает на себя власть случая. Таким образом, первое звено авантюрного ряда определяется не случаем, а самим героем и его характером.

Но и последнее звено — завершение всего авантюрного ряда — определяется не случаем. Люция спасает богиня Изида, которая указывает ему, что он должен сделать, чтобы вернуться к образу человека. Богиня Изида выступает здесь не как синоним «счастливого случая» (как боги в греческом романе), а как руководительница Люция, ведущая его к очищению, требующая от него совершенно определенных очистительных обрядов и аскезы. Характерно, что видения и сны у Апулея имеют иное значение, чем в греческом романе. Там сны и видения осведомляли людей о воле богов или случая не для того, чтобы они могли предотвратить удары судьбы и принять какие-либо меры против них, «но для того, чтобы они с большей легкостью переносили свои страдания» (Ахилл Татий). Сны и видения поэтому не побуждали героев ни к какой деятельности. У Апулея, напротив, сны и видения дают героям указания, что им делать, как поступить, чтобы изменить свою судьбу, то есть вынуждают их к определенным действиям, к активности.

Таким образом, и первое и последнее звено цепи авантюры лежит вне власти случая. Вследствие этого меняется характер и всей цепи. Она становится действенной, меняет самого героя и его судьбу. Ряд пережитых героем авантур приводит не к простому подтверждению его тождества, но к построению нового образа очищенного и перерожденного героя. Поэтому и сама случайность, управляющая в пределах отдельных авантур, осмысливается по-новому.

В этом отношении характерна речь жреца Изиды после превращения Люция: «Вот, Люций, после стольких несчастий, воздвигаемых судьбою, претерпев столько гроз, достиг наконец ты спокойной пристани, алтарей милостивых. Не впрок пошло тебе ни происхождение, ни положение, ни даже самая наука, которая тебя отличает, потому что ты, сделавшись по страсти своего молодого возраста рабом сластолюбия, получил роковое возмездие за неуместное любопытство. Но слепая судьба, мучая тебя худшими опасностями, сама того не зная, привела к настоящему блаженству. Пусть же идет она и пышет яростью, другой жертвы придется ей искать для своей жестокости. Ибо среди тех, кто посвятил свою жизнь нашей верховной богине, нет места губительной случайности. Какую выгоду судьба имела, подвергая тебя разбойникам, диким зверям, рабству, жестоким путям по всем направлениям, ежедневному ожиданию смерти? Вот тебя приняла под свое покровительство другая судьба, но уже зрячая, свет сиянье которой просвещает даже остальных богов» («Золотой осел», кн. 11).

Здесь отчетливо указывается собственная вина Люция, отдавшая его во власть случая («слепой судьбы»). Здесь также отчетливо противопоставляется «слепой судьбе», «губительной случайности» — «судьба зрячая», то есть руководство богини, которая спасла Люция. Здесь, наконец, отчетливо раскрывается и смысл «слепой судьбы», власть которой ограничена собственной виною Люция, с одной стороны, и властью «зрячей судьбы», то есть покровительством богини, — с другой. Этот смысл — «роковое возмездие» и путь к «настоящему блаженству», к которому привела Люция эта «слепая судьба», «сама того не зная». Таким образом, весь авантурный ряд осмысливается как наказание и искупление.

Совершенно так же организован и авантурно-сказочный ряд в параллельном сюжете (в новелле об Амуре и Психее). Первым звеном ряда здесь также служит собственная вина Психеи, а последним — покровительство богов. Сами же приключения и сказочные испытания Психеи осмыслены как наказание и искупление. Роль случая, «слепой судьбы» здесь еще более ограниченная и подчиненная.

Таким образом, авантурный ряд с его случайностью

здесь совершенно подчинен объемлющему и осмысливающему его ряду: вина — наказание — искупление — блаженство. Этот ряд управляется уже совершенно иной, не авантюрной логикой. Этот ряд активен и определяет прежде всего самую метаморфозу, то есть смену образов героя: легкомысленный и праздно-любопытный Люций — Люций-осел, претерпевающий страдания — очищенный и просветленный Люций. Далее, этому ряду присуща определенная форма и степень необходимости, которой и в помине не было в греческом авантюрном ряде: возмездие с необходимостью следует за виной, за перенесенным возмездием с необходимостью следует очищение и блаженство. Далее, необходимость эта носит человеческий характер, это не механическая, не-человеческая необходимость. Вина определяется характером самого человека; возмездие также необходимо как очищающая и улучшающая человека сила. Человеческая ответственность является основой всего этого ряда. Наконец, самая смена образов одного и того же человека делает этот ряд человечески существенным.

Всем этим определяются неоспоримые преимущества этого ряда по сравнению с греческим авантюрным временем. Здесь на мифологической основе метаморфозы достигается освоение некоторой более существенной и реальной стороны времени. Оно здесь не только технично, это не простая рядоположность обратимых, переставимых и внутренне не ограниченных дней, часов, мгновений; временной ряд здесь — существенное и необратимое целое. Вследствие этого отпадает абстрактность, присущая греческому авантюрному времени. Напротив, этот новый временной ряд требует конкретности изложения.

Но наряду с этими положительными моментами имеются существенные ограничения. Человек здесь, как и в греческом романе, — приватный изолированный человек. Вина, возмездие, очищение и блаженство носят поэтому приватно-индивидуальный характер: это частное дело отдельного человека. И активность такого человека лишена творческого момента: она проявляется отрицательно — в опрометчивом поступке, в ошибке, в вине. Поэтому и действенность всего ряда ограничивается образом самого человека и его судьбы. В окружающем мире этот временной ряд, как и греческий авантюрный, никаких следов не оставляет.

Вследствие этого же связь между судьбою человека и миром носит внешний характер. Человек меняется, переживает метаморфозу совершенно независимо от мира; сам мир остается неизменным. Поэтому метаморфоза носит частный и нетворческий характер.

Поэтому основной временной ряд романа, хотя и носит, как мы сказали, необратимый и целостный характер, замкнут и изолирован и не локализован в историческом времени (то есть не включен в необратимый исторический временной ряд, потому что этого ряда роман еще вовсе не знает).

Таково основное авантурное время этого романа.¹⁴ Но в романе имеется и бытовое время. Каков его характер и как оно сочетается в романном целом с охарактеризованным нами особым авантурным временем?

Для романа прежде всего характерно слияние жизненного пути человека (в его основных переломных моментах) с его реальным пространственным путем-дорогой, то есть со странствованиями. Здесь дается реализация метафоры «жизненный путь». Самый путь пролегает по родной, знакомой стране, в которой нет ничего экзотического, чуждого и чужого. Создается своеобразный романский хронотоп, сыгравший громадную роль в истории этого жанра. Основа его — фольклорная. Реализация метафоры жизненного пути в разных вариациях играет большую роль во всех видах фольклора. Можно прямо сказать, что дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги — выбор жизненного пути; перекресток — всегда поворотный пункт жизни фольклорного человека; выход из родного дома на дорогу с возвращением на родину — обычно возрастные этапы жизни (выходит юноша, возвращается муж); дорожные приметы — приметы судьбы и проч. Поэтому романский хронотоп дороги так конкретен, органичен, так глубоко проникнут фольклорными мотивами.

Перемещение человека в пространстве, его скитания утрачивают здесь тот абстрактно-технический характер сочетания пространственных и временных определений (близость — даль, одновременность — разновременность), какой мы наблюдали в греческом романе. Пространство становится конкретным и насыщается более существенным временем. Пространство наполняется реальным жизненным смыслом и получает существенное

отношение к герою и его судьбе. Этот хронотоп настолько насыщен, что в нем приобретают новое и гораздо более конкретное и хронотопическое значение такие моменты, как встреча, разлука, столкновение, бегство и т. д.

Эта конкретность хронотопа дороги и позволяет широко развернуть в нем быт. Однако этот быт располагается, так сказать, в стороне от дороги и на боковых путях ее. Сам главный герой и основные переломные события его жизни — вне быта. Он его только наблюдает, иногда вторгается в него как чужеродная сила, иногда сам надевает бытовую маску, но по существу он быту не причастен и бытом не определяется.

Герой сам переживает исключительные внебытовые события, определяемые рядом: вина — возмездие — искупление — блаженство. Таков — Люций. Но в процессе возмездия — искупления, то есть именно в процессе метаморфозы, Люций принужден спуститься в низкий быт, играть в нем самую низкую роль, даже не роль раба, а роль осла. Как рабочий осел он попадает в самую гущу низкого быта, он у погонщиков, он у мельника ходит по кругу, приводя в движение жернова, он служит у огородника, у солдата, у повара, у пекаря. Он терпит постоянно побои, подвергается преследованию злых жен (жена погонщика, жена пекаря). Но все это он проделывает не как Люций, а как осел. В конце романа, сбросив личину осла, он на торжественной процессии снова вступит в высшие внебытовые сферы жизни. Более того, пребывание Люция в быту — это мнимая смерть его (родные считают его умершим), а выход из быта — воскресение. Ведь древнейшее фольклорное ядро метаморфозы Люция — это смерть, сходжение в преисподнюю и воскресение. Быту здесь соответствует преисподняя, могила. (Соответствующие мифологические эквиваленты могут быть найдены для всех сюжетных мотивов «Золотого осла»).

Эта постановка героя по отношению к быту — чрезвычайно важная особенность второго типа античного романа. Эта особенность сохраняется (варьируясь, конечно) и во всей последующей истории этого типа. Всегда главный герой в ней, по существу, не причастен быту; он проходит через бытовую сферу как человек иного мира. Чаще всего это плут, меняющий различные бытовые личины, не занимающий в быту никакого определенного места, играющий с бытом, не принима-

ющий его всерьез; или это бродячий актер, переодетый аристократ, или благородный человек по рождению, но не знающий своего происхождения («найденный»). Быт — это низшая сфера бытия, из которой герой стремится освободиться и с которой он внутренне никогда не сливается. У него необычный, внебытовой жизненный путь, лишь один из этапов которого проходит через бытовую сферу.

Играя в низком быту самую низкую роль, Люций, внутренне не причастный бытовой жизни, тем лучше ее наблюдает и изучает во всех ее тайниках. Для него это опыт изучения и познания людей. «Я сам, — говорит Люций, — вспоминаю свое существование в ослином виде с большой благодарностью, так как под прикрытием этой шкуры испытал коловратности судьбы, я сделался если не более благоразумным, то более опытным».

Для наблюдения тайников бытовой жизни положение осла особо выгодно. В присутствии осла никто не стесняется и раскрывает себя во всем. «И в мучительной жизни моей одно-единственное осталось мне утешение: развлекаться по врожденному мне любопытству, как люди, не считаясь с моим присутствием, свободно говорили и действовали, как хотели» (кн. 9).

Кроме того, преимущество осла в этом отношении составляют и его уши. «И я, хотя и сильно рассержен был на ошибку Фотиды, которая меня вместо птицы обратила в осла, утешался в горестном превращении моем единственно тем, что благодаря огромным ушам я отлично слышал даже то, что происходило в отдаленности» (кн. 9).

И эта исключительная постанова осла в романе — черта громадной важности.

Та бытовая жизнь, которую наблюдает и изучает Люций, — исключительно частная, приватная жизнь. В ней по самому ее существу нет ничего публичного. Все ее события — частное дело изолированных людей: они не могут совершаться «на миру», публично, в присутствии хора; они не подлежат публичному (всенародному) отчету на площади. Специфическое публичное значение они приобретают лишь там, где становятся уголовными преступлениями. Уголовщина — это тот момент приватной жизни, где она становится, так сказать, поневоле публичной.

В остальном эта жизнь — постельные секреты (измены «злых жен», импотенция мужей и проч.), секреты наживы, мелкие бытовые обманы и т. п.

Такая приватная жизнь по самому своему существу не оставляет места для созерцателя, для «третьего», который был бы вправе ее постоянно созерцать, судить, оценивать. Она совершается между четырех стен, для двух пар глаз. Публичная же жизнь, всякое событие, имеющее хоть какое-нибудь общественное значение, по существу, тяготеет к опубликованию, необходимо предполагает зрителя, судью, оценивающего, для него всегда есть место в событии, он — необходимый (обязательный) участник его. Публичный человек всегда живет и действует на миру, и каждый момент его жизни по существу и принципиально допускает опубликование. Публичная жизнь и публичный человек по своей природе открыты, зримы, слышимы. Публичная жизнь обладает и разнообразнейшими формами самоопубликования и самоотчета (в том числе и в литературе). Здесь поэтому вовсе не возникает проблемы особой постановки созерцающего и слушающего эту жизнь («третьего»), особых форм опубликования ее. Поэтому классическая античная литература — литература публичной жизни и публичного человека — вовсе не знала этой проблемы.

Но когда приватный человек и приватная жизнь вошли в литературу (в эпоху эллинизма), эти проблемы неминуемо должны были встать. Возникло противоречие между публичностью самой литературной формы и приватностью ее содержания. Начался процесс выработки частных жанров. На античной почве этот процесс остался незавершенным.

Особенно остро эта проблема стояла в отношении больших эпических форм («большого эпоса»). В процессе разрешения этой проблемы и возник античный роман.

В отличие от публичной жизни, та сугубо приватная жизнь, которая вошла в роман, по природе своей закрыта. Ее, по существу, можно только подсмотреть и подслушать. Литература приватной жизни есть, по существу, литература подсматривания и подслушивания — «как другие живут». Или ее можно раскрыть и опубликовать в уголовном процессе, или прямо вводя в роман уголовный процесс (и формы сыска и след-

ствия); а в приватную жизнь — уголовные преступления); или косвенно и условно (в полускрытой форме), используя формы свидетельских показаний, признаний подсудимых, судебных документов, улик, следственных догадок и т. п. Наконец, могут быть использованы и те формы приватного сообщения и самораскрытия, которые вырабатываются в самой приватной жизни и в быту, — частное письмо, интимный дневник, исповедь.

Мы уже видели, как греческий роман разрешал эту проблему изображения частной жизни и приватного человека. Он применял внешние и не адекватные публично-риторические формы (к тому времени уже омертвевшие) к содержанию приватной жизни, что было возможно лишь в условиях греческого авантюрного времени и крайней абстрактности всего изображения. Кроме того, на этой же риторической основе греческий роман ввел и уголовный процесс, играющий весьма существенную роль в нем. Частично пользовался греческий роман и бытовыми формами, например, письмом.

И в последующей истории романа уголовный процесс в его прямой и косвенной форме и вообще судебно-уголовные категории имели громадное организационное значение. В самом содержании романов этому соответствовало громадное значение в нем уголовных преступлений. Различные формы и разновидности романа по-разному используют различные судебно-уголовные категории. Достаточно назвать авантюрно-детективный роман (сыск, следы преступлений и угадывание событий по этим следам), с одной стороны, и романы Достоевского («Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы») — с другой.

Значение и различные способы использования судебно-уголовных категорий в романе — как особых форм раскрытия и опубликования приватной жизни — интересная и важная проблема истории романа.

Уголовный момент играет большую роль в «Золотом осле» Апулея. Некоторые вставные новеллы прямо построены как рассказы об уголовных преступлениях (шестая, седьмая, одиннадцатая и двенадцатая новеллы). Но основным для Апулея является не уголовный материал, а обнажающие природу человека бытовые секреты приватной жизни, то есть все то, что можно только подглядеть и подслушать.

Вот для этого-то подглядывания и подслушивания

приватной жизни положение Люция-осла исключительно благоприятное. Поэтому положение это было закреплено традицией и в разнообразных вариациях встречается нам в последующей истории романа. От ослиной метаморфозы сохраняется именно специфическая постановка героя как «третьего» по отношению к частной бытовой жизни, позволяющая ему подсматривание и подслушивание. Такова постановка плута и авантюриста, которые внутренне не причастны к бытовой жизни, не имеют в ней определенного закрепленного места и которые в то же время проходят через эту жизнь и принуждены изучать ее механику, все ее тайные пружины. Но такова в особенности постановка слуги, сменяющего различных хозяев. Слуга — это вечный «третий» в частной жизни господ. Слуга — свидетель частной жизни по преимуществу. Его стесняются почти так же мало, как и осла, и в то же время он призван быть участником всех интимных сторон частной жизни. Поэтому слуга сменил собою осла в последующей истории авантюрного романа второго типа (то есть авантюрно-бытового романа). Положение слуги широко использует плутовской роман от «Ласарильо» и до «Жиль Блаза». В этом классическом (чистом) типе плутовского романа продолжают жить и другие моменты и мотивы «Золотого осла» (прежде всего они сохраняют тот же хронотон). В авантюрно-бытовом романе осложненного, не чистого типа фигура слуги отходит на второй план, но значение его все же сохраняется. Но и в других романских типах (да и в иных жанрах) фигура слуги имеет существенное значение (см. «Жак-фаталист» Дидро, драматическую трилогию Бомарше и др.). Слуга — это особая воплощенная точка зрения на мир частной жизни, без которой литература частной жизни не могла обойтись.

Аналогичное слуге место (по функциям) в романе занимает проститутка и куртизанка (см., например, «Молль Флендерс» и «Роксана» Дефо). Их положение также чрезвычайно выгодно для подсматривания и подслушивания частной жизни, ее секретов и ее интимных пружин. То же значение, но в качестве второстепенной фигуры, имеет в романе сводня; она обычно выступает рассказчиком. Так, уже в «Золотом осле» девятая вставная повесть рассказана старой сводней. Напомню замечательнейший рассказ старой сводни в «Франсионе» Сореля, по реалистической силе показа частной

жизни почти равный Бальзаку (и несравненно превосходящий аналогичные явления у Золя).

Наконец, как мы уже говорили, аналогичную по функциям роль в романе играет вообще авантюрист (в широком смысле) и, в частности, «парвеню». Положение авантюриста и парвеню, еще не занявших определенного и закрепленного места в жизни, но ищущих успеха в частной жизни — устройства карьеры, приобретения богатства, завоевания славы (с точки зрения частного интереса «для себя»), побуждает их изучать эту частную жизнь, раскрывать ее скрытую механику, подсматривать и подслушивать ее интимнейшие секреты. И начинают они свой путь снизу (где соприкасаются со слугами, проститутками, своднями и узнают от них о жизни, «какова она есть»), поднимаются выше (обычно проходят через куртизанок) и достигают вершин частной жизни или терпят крушение в пути или до конца остаются низовыми авантюристами (авантюристами трущобного мира). Такое положение их чрезвычайно благоприятно для раскрытия и показа всех слоев и этажей частной жизни. Поэтому положение авантюриста и парвеню определяет построение авантюрно-бытовых романов осложненного типа: авантюристом в широком смысле (но, конечно, не парвеню) является и Франсион у Сореля (см. одноименный роман); в положение авантюристов поставлены и герои «Комического романа» Скаррона (XVII век); авантюристы — герои плутовских (не в точном смысле) романов Дефо («Капитан Сингльтон», «Полковник Джек»); парвеню впервые появляются у Мариво («Крестьянин-парвеню»); авантюристы — герои Смоллетта. Исключительно глубоко и полно воплощает в себе и конденсирует всю специфику положений осла, плута, бродяги, слуги, авантюриста, парвеню, артиста — племянник Рамо у Дидро: он дает замечательную по глубине и силе именно философию «третьего» в частной жизни. Это философия человека, знающего только частную жизнь и жаждущего только ее, но ей непричастного, не имеющего в ней места, поэтому остро видящего ее всю, во всей ее обнаженности, разыгрывающего все ее роли, но не сливающегося ни с одной из них.

У великих французских реалистов — у Стендаля и Бальзака — в их сложном синтетическом романе положение авантюриста и парвеню полностью сохраняет свое организующее значение. Во втором плане их ро-

манов движутся и все другие фигуры «третьих» частной жизни — куртизанки, проститутки, сводни, слуги, нота-риусы, ростовщики, врачи.

Роль авантюриста-парвеню в классическом англий-ском реализме — Диккенс и Теккерей — менее значи-тельна. Они здесь на вторых ролях (исключение — Ре-бекка Шарп в «Ярмарке тщеславия» Теккерея).

Отмечу, что во всех этих разобранных нами явлении-ях в какой-то степени и в какой-то форме сохраняется и момент метаморфозы: перемена ролей-масок плутом, превращение нищего в богача, бездомного бродяги — в богатого аристократа, разбойника и жулика — в рас-каявшегося доброго христианина и т. п.

Кроме образов плута, слуги, авантюриста, сводни, для подглядывания и подслушивания частной жизни роман изобретал и другие дополнительные способы, иногда очень остроумные и тонкие, но не получившие типичного и существенного значения. Например, Хро-мой бес у Лесажа (в одноименном романе) снимает кры-ши с домов и раскрывает частную жизнь в те мо-менты, когда не допускается «третий». В «Перигрине Пикле» Смоллетта герой знакомится с совершенно глу-хим англичанином Кэдуоледером, в присутствии которо-го никто не стесняется говорить обо всем (как в при-сутствии Люция-осла); в дальнейшем оказывается, что Кэдуоледер совсем не глух, а только надел на себя маску глухоты, чтобы подслушивать секреты частной жизни.

Таково исключительно важное положение Люция-осла как наблюдателя частной жизни. В каком же вре-мени раскрывается эта приватная бытовая жизнь?

Бытовое время в «Золотом осле» и в других образ-цах античного авантюрно-бытового романа отнюдь не циклическое. Вообще момент повторения, периодическо-го возвращения одних и тех же моментов (явлений) в нем не выдвигается. Античная литература знала лишь идеализованное земледельческое бытовое циклическое время, сплетающееся с природным и мифологическим временем (основные этапы его развития: Гесиод — Тео-крит — Вергилий). От этого циклического времени (во всех его вариациях) резко отличается романное быто-вое время. Оно прежде всего совершенно оторвано от природы (и от природно-мифологических циклов). Этот отрыв бытового плана от природы даже подчеркивает-ся. Мотивы природы появляются у Апулея лишь в ря-

ду: вина — искупление — блаженство (см., например, сцену на берегу моря перед обратным превращением Люция). Быт — это преисподняя, могила, где и солнце не светит, и звездного неба нет. Поэтому быт здесь дается как изнанка подлинной жизни. В центре его — непристойности, то есть изнанка половой любви, оторванной от деторождения, смены поколений, построения семьи и рода. Быт здесь — приапычен, его логика — логика непристойности. Но вокруг этого полового ядра быта (измена, убийства на половой почве и т. п.) располагаются и другие моменты быта: насилия, воровство, обманы всякого рода, побои.

В этом бытовом омуте частной жизни время лишено единства и целостности. Оно раздроблено на отдельные отрезки, охватывающие единичные бытовые эпизоды. Отдельные эпизоды (з особенности во вставных бытовых новеллах) округлены и закончены, но они изолированы и довлеют себе. Бытовой мир рассеян и раздроблен и лишен существенных связей. Он не проникнут одним временным рядом со своей специфической закономерностью и необходимостью. Поэтому временные отрезки бытовых эпизодов расположены как бы перпендикулярно к основному стержневому ряду романа: вина — наказание — искупление — очищение — блаженство (именно к моменту наказания — искупления). Бытовое время не параллельно этому основному ряду и не сплетается с ним, но отдельные отрезки его (на которые распадается это бытовое время), перпендикулярны к основному ряду, пересекают его под прямым углом.

При всей раздробленности и натуралистичности этого бытового времени, оно не абсолютно бездейственно. В его целом оно осмысливается как наказание, очищающее Люция, в его же отдельных моментах-эпизодах оно служит для Люция опытом, раскрывающим ему человеческую природу. Самый бытовой мир у Апулея — статичен, в нем нет становления (поэтому нет и единого бытового времени). Но в нем раскрывается социальное многообразие. В этом разнообразии еще не раскрылись социальные противоречия, но оно уже чревато ими. Если бы эти противоречия раскрылись, то мир пришел бы в движение, получил бы толчок к будущему, время получило бы полноту и историчность. Но на античной почве, в частности у Апулея, этот процесс не завершился.

У Петрония, правда, этот процесс продвинулся немножко дальше. В его мире социальное многообразие становится почти противоречивым. В связи с этим появляются в его мире и зачаточные следы исторического времени — приметы эпохи. Но все же и у него процесс этот далеко не завершается.

✓ «Сатирикон» Петрония, как мы уже сказали, принадлежит к тому же типу авантюрно-бытового романа. Но авантюрное время здесь тесно переплетается с бытовым (поэтому «Сатирикон» ближе к европейскому типу плутовского романа). В основе странствований и приключений героев (Энколпия и др.) не лежит отчетливая метаморфоза и специфический ряд: вина — возмездие — искупление. Здесь это заменяется, правда, аналогичным, но приглушенным и пародийным мотивом преследования разгневанным богом Приапом (пародия на эпическую первопричину скитаний Одиссея, Энея). Но позиция героев по отношению к быту частной жизни совершенно та же, что и у Люция-осла. Они проходят через бытовую сферу частной жизни, но внутренне ей не причастны. Это плуты — соглядаты, шарлатаны и паразиты, подсматривающие и подслушивающие весь цинизм частной жизни. Она же здесь еще более приапична. Но, повторяем, в социальном разнообразии этого мира частной жизни попадают еще зыбкие следы исторического времени. В описании пира Тримальхиона и в самом образе его раскрываются уже приметы эпохи, то есть некоторого временного целого, обнимающего и объединяющего отдельные бытовые эпизоды.

✓ В житийных образцах авантюрно-бытового типа момент метаморфозы выступает на первый план (греховная жизнь — кризис — искупление — святость). Авантюрно-бытовой план дан в форме обличения греховной жизни или в форме покаянной исповеди. Эта форма (в особенности — последняя) граничит уже с третьим типом античного романа.

III. АНТИЧНАЯ БИОГРАФИЯ И АВТОБИОГРАФИЯ

Переходя к третьему типу античного романа, прежде всего необходимо сделать одну весьма существенную оговорку. Под третьим типом мы имеем в виду биографический роман, но такого романа, то есть такого большого биографического произведения, ко-

торое мы, пользуясь нашей терминологией, могли бы назвать романом, античность не создала. Но она разрабатывала ряд в высшей степени существенных автобиографических и биографических форм, которые оказали громадное влияние не только на развитие европейской биографии и автобиографии, но и на развитие всего европейского романа. В основе этих античных форм лежит новый тип биографического времени и новый специфически построенный образ человека, проходящего свой жизненный путь.

Под углом зрения этого нового типа времени и нового образа человека мы и дадим наш краткий обзор античных автобиографических и биографических форм. В соответствии с этим мы не стремимся в нашем обзоре ни к полноте материала, ни к всестороннему его охвату. Мы выделим лишь то, что имеет прямое отношение к нашим задачам.

На классической греческой почве мы отмечаем два существенных типа автобиографий.

Первый тип назовем условно — платоновским типом, так как он нашел наиболее отчетливое и раннее выражение в таких произведениях Платона, как «Апология Сократа» и «Федон». Этот тип автобиографического самосознания человека связан со строгими формами мифологической метаморфозы. В основе ее лежит хронотоп — «жизненный путь ищущего истинного познания». Жизнь такого ищущего расчленяется на точно ограниченные эпохи или ступени. Путь проходит через самоуверенное невежество, через самокритический скепсис и через познание самого себя к истинному познанию (математика и музыка).

Эта ранняя платоновская схема пути ищущего на эллинистическо-римской почве осложняется чрезвычайно важными моментами: прохождение ищущего через ряд философских школ с испытанием их и ориентация временного расчленения пути на собственных произведениях. К этой осложненной схеме, имеющей очень важное значение, мы еще вернемся в последующем.

В платоновской схеме имеется и момент кризиса и перерождения (слова оракула как поворот жизненного пути Сократа). Специфический характер пути ищущего раскрывается еще яснее при сопоставлении с аналогичной схемой пути восхождения души к созерцанию идей («Пир», «Федр» и др.). Здесь ясно выступают мифологические и мистерино-культовые основы этой схемы.

Отсюда становится ясным и родство с ней тех «историй обращения», о которых мы говорили в предыдущем разделе. Путь Сократа, как он раскрыт в «Апологии», — публично-риторическое выражение той же метаморфозы. Реальное биографическое время здесь почти полностью растворено в идеальном и даже абстрактном времени этой метаморфозы. Значительность образа Сократа раскрывается не в этой идеально-биографической схеме. Второй греческий тип — риторическая автобиография и биография.

В основе этого типа лежит «энкомион» — гражданская надгробная и поминальная речь, заменившая собою древнюю «запlachку» (тренос). Форма энкомиона определила и первую античную автобиографию — защитительную речь Исократ.

Говоря об этом классическом типе, прежде всего необходимо отметить следующее. Эти классические формы автобиографий и биографий не были произведениями литературно-книжного характера, отрешенными от конкретного общественно-политического события их громкого опубликования. Напротив, они всецело определялись этим событием, они были словесными гражданско-политическими актами публичного прославления или публичного самоотчета реальных людей. Поэтому здесь важен не только и не столько внутренний хронотоп их (то есть время-пространство изображаемой жизни), но и прежде всего тот внешний реальный хронотоп, в котором совершается это изображение своей или чужой жизни как граждански-политический акт публичного прославления или самоотчета. Именно в условиях этого реального хронотопа, в котором раскрывается (опубликовывается) своя или чужая жизнь, ограниаются грани образа человека и его жизни, дается определенное освещение их.

Этот реальный хронотоп — площадь («агора»). На площади впервые раскрылось и сформилось автобиографическое (и биографическое) самосознание человека и его жизни на античной классической почве.

Когда Пушкин говорил о театральном искусстве, что оно «родилось на площади», он имел в виду площадь, где «простой народ», базар, балаганы, кабаки, то есть площадь европейских городов XIII, XIV и последующих веков. Он имел, далее, в виду, что официальное государство, официальное общество (то есть привилегированные классы) и его официальные науки и искусства на-

ходятся (в основном) вне этой площади. Но античная площадь — это само государство (притом — все государство со всеми его органами), высший суд, вся наука, все искусство, и на ней — весь народ. Это был удивительный хронотоп, где все высшие инстанции — от государства до истины — были конкретно представлены и воплощены, были зримо-наличны. И в этом конкретном и как бы всеобъемлющем хронотопе совершались раскрытие и пересмотр всей жизни гражданина, производилась публично-гражданственная проверка ее.

Вполне понятно, что в таком биографическом человеке (образе человека) не было и не могло быть ничего интимно-приватного, секретно-личного, повернутого к себе самому, принципиально-одинокое. Человек здесь открыт во все стороны, он весь повне, в нем нет ничего «для себя одного», нет ничего, что не подлежало бы публично-государственному контролю и отчету. Здесь все сплошь и до конца было публично.

Вполне понятно, что в этих условиях не могло быть никаких принципиальных различий между подходом к чужой жизни и подходом к своей собственной жизни, то есть между биографической и автобиографической точками зрения. Позже, в эллинистическо-римскую эпоху, когда публичное единство человека распалось, Тацит, Плутарх и некоторые риторы специально ставили вопрос о допустимости прославления себя самого. Разрешался этот вопрос в положительном смысле. Плутарх подбирает материал, начиная с Гомера (где герои занимаются самопрославлением), устанавливает допустимость самопрославления и указывает, в каких формах оно должно протекать, чтобы избежать всего отталкивающего. Один второстепенный ритор, Аристид, также подбирает обширный материал по этому вопросу и приходит к выводу, что гордое самопрославление — чисто эллинская черта; самопрославление вполне допустимо и правильно.

Но очень характерно, что подобный вопрос вообще мог возникнуть. Ведь самопрославление есть только наиболее резкое и бросающееся в глаза проявление одинокости биографического и автобиографического подхода к жизни. Поэтому за специальным вопросом о допустимости самопрославления таится более общий вопрос — о допустимости одного и того же подхода к своей собственной и чужой жизни, к себе самому и к другому. Постановка подобного вопроса говорит о том, что

классическая публичная целостность человека распадалась и начиналась принципиальная дифференциация биографических и автобиографических форм.

Но в условиях греческой площади, где началось самосознание человека, о такой дифференциации не могло быть еще и речи. Внутреннего человека — «человека для себя» (я для себя) и особого подхода к себе самому еще не было. Единство человека и его самосознание было чисто публичным. Человек был весь вовне, притом в буквальном смысле этого слова.

Эта сплошная овнешненность — очень важная особенность образа человека в классическом искусстве и литературе. Она проявляется весьма многообразно, многообразнейшим образом. Укажу здесь на одно общеизвестное ее проявление.

Греческий человек в литературе — уже у Гомера — представляется чрезвычайно несдержанным. Герои Гомера очень резко и очень громко выражают свои чувства. Особенно поражает, как часто и как громко герои плачут и рыдают. Ахилл в знаменитой сцене с Приамом рыдает в своем шатре так громко, что вопли его разносятся по всему греческому лагерю. По-разному объясняли эту черту: и особенностями примитивной психологии, и условностью литературного канона, и особенностями гомеровского словаря, вследствие которых различные степени чувств могут быть переданы лишь путем указания различных степеней их внешнего выражения, или указывали на общую относительность в подходе к выражению чувств (известно, например, что люди XVIII века — те же просветители — весьма часто и охотно плакали). Но дело в том, что в образе античного героя эта черта отнюдь не единична, она гармонически сочетается с другими чертами его и имеет более принципиальную основу, чем обычно предполагают. Эта черта есть одно из проявлений той сплошной овнешненности публичного человека, о которой мы говорили.

Всякое бытие для грека классической эпохи было и зримым и звучащим. Принципиально (по существу) невидимого и немом бытия он не знает. Это касалось всего бытия, и, конечно, прежде всего человеческого бытия. Немая внутренняя жизнь, немая скорбь, немое мышление были совершенно чужды греку. Все это — то есть вся внутренняя жизнь — могло существовать, только проявляясь вовне в звучащей или в зримой форме. Мышление, например, Платон понимал как

беседу человека с самим собою («Тезет», «Софист»). Понятие молчаливого мышления впервые появилось только на почве мистики (корни этого понятия — восточные). При этом мышление как беседа с самим собою, в понимании Платона, отнюдь не предполагает какого-то особого отношения к себе самому (отличного от отношения к другому); беседа с самим собою непосредственно переходит в беседу с другим, никаких принципиальных граней здесь и в помине нет.

В самом человеке нет никакого немого и незримого ядра: он весь видим и слышим, весь вовне; но нет и вообще никаких немых и незримых сфер бытия, которым человек был бы причастен и которыми он определялся бы (платоновское царство идей — все зримо и слышимо). Тем более далеко было от классического греческого мировоззрения помещать основные руководящие центры человеческой жизни в немые и незримые центры. Этим и определяется изумительная сплошная овнешненность классического человека и его жизни.

Лишь с эллинистической и римской эпохи начинается процесс перевода целых сфер бытия как в самом человеке, так и вне его на немой регистр и на принципиальную незримость. Этот процесс также далеко не завершился на античной почве. Характерно, что еще «Исповедь» блаженного Августина нельзя читать «про себя», а нужно декламировать вслух, настолько в ее форме еще жив дух греческой площади, где впервые слагалось самоосознание европейского человека.

Когда мы говорим о сплошной овнешненности греческого человека, то применяем здесь, конечно, нашу точку зрения. Грек именно не знал нашего разделения на внешнее и внутреннее (немое и незримое). Наше «внутреннее» для грека в образе человека располагалось в одном ряду с нашим «внешним», то есть было так же видимо и слышимо и существовало вовне для других, так же как и для себя. В этом отношении все моменты образа человека были однородными.

Но эта сплошная овнешненность человека осуществлялась не в пустом пространстве («под звездным небом на голой земле»), а в органическом человеческом коллективе, «на народе». Поэтому-то «вовне», в котором раскрывался и существовал весь человек, не было чем-то чуждым и холодным («пустыней мира»), — а было родным народом. Быть вовне — быть для других, для

коллектива, для своего народа. Человек был сплошь овнешнен в человеческой же стихии, в человеческом народном медиуме. Поэтому единство этой овнешненной целостности человека носило публичный характер.

— Всем этим определяется неповторимое своеобразие образа человека в классическом искусстве и литературе. Все телесное и внешнее одухотворено и интенсифицировано в нем, все духовное и внутреннее (с нашей точки зрения) — телесно и овнешнено. Как гетевская природа (для которой этот образ и послужил «первофеноменом»), он «не имеет ни ядра, ни оболочки», ни внешнего, ни внутреннего. В этом и глубочайшее отличие его от образов человека последующих эпох.

В последующие эпохи немые и незримые сферы, которым стал причастен человек, исказили его образ. Немота и незримость проникли вовнутрь его. Вместе с ними пришло и одиночество. Частный и изолированный человек — «человек для себя» — утратил единство и целостность, которые определялись публичным началом. Самосознание его, утратив народный хронотоп площади, не могло найти такого же реального, единого и целостного хронотопа; поэтому оно распалось и разъединилось, стало абстрактным и идеальным. У приватного человека в его приватной жизни появилось очень много сфер и объектов, вообще не подлежащих опубликованию (половая сфера и др.) или только интимно-камерному и условному выражению. Образ человека стал многослойным и разностовным. В нем разделились ядро и оболочка, внешнее и внутреннее.

Мы покажем в дальнейшем, что самая замечательная попытка в мировой литературе нового сплошного овнешнения человека, притом без стилизации античного образа, была сделана Рабле.

Другая попытка возрождения античной целостности и овнешненности, но на совершенно иной основе, была сделана Гете.

Вернемся к греческому энкомиону и к первой автобиографии. Разобранною нами особенностью античного самосознания определяется одинаковость биографического и автобиографического подхода и последовательная публичность его. Но образ человека в энкомионе чрезвычайно прост и пластичен, и момента становления в нем почти нет. Исходный пункт энкомиона — идеальный образ определенной жизненной формы, определен-

ного положения — полководца, царя, политического деятеля. Эта идеальная форма — совокупность требований, предъявляемых к данному положению: каким должен быть полководец, перечисление свойств и добродетелей полководца. Все эти свойства и добродетели и раскрываются затем в жизни прославляемого лица. Идеал и образ умершего сливаются. Образ прославляемого пластичен и дается обычно в момент его зрелости и жизненной полноты.

На основе разработанных биографических схем энкомиона и возникла первая автобиография в форме защитительной речи — автобиография Исократы, оказавшая громадное влияние на всю мировую литературу (особенно через итальянских и английских гуманистов). Это — публичный апологетический отчет о своей жизни. Принципы построения своего образа те же, что и при построении образов умерших деятелей в энкомионе. В основу кладется идеал ратора. Сама риторическая деятельность прославляется Исократом как высшая форма жизненной деятельности. Это профессиональное самосознание Исократы носит совершенно конкретный характер. Он характеризует свое материальное положение, упоминает о своих заработках как ратора. Элементы чисто приватные (с нашей точки зрения), элементы узкопрофессиональные (опять с нашей точки зрения), элементы общественно-государственные, наконец, и философские идеи здесь лежат в одном конкретном ряду, тесно переплетаются между собою. Все эти элементы воспринимаются как совершенно однородные и складываются в единый и целостный пластический образ человека. Самосознание человека опирается здесь только на такие моменты своей личности и своей жизни, которые повернуты вовне, существуют для других так же, как и для себя; только в них самосознание ищет своей опоры и своего единства, других же интимно-личных, «самостных», индивидуально-неповторимых моментов самосознание вовсе не знает.

Отсюда и специфический нормативно-педагогический характер этой первой автобиографии. В конце ее прямо выставляется воспитательный и образовательный идеал. Но нормативно-педагогическое освещение дается и всему материалу автобиографии.

Но нельзя забывать, что эпоха создания этой первой автобиографии была уже эпохой начавшегося разложения греческой публичной целостности человека (как она

раскрывалась в эпосе и в трагедии). Отсюда несколько формально-риторический и абстрактный характер этого произведения.

✓ Римские автобиографии и мемуары слагаются в ином реальном хронотопе. Жизненной почвой для них послужила римская семья. Автобиография здесь — документ семейно-родового самосознания. Но на этой семейно-родовой почве автобиографическое самосознание не становится приватным и интимно-личным. Оно сохраняет глубоко публичный характер.

Римская семья (патрицианская) — это не буржуазная семья — символ всего приватно-интимного. Римская семья, именно как семья, непосредственно сливалась с государством. Главе семьи были передоверены известные элементы государственной власти. Семейные (родовые) религиозные культы, роль которых была громадной, служили непосредственным продолжением государственных культов. Предки были представителями национального идеала. Самосознание ориентируется на конкретную память рода и предков, и в то же время оно ориентировано на потомков. Семейно-родовые традиции должны быть переданы от отца к сыну. Семья имеет свой архив, где хранятся письменные документы всех звеньев рода. Автобиография пишется в порядке передачи семейно-родовых традиций от звена к звену и полагается в архиве. Это делает автобиографическое самосознание публично-историческим и государственным.

Эта специфическая римская историчность автобиографического самосознания отличает его от греческого, ориентировавшегося на живых современников, тут же присутствующих на площади. Римское самосознание чувствует себя прежде всего звеном между умершими предками и еще не вступившими в политическую жизнь потомками. Поэтому оно не столь пластично, но зато глуже проникнуто временем.

Другая специфическая особенность римской автобиографии (и биографии) — роль «prodigia», то есть всякого рода предзнаменований и их толкований. Здесь это не внешняя сюжетная черта (как в романах XVII века), но очень важный принцип осознания и оформления автобиографического материала. С нею тесно связана также очень важная чисто римская автобиографическая категория «счастья».

В prodigia, то есть в предзнаменованиях судьбы как

отдельных дел и начинаний человека, так и всей его жизни, индивидуально-личное и публично-государственное неразрывно сливаются. *Prodigia* — важный момент при начале и совершении всех государственных начинаний и актов. Не испытав предзнаменований, государство не делает ни одного шага.

Prodigia — показатели судеб государства, предвещающие ему счастье или несчастье. Отсюда они переходят на индивидуальную личность диктатора или полководца, судьба которого неразрывно связана с судьбою государства, сливаются с показателями его личной судьбы. Появляется диктатор счастливой руки (Сулла), счастливой звезды (Цезарь). Категория счастья на этой почве имеет особое жизнеобразующее значение. Она становится формой личности и ее жизни («вера в свою звезду»). Это начало определяет самосознание Суллы в его автобиографии. Но, повторяем, в этом счастье Суллы или счастье Цезаря: государственные и личные судьбы сливаются воедино. Менее всего это уязвимое, приватное счастье. Ведь это — счастье в делах, в государственных начинаниях, в войнах. Оно совершенно неотделимо от дел, от творчества, от труда, от их объективного публично-государственного содержания. Таким образом, понятие счастья здесь включает в себя и наши понятия «дарования», «интуиции» и то специфическое понятие «гениальности»¹, которое имело такое значение в философии и эстетике конца XVIII века (Юнг, Гаман, Гердер, бурные гении). В последующие века эта категория счастья раздробилась и приватизировалась. Все творческие и публично-государственные моменты покинули категорию счастья, — оно стало приватно-личным и нетворческим началом.

Рядом с этими специфически римскими чертами действуют и греко-эллинистические автобиографические традиции. На римской почве древние записки (*паения*) также были замещены надгробными речами — «лаудациями». Здесь господствуют греко-эллинистические риторические схемы.

Существенной автобиографической формой на римско-эллинистической почве являются работы «о собственных писаниях». Эта форма, как мы уже указывали, восприняла существенное влияние платоновской схемы жизненного пути познающего. Но здесь для нее найдена

¹ В понятии «счастья» сливались гениальность и успех; непризнанный гений — *contradictio in adjecto*.

совершенно иная объективная опора. Дается каталог собственных произведений, раскрываются их темы, отмечается их успех у публики, дается автобиографический комментарий к ним (Цицерон, Гален и др.). Ряд собственных произведений дает реальную твердую опору для осознания временного хода своей жизни. В последовательности собственных произведений дан существенный след биографического времени, объективация его. Наряду с этим самосознание здесь раскрывается не перед «кем-то» вообще, а перед определенным кругом читателей своих произведений. Для них строится автобиография. Автобиографическая сосредоточенность на себе и на своей собственной жизни приобретает здесь некоторый минимум существенной публичности совершенно нового типа. К этому автобиографическому типу относятся и «Retractationes» бл. Августина. В новое время сюда нужно отнести ряд произведений гуманистов (например, Чосера), но в последующие эпохи этот тип становится лишь моментом (правда, очень важным) творческих автобиографий (например, у Гете).

Таковы те античные автобиографические формы, которые могут быть названы формами публичного самосознания человека.

Коснемся вкратце зрелых биографических форм римско-эллинистической эпохи. Здесь прежде всего необходимо отметить влияние Аристотеля на характерологические методы античных биографов, именно учение об энтелехии как о последней цели и в то же время первой причине развития. Это аристотелевское отождествление цели с началом не могло не оказать существенного влияния на особенности биографического времени. Отсюда — завершенная зрелость характера есть подлинное начало развития. Здесь совершается своеобразная «характерологическая инверсия», исключаящая подлинное становление характера. Вся юность человека трактуется лишь как предуказание зрелости. Известный элемент движения вносится лишь борьбою склонностей и аффектов и упражнением в добродетели, чтобы придать ей постоянство. Такая борьба и такие упражнения лишь закрепляют уже наличные свойства характера, но ничего нового не создают. Основую остается устойчивая сущность заверщенного человека.

На этой основе сложились два типа построения античной биографии.

Первый тип можно назвать энергетическим. В основе

его лежит аристотелевское понятие энергии. Полное бытие и сущность человека есть не состояние, а действие, деятельная сила («энергия»). Эта «энергия» есть развертывание характера в поступках и выражениях. При этом поступки, слова и другие выражения человека во все не являются только проявлением вовне (для других, для «третьего») какой-то внутренней сущности характера, существующего уже помимо этих проявлений, до них и вне их. Эти проявления и есть бытие самого характера, который вне своей «энергии» и не существует во все. Помимо своей проявленности вовне, своей выраженности, зрелости и слышимости характер не обладает полнотою действительности, полнотою бытия. Чем полнее выраженность, тем полнее и бытие.

Поэтому изображать человеческую жизнь (биос) и характер должно не путем аналитического перечисления характерологических свойств человека (добродетелей или пороков) и объединения их в твердый образ его, — но путем изображения поступков, речей и других проявлений и выражений человека.

Этот энергетический тип биографий представлен у Плутархом, влияние которого на мировую литературу (и не только биографическую) было исключительно велико.

Биографическое время у Плутарха — специфично. Это — время раскрытия характера, но отнюдь не время становления и роста человека¹. Правда, вне этого раскрытия, этой «манифестации» характера его и нет, — но как «энтелехия» он предрешен и может раскрыться только в определенном направлении. Сама историческая действительность, в которой совершается раскрытие характера, служит только средою этого раскрытия, дает поводы для проявления характера в поступках и в словах, но лишена определяющего влияния на самый характер, не формирует, не создает его, она лишь актуализует его. Историческая действительность — арена для раскрытия и развертывания человеческих характеров, не больше.

Биографическое время не обратимо в отношении самих событий жизни, которые неотделимы от исторических событий. Но в отношении характера это время обратимо: та или иная черта характера сама по себе

¹ Время — феноменально, сущность же характера вне времени. Субстанциальность характеру дается не временем.

могла бы проявиться раньше или позже. Самые черты характера лишены хронологии, их проявления переместимы во времени. Сам характер не растет и не меняется, — он лишь восполняется: не полный, не раскрывшийся, фрагментарный вначале — он становится полным и округленным в конце. Следовательно, путь раскрытия характера ведет не к изменению и становлению его в связи с исторической действительностью, а только к завершению его, то есть только к восполнению той формы, которая была предначертана с самого начала. Таков биографический тип Плутарха.

✓ Второй тип биографии можно назвать аналитическим. В основу его кладется схема с определенными рубриками, по которым и распределяется весь биографический материал: общественная жизнь, семейная жизнь, поведение на войне, отношения к друзьям, достойные запоминания изречения, добродетели, пороки наружность, *habitus* и т. п. Различные черты и свойства характера подбираются из различных и разновременных событий и случаев жизни героя и разносятся по указанным рубрикам. Для черты даются как доказательства один-два примера из жизни данного лица.

Таким образом, временной биографический ряд оказывается здесь разбитым: под одну и ту же рубрику подбираются разновременные моменты жизни. Руководящим началом и здесь является целое характера, с точки зрения которого безразличны время и порядок проявления той или иной части этого целого. Уже первые штрихи (первые проявления характера) предопределяют твердые контуры этого целого, и все остальное располагается уже внутри этих контуров либо во временном (первый тип биографий), либо в систематическом порядке (второй тип).

Главным представителем этого второго античного типа биографий был Светоний. Если Плутарх оказывал громадное влияние на литературу, особенно на драму (ведь энергетический тип биографии, по существу, драматичен), то Светоний оказывал преимущественно влияние на узкобиографический жанр, в особенности в средние века. (И до наших времен сохранился еще тип построения биографий по рубрикам: как человек, как писатель, как семьянин, как мыслитель и т. п.)

Все упомянутые до сих пор формы, как автобиографические, так и биографические (принципиальных различий в подходе к человеку между этими формами не

было), носят существенно публичный характер. Теперь мы должны коснуться тех автобиографических форм, где проявляется уже разложение этой публичной внешности человека, где начинают пробиваться приватное самосознание изолированного одинокого человека и раскрываться приватные сферы его жизни. На античной почве мы и в области автобиографии находим только начало процесса приватизации человека и его жизни. Поэтому новые формы для автобиографического выражения одинокого самосознания здесь еще не были выработаны. Были созданы лишь специфические модификации наличных публично-риторических форм. Мы наблюдаем в основном три таких модификации.

Первая модификация — это сатирико-ироническое или юмористическое изображение себя и своей жизни в сатирах и диатрибах. Особо отмечаем общеизвестные стихотворные иронические автобиографии и самохарактеристики у Горация, Овидия и Проперция, включающие в себя и момент пародирования публично-героических форм. Здесь частное и приватное облекается в форму иронии и юмора (не находя положительных форм для своего выражения).

Вторая модификация — очень важная по своему историческому резонансу — представлена письмами Цицерона к Аттику.

Публично-риторические формы единства человеческого образа омертвевали, становились официально-условными, героизация и прославление (и самопрославление) становились шаблонными и ходульными. Кроме того, наличные публично-риторические жанры, по существу, не давали места для изображения приватной жизни, сфера которой все более и более разрасталась и в ширину и в глубину и все больше и больше замыкалась в себе. В этих условиях начинают получать большое значение камерно-риторические формы, и прежде всего форма дружеского письма. В интимно-дружеской атмосфере (полуусловной, конечно) начинает раскрываться новое приватно-камерное самосознание человека. Целый ряд категорий самосознания и оформления биографической жизни — удача, счастье, заслуга — начинают утрачивать свое публично-государственное значение и переходить в приватно-личный план. Сама природа, вовлеченная в этот новый приватно-камерный мир, начинает существенно меняться. Зарож-

дается «пейзаж», то есть природа как кругозор (предмет видения) и окружение (фон, обстановка) вполне частного и одиноко-бездействующего человека. Эта природа резко отлична от природы пасторальной идиллии или георгик, нечего и говорить о природе эпоса и трагедии. В камерный мир частного человека природа входит живописными обрывками в часы прогулок, отдыха, в моменты случайного взгляда на раскрывшийся вид. Эти живописные обрывки вплетены в зыбкое единство частной жизни культурного римлянина, но не входят в единое, могучее, одухотворенное и самостоятельное целое природы, как в эпосе, в трагедии (например, природа в «Прометее прикованном»). Эти живописные обрывки могут быть лишь в отдельности округлены в замкнутые словесные пейзажи. Аналогичную трансформацию претерпевают другие категории в этом новом частно-камерном мире. Получают значение многочисленные мелочи частной жизни, в которых человек чувствует себя дома и на которые начинает опираться его частное самосознание. Образ человека начинает сдвигаться в замкнутые частные пространства, почти интимно-комнатные, где он утрачивает свою монументальную пластичность и всецелую публичную овнешненность.

Таковы письма к Аттику. Но все же в них много еще публично-риторического, как условного и омертвевшего, так и еще живого и существенного. Здесь как бы фрагменты будущего совершенно частного человека вкраплены (впаяны) в старое публично-риторическое единство человеческого образа.

Последнюю, третью модификацию можно условно назвать стоическим типом автобиографии. Сюда прежде всего нужно отнести так называемые «консоляции» (утешения). Эти консоляции строились в форме диалога с философией-утешительницей. Прежде всего нужно назвать не дошедшую до нас «Consolatio» Цицерона, написанную им после смерти его дочери. Сюда же относится и «Hortensius» его. В последующие эпохи мы встретим такие консоляции у Августина, у Боэция и, наконец, у Петрарки.

К третьей модификации нужно, далее, отнести письма Сенеки, автобиографическую книгу Марка Аврелия («К себе самому») и, наконец, «Исповедь» и другие автобиографические произведения Августина.

Для всех названных произведений характерно появ-

ление новой формы отношения к себе самому. Это новое отношение лучше всего может быть охарактеризовано термином Августина «Soliloquia», то есть «Одиноким беседам с самим собою». Такими одинокими беседами являются, конечно, и беседы с философией-утешительницей в консоляциях.

Это новое отношение к себе самому, к собственному «я», без свидетелей, без предоставления права голоса «третьему», кто бы он ни был. Самосознание одинокого человека ищет здесь опору и высшую судебную инстанцию в себе самом и непосредственно в идейной сфере — в философии. Здесь имеет место даже борьба с точкой зрения «другого», например, у Марка Аврелия. Эта точка зрения «другого» на нас, которую мы учитываем и с которой оцениваем себя самих, является источником тщеславия, суетной гордости или источником обиды. Она замутняет наше самосознание и самооценку; от нее нужно освободиться.

Другая особенность третьей модификации — резкое увеличение удельного веса событий интимно-личной жизни, таких событий, которые при громадном значении в личной жизни данного человека имеют ничтожное значение для других и почти вовсе не имеют социально-политического значения; например, смерть дочери (в «Consolatio» Цицерона); в таких событиях человек чувствует себя как бы принципиально одиноким. Но и в событиях публичного значения начинает акцентуироваться их личная сторона. В связи с этим очень резко выступают вопросы бренности всех благ, смертности человека; вообще тема личной смерти в разных ее вариациях начинает играть существенную роль в автобиографическом самосознании человека. В публичном самосознании ее роль, конечно, сводилась (почти) к нулю.

Несмотря на эти новые моменты, и третья модификация остается все же в значительной мере публично-риторической. Того подлинного одинокого человека, какой появляется в средние века и играет затем такую большую роль в европейском романе, здесь еще нет. Одиночество здесь еще весьма относительное и наивное. Самосознание здесь имеет еще довольно прочную публичную опору, хотя частично уже и омертвевшую. Тот же Марк Аврелий, который исключал «точку зрения другого» (в борьбе с чувством обиды), исполнен глубокого чувства своего публичного достоинства и гордо благодарит судьбу и людей за свои добродетели. И самая форма

автобиографии третьей модификации носят публично-риторический характер. Мы уже говорили, что даже «Исповедь» Августина требует громкой декламации.

Таковы основные формы античной автобиографии и биографии. Они оказали громадное влияние как на развитие этих форм в европейской литературе, так и на развитие романа.

IV. ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ИНВЕРСИИ И ФОЛЬКЛОРНОГО ХРОНОТОПА

В заключение нашего обзора античных форм романа отметим общие особенности освоения времени в них.

Как обстоит дело с полнотой времени в античном романе? Мы уже говорили о том, что какой-то минимум полноты времени необходим во всяком временном образе (а образы литературы — временные образы). Тем более не может быть и речи об отражении эпохи вне хода времени, вне связи с прошлым и будущим, вне полноты времени. Где нет хода времени, там нет и момента времени в полном и существенном значении этого слова. Современность, взятая вне своего отношения к прошлому и будущему, утрачивает свое единство, рассыпается на единичные явления и вещи, становится абстрактным конгломератом их.

Известный минимум полноты времени имеется и в античном романе. Он, так сказать, минимален в греческом романе и несколько значительнее в авантюрно-бытовом романе. В античном романе эта полнота времени имеет двоякий характер. Она, во-первых, имеет свои корни в народно-мифологической полноте времени. Но эти специфические временные формы находились уже в стадии разложения и в условиях наступившего к тому времени резкого социального расслоения не могли, конечно, охватить и адекватно оформить новое содержание. Но эти формы фольклорной полноты времени все же еще действовали в античном романе.

С другой стороны, в античном романе имеются слабые зачатки новых форм полноты времени, связанных с раскрытием социальных противоречий. Всякое раскрытие социальных противоречий неизбежно раздвигает время в будущее. Чем они глубже раскрываются, чем они, следовательно, зрелее, тем существеннее и шире может быть полнота времени в образах художника. За-

чатки такого реального единства времени мы видели в авантюрно-бытовом романе. Однако они были слишком слабы, чтобы полностью предотвратить новеллистическое распадение форм большого эпоса.

Здесь необходимо остановиться на одной особенно-сти ощущения времени, которое оказало громадное определяющее влияние на развитие лигературных форм и образов.

Эта особенность проявляется прежде всего в так называемой «исторической инверсии». Сущность такой инверсии сводится к тому, что мифологическое и художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармоническое состояние человека и общества и т. п. Мифы о рае, о Золотом веке, о героическом веке, о древней правде; более поздние представления о естественном состоянии, о естественных прирожденных правах и др. — являются выражениями этой исторической инверсии. Определяя ее несколько упрощенно, можно сказать, что здесь изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого.

Эта своеобразная «перестановка», «инверсия» времени, характерная для мифологического и художественного мышления разных эпох развития человечества, определяется особым представлением о времени, в частности, о будущем. За счет будущего обогащалось настоящее и в особенности прошлое. Сила и доказательность реальности, действительности принадлежит только настоящему и прошлому — «есть» и «было», — будущему же принадлежит реальность иного рода, так сказать, более эфемерная, «будет» лишено той материальности и плотности, той реальной весомости, которая присуща «есть» и «было». Будущее не однородно с настоящим и прошлым, и каким бы длительным оно ни мыслилось, оно лишено содержательной конкретности, оно пусто-вато и разрежено, так как все положительное, идеальное, должное, желанное путем инверсии относится в прош-лое или частично в настоящее, ибо этим путем все это становится более весомым, реальным и доказательным. Чтобы наделить реальностью тот или иной идеал, его мыслят как уже бывший однажды когда-то в Золотом веке в «естественном состоянии» или мыслят его суще-

ствующим в настоящем где-то за тридевять земель, за океанами, если не на земле, то под землей, если не под землей, то на небе. Готовы скорее надстраивать действительность (настоящее) по вертикали вверх и вниз, чем идти вперед по горизонтали времени. Пусть эти вертикальные надстройки и объявляются потусторонне-идеальными, вечными, вневременными, — это вневременное и вечное мыслится как одновременное с данным моментом, с настоящим, то есть как современное, как то, что уже есть, это лучше, чем будущее, которого еще нет и которого еще никогда не было. Историческая инверсия в точном смысле слова предпочитает такому будущему с точки зрения реальности прошлое как более весомое, плотное. Вертикальные же потусторонние надстройки предпочитают такому прошлому вневременное и вечное как уже сущее и как бы уже современное. Каждая из этих форм по-своему опустошает и разреживает будущее, обескровливает его. В соответствующих философских построениях исторической инверсии соответствует провозглашение «начал» как незамутненных, чистых истоков всего бытия и провозглашение вечных ценностей, идеально-вневременных форм бытия.

Другая форма, в которой проявляется то же отношение к будущему, — эсхатологизм. Здесь будущее опустошается иным образом. Будущее здесь мыслится как конец всего существующего, как конец бытия (в его бывших и настоящих формах). В данном отношении безразлично, мыслится ли конец как катастрофа и чистое разрушение, как новый хаос, как сумерки богов или как наступление царствия божия, — важно лишь, что конец полагается всему существующему, и притом конец относительно близкий. Эсхатологизм всегда мыслит себе этот конец так, что тот отрезок будущего, который отделяет настоящее от этого конца, обесценивается, утрачивает значение и интерес: это ненужное продолжение настоящего неопределенной длительности.

Таковы специфические формы мифологического и художественного отношения к будущему. Во всех этих формах реальное будущее опустошается и обескровливается. Однако в пределах каждой из них возможны различные по ценности конкретные вариации.

Но прежде чем коснуться отдельных вариаций, необходимо уточнить отношение всех этих форм к реальному будущему. Ведь для этих форм все дело сводится все же к реальному будущему, к тому именно, чего еще

нет, но что должно быть. По существу, они стремятся сделать реальным то, что считается должным и истинным, наделить его бытием, приобщить времени, противопоставить его как действительно существующее и в то же время истинное наличной действительности, также существующей, но плохой, не истинной.

Образы этого будущего неизбежно локализовались в прошлом или переносились в тридевятое царство, за моря-океаны; их непохожесть на жестокую-злую современность измерялась их временной или пространственной далью. Но образы эти не изымались из времени как такового, не отрывались от реальной и материальной здешней действительности. Напротив, так сказать, вся энергия чаемого будущего глубоко интенсифицировала образы здешней материальной действительности, и прежде всего образ живого телесного человека: человек рос за счет будущего, становился богатырем по сравнению с современными людьми («богатыри, — не вы»), наделялся невиданной физической силой, трудоспособностью, героизовалась его борьба с природой, героизовался его трезвый, реальный ум, героизовались даже его здоровый аппетит и его жажда. Здесь идеальная величина и сила и идеальное значение человека никогда не отрывались от пространственных размеров и временной длительности. Большой человек был и физически большим человеком, широко шагавшим, требовавшим пространственного простора и долго жившим во времени реальной физической жизнью. Правда, иногда этот большой человек в некоторых формах фольклора переживает метаморфозу, во время которой он бывает маленьким и не реализует своего значения в пространстве и времени (он заходит, как солнце, нисходит в преисподнюю, в землю), но в конце концов он всегда реализует всю полноту своего значения в пространстве и времени, становится и большим и долголетним. Мы несколько упрощаем здесь эту черту подлинного фольклора, но нам важно подчеркнуть, что фольклор этот не знает враждебной пространству и времени идеальности. Все значительное в последнем счете может быть и должно быть значительным также и в пространстве и во времени. Фольклорный человек требует для своей реализации пространства и времени; он весь и сплошь в них и чувствует себя в них хорошо. Совершенно чуждо фольклору всякое нарочитое противопоставление идеальной значительности физическим размерам

(в широком смысле слова), облечение этой идеальной значительности в нарочито мизерные пространственно-временные формы в целях принижения всего пространственно-временного. При этом необходимо подчеркнуть еще одну черту подлинного фольклора: человек в нем велик сам, а не за чужой счет, он сам высок и силен, он один может победно отражать целое вражеское войско (как Кухулин во время зимней спячки уладов), он прямая противоположность маленького царя над большим народом, он и есть этот большой народ, большой за свой собственный счет. Он поработает только природу, а ему самому служат только звери (да и те не рабы ему).

Этот рост человека в пространстве и во времени в формах здешней (материальной) реальности проявляется в фольклоре не только в отмеченных нами формах внешнего роста и силы, — он проявляется еще в очень многообразных и тонких формах, — но логика его — всюду одна и та же: это прямой и честный рост человека за свой счет в здешнем реальном мире, без всякой фальшивой приниженности, без всяких идеальных компенсаций слабости и нужды. О других формах выражения этого человеческого роста во все стороны мы будем говорить особо в связи с анализом гениального романа Рабле.

Поэтому фантастика фольклора — реалистическая фантастика: она ни в чем не выходит за пределы здешнего реального, материального мира, она не штопает его прорех никакими идеально-потусторонними моментами, она работает в просторах пространства и времени, умеет ощущать эти просторы и широко и глубоко их использовать. Эта фантастика опирается на действительные возможности человеческого развития — возможности не в смысле программы ближайшего практического действия, но в смысле возможностей-нужд человека, в смысле никогда не устранимых вечных требований реальной человеческой природы. Эти требования останутся всегда, пока есть человек, их нельзя подавить, они реальны, как реальна сама природа человека, поэтому они не могут не пробить себе рано или поздно дороги к полному осуществлению.

Поэтому фольклорный реализм является неиссякаемым источником реализма и для всей книжной литературы, в том числе и для романа. Особое значение этот

источник реализма имел в средние века и — в особенности — в эпоху Возрождения; но к этому вопросу мы еще вернемся в связи с анализом книги Рабле.

V. РЫЦАРСКИЙ РОМАН

Коснемся весьма кратко особенностей времени, а следовательно, и хронотопа в рыцарском романе (от анализа отдельных произведений мы принуждены отказаться).

! Рыцарский роман работает авантюрным временем — в основном греческого типа, хотя в некоторых романах имеется большее приближение к авантюрно-бытовому апулеевскому типу (особенно в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха). Время распадается на ряд отрезков-авантюр, внутри которых оно организовано абстрактно-технически, связь его с пространством также технична. Здесь мы встречаем ту же случайную одновременность и разновременность явлений, ту же игру далью и близостью, те же ретардации. Близок к греческому и хронотоп этого романа — разнообразно чужой и несколько абстрактный мир. Такую же организующую роль играет здесь испытание героев (и вещей) на тождество (в основном — верность в любви и верность рыцарскому долгу-кодексу). Неизбежно появляются и связанные с идеей тождества моменты: мнимые смерти, узнавание — неузнавание, перемена имен и др. (и более сложная игра с тождеством, например, две Изольды — любимая и нелюбимая в «Тристане»). Здесь появляются связанные (в последнем счете) с тождеством мотивы и восточно-сказочного характера — всякого рода очарования, временно выключаящие человека из событий, переносящие его в иной мир.

Но рядом с этим в авантюрном времени рыцарских романов есть нечто существенно новое (а следовательно, и во всем хронотопе их).

Во всяком авантюрном времени имеет место вмешательство случая, судьбы, богов и т. п. Ведь самое это время возникает в точках разрыва (в возникшем зиянии) нормальных, реальных, закономерных временных рядов, там, где эта закономерность (какова бы она ни была) вдруг нарушается и события получают неожиданный и непредвиденный оборот. В рыцарских романах это «вдруг» как бы нормализуется, становится чем-то все-

определяющим и почти обычным. Весь мир становится чудесным, а само чудесное становится обычным (не переставая быть чудесным). Самая бечная неожиданность перестает быть чем-то неожиданным. Неожиданного ждут, и ждут только неожиданного. Весь мир подводится под категорию «вдруг», под категорию чудесной и неожиданной случайности. Герой греческих романов стремился восстановить закономерность, снова соединить разорванные звенья нормального хода жизни, вырваться из игры случая и вернуться к обычной, нормальной жизни (правда, уже за пределами романа); он переживал авантюры как ниспосланные на него бедствия, но он не был авантюристом, не искал их сам (он был безынициативен и в этом отношении). Герой рыцарского романа устремляется в приключения как в родную стихию, мир для него существует только под знаком чудесного «вдруг», это — нормальное состояние мира. Он — авантюрист, но авантюрист бескорыстный (авантюрист, конечно, не в смысле позднего словоупотребления, то есть не в смысле человека, трезво преследующего свои корыстные цели не на обычных жизненных путях). Он по самому своему существу может жить только в этом мире чудесных случайностей и в них сохранять свое тождество. И самый «кодекс» его, которым измеряется его тождество, рассчитан именно на этот мир чудесных случайностей.

И самая окраска случая — всех этих случайных одновременностей и разновременностей — в рыцарском романе иная, чем в греческом. Там это голая механика временных расхождений и схождений в абстрактном пространстве, наполненном раритетами и курьезами. Здесь же случай имеет всю привлекательность чудесного и таинственного, он персонифицируется в образе добрых и злых фей, добрых и злых волшебников, подстерегает в зачарованных рощах и замках и т. п. В большинстве случаев герой переживает вовсе не «бедствия», интересные только для читателя, а «чудесные приключения», интересные (и привлекательные) и для него самого. Авантюра получает новый тон в связи со всем этим чудесным миром, где она происходит.

Далее, в этом чудесном мире совершаются подвиги, которыми прославляются сами герои и которыми они прославляют других (своего сюзерена, свою даму). Момент подвига резко отличает рыцарскую авантюру от греческой и приближает ее к эпической

авантюре. Момент славы, прославления был также совершенно чужд греческому роману и также сближает рыцарский роман с эпосом.

В отличие от героев греческого романа, герои романа рыцарского индивидуальны и в то же время представляют. Герои разных греческих романов похожи друг на друга, но носят разные имена, о каждом можно написать только один роман, вокруг них не создашь циклов, вариантов, ряда романов разных авторов, каждый из них находится в частном владении своего автора и принадлежит ему, как вещь. Все они, как мы видели, ничего и никого не представляют, они — «сами по себе». Разные герои рыцарских романов ничем не похожи друг на друга, ни своим обликом, ни своей судьбой. Ланселот совсем не похож на Парцифаля, Парцифаль не похож на Тристана. Зато о каждом из них создано по нескольку романов. Строго говоря, это не герои отдельных романов (и, строго говоря, вообще нет отдельных и замкнутых в себе индивидуальных рыцарских романов), это — герои циклов. И они, конечно, не принадлежат отдельным романистам как их частная собственность (дело, разумеется, не в отсутствии авторского права и связанных с ним представлений), — они, подобно эпическим героям, принадлежат общей сокровищнице образов, правда, интернациональной, а не национальной, как в эпосе.

Наконец, герой и тот чудесный мир, в котором он действует, сделаны из одного куска, между ними нет расхождения. Правда, мир этот не национальная родина, он повсюду равно чужой (без акцентуации чуждости), герой переходит из страны в страну, сталкивается с разными сюзеренами, совершает морские переезды, — но повсюду мир един, и его наполняет одна и та же слава, одно и то же представление о подвиге и позоре; герой может прославлять себя и других по всему этому миру; повсюду славны те же славные имена.

Герой в этом мире «дома» (но не на родине); он так же чудесен, как этот мир: чудесно его происхождение, чудесны обстоятельства его рождения, его детства и юности, чудесна его физическая природа и т. д. Он — плоть от плоти и кость от кости этого чудесного мира, и он лучший его представитель.

Все эти особенности рыцарского авантюрного романа резко отличают его от греческого и приближают

его к эпосу. Ранний стихотворный рыцарский роман, по существу, лежит на границе между эпосом и романом. Этим определяется и особое место его в истории романа. Указанными особенностями определяется также и своеобразный хромотоп этого романа — чудесный мир в авантюрном времени.

Этот хромотоп по-своему очень органичен и выдержан. Он наполнен уже не раритетно-курьезным, а чудесным; каждая вещь в нем — оружие, одежда, источник, мост и т. п. — имеет какие-нибудь чудесные свойства или просто заколдована. Много в этом мире и символики, но не грубо-ребусного характера, а приближающейся к восточно-сказочной.

В связи с этим слагается и самое авантюрное время рыцарского романа. В греческом романе в пределах отдельных авантур оно было технически правдоподобно, день был равен дню, час — часу. В рыцарском романе и самое время становится до некоторой степени чудесным. Появляется сказочный гиперболизм времени, растягиваются часы, и сжимаются дни до мгновения, и самое время можно заколдовать; появляется здесь и влияние снов на время, то есть здесь появляется характерное для сновидений специфическое искажение временных перспектив; сны уже не только элемент содержания, но начинают приобретать и формообразующую функцию, равно как и аналогичные сну «видения» (очень важная организационная форма в средневековой литературе)¹. Вообще в рыцарском романе появляется субъективная игра временем, эмоционально-лирические растяжения и сжимания его (кроме указанных выше сказочных и сновиденческих деформаций), исчезновение целых событий как не бывших (так в «Парцифале» исчезает и становится небывшим событие в Монсальвате, когда герой не узнает короля) и др. Такая субъективная игра временем совершенно чужда античности. В греческом же романе в пределах отдельных авантур время отличалось сухой и трезвою четкостью. Ко времени античность относилась с глубоким уваже-

¹ Внешнюю форму построения в виде сна и сонного видения знала, конечно, и античность. Достаточно назвать Лукиана и его «Сновидение» (автобиография поворотного события жизни в форме сна). Но специфическая внутренняя логика сна здесь отсутствует.

нием (оно было освящено мифами) и не позволяла себе субъективной игры с ним.

Этой субъективной игре со временем, этому нарушению элементарных временных соотношений и перспектив соответствует в хронотопе чудесного мира и такая же субъективная игра с пространством, такое же нарушение элементарных пространственных отношений и перспектив. При этом здесь в большинстве случаев проявляется вовсе не положительная фольклорно-сказочная свобода человека в пространстве, а эмоционально-субъективное и отчасти символическое искажение пространства.

Таков рыцарский роман. Почти эпическая целостность и единство хронотопа чудесного мира в последующем разлагаются (уже в позднем прозаическом рыцарском романе, в котором усиливаются элементы греческого романа) и уже никогда не восстановятся полностью. Но отдельные элементы этого своеобразного хронотопа, в частности, субъективная игра с пространственно-временными перспективами, неоднократно возрождаются (конечно, с некоторым изменением функций) в последующей истории романа: у романтиков (например, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса), у символистов, у экспрессионистов (например, психологически очень тонко проведенная игра временем в «Големе» Мейринка), отчасти и у сюрреалистов.

В конце средневековья появляются произведения особого рода, энциклопедические (и синтетические) по своему содержанию и построению в форме «видений». Мы имеем в виду «Роман о розе» (Гильом де Лоррис) и его продолжение (Жан де Мен), «Видение о Петрепахаре» (Ленгленда) и, наконец, «Божественную комедию».⁴

В разрезе проблемы времени эти произведения представляют большой интерес, но мы можем коснуться лишь самого общего и основного в них.

Влияние средневековой потусторонней вертикали здесь исключительно сильное. Весь пространственно-временной мир подвергается здесь символическому осмыслению. Время здесь в самом действии произведения, можно сказать, вовсе выключено. Ведь это «видение», длящееся в реальном времени очень недолго, смысл же самого видимого вневременен (хотя и имеет отношение к времени). У Данте же реальное время видения и его приурочение к определенному моменту биографического

(время человеческой жизни) и исторического времени носит чисто символический характер. Все временно-пространственное — как образы людей и вещей, так и действия — имеет либо аллегорический характер (преимущественно в «Романе о розе»), либо символический (отчасти у Ленгленда и в наибольшей степени у Данте).

Самое замечательное в этих произведениях то, что в основе их (особенно двух последних) лежит очень острое ощущение противоречий эпохи как вполне созревших и, в сущности, ощущение конца эпохи. Отсюда и стремление дать критический синтез ее. Этот синтез требует, чтобы в произведении было с известной полнотой представлено все противоречивое многообразие эпохи. И это противоречивое многообразие должно быть сопоставлено и показано в разрезе одного момента. Ленгленд собирает на лугу (во время чумы) и затем вокруг образа Петра-пахаря представителей всех сословий и слоев феодального общества, от короля до нищего, — представителей всех профессий, всех идеологических течений, — и все они принимают участие в символическом действе (паломничество за правдой к Петру-пахарю, помощь ему в земледельческом труде и т. д.). Это противоречивое многообразие и у Ленгленда и у Данте, по существу, глубоко исторично. Но Ленгленд и — в особенности — Данте вздыбливают его вверх и вниз, вытягивают его по вертикали. Буквально и с гениальной последовательностью и силой осуществляет это вытягивание мира (исторического в своем существе) по вертикали Данте. Он строит изумительную пластическую картину мира, напряженно живущего и движущегося по вертикали вверх и вниз: девять кругов ада ниже земли, над ними семь кругов чистилища, над ними десять небес. Грубая материальность людей и вещей внизу и только свет и голос вверх. Временная логика этого вертикального мира — чистая одновременность всего (или «сосуществование всего в вечности»). Все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования. Эти разделения, эти «раньше» и «позже», вносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир, нужно сопоставить все в одном времени, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как одновременный. Только в чистой одновременности или, что то же самое, во вневременности может

раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их,— время — лишено подлинной реальности и осмысливающей силы. Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями и связями — таково формообразующее устремление Данте, определившее построение образа мира по чистой вертикали.

Но в то же время наполняющие (населяющие) этот вертикальный мир образы людей — глубоко историчны, приметы времени, следы эпохи запечатлены на каждом из них. Более того, в вертикальную иерархию втянута и историческая и политическая концепция Данте, его понимание прогрессивных и реакционных сил исторического развития (понимание очень глубокое). Поэтому образы и идеи, наполняющие вертикальный мир, наполнены мощным стремлением вырваться из него и выйти на продуктивную историческую горизонталь, расположиться не по направлению вверх, а вперед. Каждый образ полон исторической потенцией и потому всем существом своим тяготеет к участию в историческом событии во временно-историческом хронотопе. Но могучая воля художника обрекает его на вечное и неподвижное место во вневременной вертикали. Частично эти временные потенции реализуются в отдельных новеллистически завершенных рассказах. Такие рассказы, как история Франчески и Паоло, как история графа Уголино и архиепископа Руджиери, это как бы горизонтальные, полные временем ответвления от вневременной вертикали Дантова мира.

Отсюда исключительная напряженность всего Дантова мира. Ее создает борьба живого исторического времени с вневременной потусторонней идеальностью. Вертикаль как бы сжимает в себе мощно рвущуюся вперед горизонталь. Между формообразующим принципом целого и исторически-временной формой отдельных образов — противоречие, противоборство. Побеждает форма целого. Но самая эта борьба и глубокая напряженность художественного разрешения ее делает произведение Данте исключительным по силе выражением его эпохи, точнее, рубежа двух эпох.

Вертикальный хронотоп Данте в дальнейшей истории литературы никогда уже не возрождался с такой последовательностью и выдержанностью. Но попытка

разрешения исторических противоречий, так сказать, по вертикали вневременного смысла, попытка отрицания существенной осмысливающей силы «раньше», «позже», то есть временных разделений и связей (все существенное, с этой точки зрения, может быть одновременным), попытка раскрыть мир в разрезе чистой одновременности и сосуществования (непринятие исторической «заочности» осмысливания) — делались неоднократно. Наиболее глубокая и последовательная попытка этого рода, после Данте, была сделана Достоевским.

VI. ФУНКЦИИ ПЛУТА, ШУТА, ДУРАКА В РОМАНЕ

- ✓ Одновременно с формами большой литературы в средние века развиваются мелкие фольклорные и полужанровые формы сатирического и пародийного характера. Эти формы частично стремятся к циклизации, возникают пародийно-сатирические эпосы. В этой литературе социальных низов средневековья выдвигаются три фигуры, имевшие большое значение для последующего развития европейского романа. Эти фигуры — плут, шут и дурак. Фигуры эти, конечно, далеко не новые, их знала и античность и Древний Восток. Если опускать в эти образы исторический лот, то он ни в одном из них не достанет до дна: так глубоко это дно. Культовое значение соответствующих античных масок лежит сравнительно близко, в полном свете исторического дня, дальше они уходят в глубины доклассового фольклора. Но проблема генезиса нас здесь, как и во всей нашей работе, не интересует, — нам важны лишь те особые функции их, которые они несут в литературе позднего средневековья и которые затем оказывают существенное влияние на развитие европейского романа.
- ✓ Плут, шут и дурак создают вокруг себя особые миры, особые хронотопы. Всем этим фигурам не было сколько-нибудь существенного места в уже разобранных нами хронотопах и временах (частично лишь в авантюрно-бытовом хронотопе). Эти фигуры приносят с собой в литературу, во-первых, очень существенную связь с площадными театральными подмостками, с площадной зрелищной маской, они связаны с каким-то особым, но очень существенным, участком народной площади; во-вторых, — и это, конечно, связано с первым, — самое бытие этих фигур имеет не прямое, а

переносное значение: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; в-третьих, наконец,— и это опять вытекает из предшествующего,— их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют.

Им присуща своеобразная особенность и право — быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской. У плута еще есть нити, связывающие его с действительностью; шут и дурак — «не от мира сего» и потому имеют особые права и привилегии. Фигуры эти и сами смеются, и над ними смеются. Смех их носит публичный народно-площадной характер. Они восстанавливают публичность человеческого образа: ведь все бытие этих фигур, как таких, сплошь и до конца вовне, они, так сказать, все выносят на площадь, вся их функция к тому и сводится, чтобы овнешнить (правда, не свое, а отраженное чужое бытие — но другого у них и нет). Этим создается особый модус овнешнения человека путем пародийного смеха.

Там, где эти фигуры остаются на реальных подмостках, они вполне понятны и настолько привычны, что кажутся не вызывающими никаких проблем. Но с подмостков они вошли в художественную литературу, внеся с собой туда все отмеченные нами особенности свои. Здесь — в романной литературе — они и сами пережили ряд трансформаций, и трансформировали некоторые существенные моменты романа.

Мы здесь можем лишь частично раскрыть эту очень сложную проблему, лишь в той мере, в какой это необходимо для последующего анализа некоторых форм романа, в частности — Рабле (а отчасти и Гете).

Трансформирующее влияние разбираемых образов шло по двум направлениям. Прежде всего они оказали влияние на постановку самого автора в романе (и его образ, если он как-то раскрывался в романе), на его точку зрения.

Ведь позиция автора романа по отношению к изображаемой жизни вообще очень сложная и проблематичная по сравнению с эпосом, с драмой, с лирикой. Общая проблема личного авторства (вообще молодая и специфическая, ибо «лично-авторская» литература — покамест капля в море народной не лично-авторской литературы) здесь осложняется необходимостью иметь какую-то существенную невыдуманную маску, определяющую как позицию автора по отношению к изображаемой жизни (как и откуда он — частный человек — видит и раскрывает эту частную жизнь), так и его позицию по отношению к читателям, к публике (в качестве кого он выступает с «разоблачением» жизни — в качестве судьи, следователя, «секретаря-протоколита», политика, проповедника, шута и т. п.). Конечно, вопросы эти существуют для всякого личного авторства, и вопросы эти никогда не разрешаются словом «литератор-профессионал», но в отношении других литературных жанров (эпос, лирика, драма) вопросы эти ставятся в философском, культурном, социально-политическом плане; ближайшая позиция автора, точка зрения, необходимая для оформления материала, дается самим жанром — драмой, лирикой и их разновидностями, эта ближайшая творческая позиция имманентна здесь самим жанрам. Романный жанр не имеет такой имманентной позиции. Можно опубликовать свой истинный дневник и назвать его романом; можно опубликовать под тем же названием пачку деловых документов, можно опубликовать частные письма (роман в письмах), можно опубликовать рукопись «неизвестно кем и неизвестно для чего написанную и неизвестно где и кем найденную». Для романа поэтому вопрос об авторстве возникает не только в общем плане, как для других жанров, но и в формально-жанровом плане. Отчасти мы уже касались его в связи с формами подсматривания и подслушивания частной жизни.

Романист нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни.

И вот здесь-то маски шута и дурака, конечно, различным образом трансформированные, и приходят романисту на помощь. Маски эти не выдуманные, имеющие глубочайшие народные корни, связанные с народом освященными привилегиями не причастности жиз-

ни самого шута и неприкосновенности шутовского слова, связанные с хронотопом народной площади и с театральными подмостками. Все это для романного жанра чрезвычайно важно. Найдена форма бытия человека — безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее, и найдены специфические формы ее отражения — опубликования. (Притом опубликование также и специфически непубличных сфер жизни, например, половой, — это древнейшая функция шута. Ср. описание карнавала у Гете.)

Очень важный момент при этом — не прямое, переносное значение всего образа человека, сплошная иносказательность его. Этот момент, конечно, связан с метаморфозой. Шут и дурак — метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти (ср. аналогичный момент метаморфозы бога и царя в раба, преступника и шута в римских сатурналиях и в христианских страстях бога). Здесь человек находится в состоянии иносказания. Для романа это состояние иносказания имеет громадное формообразующее значение.

Все это приобретает особую важность в связи с тем, что одною из самых основных задач романа становится задача разоблачения всяческой конвенциональности, дурной, ложной условности во всех человеческих отношениях.

Эта дурная условность, пропитавшая человеческую жизнь, есть прежде всего феодальный строй и феодальная идеология с ее обесцениванием всего пространственно-временного. Лицемерие и ложь пропитали все человеческие отношения. Здоровые «естественные» функции человеческой природы осуществлялись, так сказать, контрабандным и диким путем, потому что идеология их не освящала. Это вносило фальшь и двойственность во всю человеческую жизнь. Все идеологические формы — институты становились лицемерными и ложными, а реальная жизнь, лишенная идеологического осмысления, становилась животной-грубой.

В фавль и шванках, в фарсах, в пародийных сатирических циклах ведется борьба с феодальным фоном и дурной условностью, с ложью, пропитавшей все человеческие отношения. Им противопоставляется как разоблачающая сила трезвый, веселый и хитрый ум плута (в образе виллана, мелкого горожанина-подмастерья, бродячего молодого клирика, вообще деклассированного бродяги), пародийные издевки шута и простодушное

непонимание дурака. Тяжелому и мрачному обману противопоставляется веселый обман плута, корыстной фальши и лицемерию — бескорыстная простота и здоровое непонимание дурака и всему условному и ложному — синтетическая форма шутовского (пародийного) разоблачения.

Эту борьбу с конвенциональностью на более глубокой и принципиальной основе продолжает роман. При этом первая линия, линия авторской трансформации, пользуется образами шута и дурака (не понимающей дурную условность наивности). В борьбе с условностью и неадекватностью подлинному человеку всех наличных жизненных форм эти маски получают исключительное значение. Они дают право не понимать, путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь; право говорить, пародируя, не быть буквальным, не быть самим собою; право проводить жизнь через промежуточный хронотоп театральных подмостков, изображать жизнь как комедию и людей как актеров; право срывать маски с других; право браниться существенной (почти культовой) бранью; наконец, право предавать публичности частную жизнь со всеми ее приватнейшими тайниками.

Второе направление трансформации образов плута, шута и дурака — введение их в содержание романа как существенных героев (в прямом или трансформированном виде).

Очень часто оба направления в использовании указанных образов объединяются, тем более что существенный герой почти всегда является носителем авторских точек зрения.

Все разобранные нами моменты в той или иной форме и степени проявляются в «плутовском романе», в «Дон-Кихоте», у Кеведо, у Рабле, в немецкой гуманистической сатире (Эразм, Брант, Мурнер, Мошерош, Викрам), у Гриммельсхаузена, у Сореля («Экстравагантный пастушок», отчасти и «Франсион»), у Скаррона, у Лесажа, у Мариво; далее, в эпоху Просвещения: у Вольтера (в особенности четко в «Простаке»), у Филдинга («Джозеф Эндрюс», «Джонатан Уайльд Великий», отчасти и «Том Джонс»), отчасти у Смоллетта, по-особому у Свифта.

Характерно, что и внутренний человек — чистая «естественная» субъективность — мог быть раскрыт только с помощью образов шута и дурака, так как адекватной, прямой (не иносказательной с точки зрения

практической жизни) жизненной формы для него найти не могли. Появляется образ чудака, сыгравший очень важную роль в истории романа: у Стерна, Голдсмита, Гиппеля, Жан-Поля, Диккенса и др. Специфическое чудачество, «шендеизм» (термин самого Стерна) становится важной формой для раскрытия «внутреннего человека», «свободной и самодовлеющей субъективности», формой, аналогичной «пантагрюэлизму», служившему для раскрытия целостного внешнего человека в эпоху Возрождения.

Форма «непонимания» — нарочитого у автора и простодушно-наивного у героев — является организующим моментом почти всегда, когда дело идет о разоблачении дурной условности. Такая разоблачаемая условность — в быту, морали, в политике, искусстве и т. д. — обычно изображается с точки зрения непрichaстного ей и не понимающего ее человека. Форма «непонимания» широко применялась в XVIII веке для разоблачения «феодальной неразумности» (общезвестно применение ее у Вольтера; назову еще «Персидские письма» Монтескье, создавшие целый жанр аналогичных экзотических писем, изображающих французский строй с точки зрения не понимающего его чужеземца; форму эту очень разнообразно применяет Свифт в своем «Гулливере»). Этой формой очень широко пользовался Толстой: например, описание Бородинского боя с точки зрения не понимающего его Пьера (под влиянием Стендаля), изображение дворянских выборов или заседания московской думы с точки зрения не понимающего Левина, изображение сценического представления, изображение суда, знаменитое изображение богослужения («Воскресение») и т. п.

Плутовской роман в основном работает хронотопом авантюрно-бытового романа — дорогой по родному миру. И постановка плута, как мы уже говорили, аналогична постановке Люция-осла¹. Новым здесь является резкое усиление момента разоблачения дурной условности и всего существующего строя (особенно в «Гусмане из Альфараче» и в «Жиль Блазе»).

Для «Дон-Кихота» характерно пародийное пересечение хронотопа «чужого чудесного мира» рыцарских романов с «большой дорогой по родному миру» плутовского романа.

В истории освоения исторического времени роман

¹ Имеется, конечно, и громадная общность мотивов.

Сервантеса имеет громадное значение, которое, конечно, не определяется лишь этим пересечением знакомых нам хронотопов, тем более что в этом пересечении в корне меняется их характер: оба они получают не прямое значение и вступают в совершенно новые отношения к реальному миру. Но останавливаться на анализе романа Сервантеса мы здесь не можем.

В истории реализма все формы романов, связанные с трансформацией образов плута, шута и дурака, имеют громадное значение, до сих пор еще совершенно не понятное в его сущности. Для более глубокого изучения этих форм необходим прежде всего генетический анализ смысла и функций мировых образов плута, шута и дурака от глубин доклассового фольклора и до эпохи Возрождения. Необходимо учесть громадную (в сущности, ни с чем не сравнимую) роль их в народном сознании, необходимо изучить дифференциацию этих образов — национальную и локальную (местных шутов было, вероятно, не меньше, чем местных святых) и особую роль их в национальном и местном самосознании народа. Далее, особую трудность представляет проблема их трансформации при переходе этих образов в литературу вообще (не драматическую), а в частности, в роман. Обычно недооценивается, что здесь по особым и специфическим путям восстанавливалась порванная связь литературы с народной площадью. Кроме того, здесь обретались формы для публикации всех неофициальных и запретных сфер человеческой жизни — в особенности половой и витальной сферы (совокупление, еда, вино), и происходила расшифровка соответствующих скрывающих их символов (бытовых, обрядовых и официально-религиозных). Наконец, особую трудность представляет проблема того прозаического иносказания, если угодно, той прозаической метафоры (хотя она совсем не похожа на поэтическую), которую они принесли в литературу и для которой нет даже адекватного термина («пародия», «шутка», «юмор», «ирония», «гротеск», «шарж» и т. п. — только узкословесные разновидности и оттенки ее). Ведь дело идет об иносказательном бытии всего человека вплоть до его мировоззрения, отнюдь не совпадающем с игрой роли актером (хотя и есть точка соприкосновения). Такие слова, как «шутовство», «кривляние», «юрдство», «чуждачество», получили специфическое и узкое бытовое значение. Поэтому великие представители этого прозаического иносказания создавали

ему свои термины (от имен своих героев): «пантагрюэлизм», «шендеизм». Вместе с этим иносказанием в роман вошла особая сложность и многоплановость, появились промежуточные хронотопы, например, театральный хронотоп. Наиболее яркий пример (один из многих) его открытого введения — «Ярмарка тщеславия» Теккерея. В скрытой форме промежуточный хронотоп кукольного театра лежит в основе «Тристрама Шенди». Стернианство — стиль деревянной куклы, управляемой и комментируемой автором. (Таков, например, и скрытый хронотоп гоголевского «Носа» — «Петрушка».)

В эпоху Возрождения указанные формы романа разрушали ту потустороннюю вертикаль, которая разложила формы пространственно-временного мира и их качественное живое наполнение. Они подготовили восстановление пространственно-временной материальной целостности мира на новой, углубленной и осложненной ступени развития. Они подготовили освоение романом того мира, в котором в это же самое время открывалась Америка, морской путь в Индию, который раскрывался для нового естествознания и математики. Подготавлилось и совершенно новое видение и изображение времени в романе.

На анализе романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» мы надеемся конкретизировать все основные положения настоящего раздела.

VII. РАБЛЕЗИАНСКИЙ ХРОНОТОП

В нашем анализе романа Рабле мы, как и во всех предыдущих анализах, принуждены отвлекаться от всех специально генетических вопросов: мы будем их касаться лишь в случаях крайней необходимости. Роман мы будем рассматривать как единое целое, проникнутое единством идеологии и художественного метода. Правда, все основные положения нашего анализа опираются на первые четыре книги, так как пятая в отношении художественных методов все же слишком резко отклоняется от целого.

Прежде всего необходимо отметить резко бросающиеся в глаза необычайные пространственно-временные просторы в романе Рабле. Дело здесь, однако, не только в том, что действие романа еще не сосредоточилось в комнатных пространствах приватно-семейной

жизни, а протекает под открытым небом, в движениях по земле, в военных походах и путешествиях, захватывает различные страны,— все это мы наблюдаем и в греческом романе и в рыцарском, наблюдаем и в буржуазном авантюрном романе путешествий XIX и XX веков. Дело в особой связи человека и всех его действий и всех событий его жизни с пространственно-временным миром. Мы обозначим это особое отношение как адекватность и прямую пропорциональность качественных степеней («ценностей») пространственно-временным величинам (размерам). Это не значит, конечно, что в мире Рабле жемчужины и драгоценные камни хуже булыжника, потому что они несравненно меньше его. Но это значит, что если хороши жемчужины и драгоценные камни, то их нужно как можно больше и они должны быть повсюду. В Телемскую обитель посылается ежегодно по семи кораблей, нагруженных золотом, жемчугом и драгоценными камнями. В самой обители было 9332 уборных (при каждой комнате), и в каждой зеркало было в раме из чистого золота, отделанной жемчугом (кн. I, гл. LV). Это значит, что все ценное, все качественно положительное должно реализовать свою качественную значительность в пространственно-временной значительности, распространиться как можно дальше, существовать как можно дольше, и все действительно качественно значительное неизбежно наделено и силами для такого пространственно-временного расширения, все же качественно отрицательное — маленькое, жалкое и бессильное и должно быть вовсе уничтожено и бессильно противостоять своей гибели. Между ценностью, какова бы она ни была — еда, питье, истина, добро, красота, и пространственно-временными размерами нет взаимной вражды, нет противоречия, они прямо пропорциональны друг другу. Поэтому все доброе растет, растет во всех отношениях и во все стороны, оно не может не расти, потому что рост принадлежит к самой природе его. Худое же, напротив, не растет, а вырождается, оскудевает и гибнет, но в этом процессе оно компенсирует свое реальное уменьшение лживой потусторонней идеальностью. Категория роста, притом реального пространственно-временного роста, одна из самых основных категорий раблезианского мира.

Говоря о прямой пропорциональности, мы вовсе не имеем в виду, что качество и его пространственно-временное выражение в мире Рабле сначала разъединены,

а потом объединяются,— напротив, они с самого начала связаны в неразрывном единстве его образов. Но эти образы нарочито противопоставлены диспропорциональности феодально-церковного мировоззрения, где ценности враждебны пространственно-временной реальности как суетному, бренному и греховному началу, где большое символизуется малым, сильное — слабым и немощным, вечное — мигом.

Эта прямая пропорциональность лежит в основе того исключительного доверия к земному пространству и времени, того пафоса пространственных и временных далей и просторов, которые так характерны и для Рабле, и для других великих представителей эпохи Возрождения (Шекспир, Камюэнс, Сервантес).

Но этот пафос пространственно-временной адекватности носит у Рабле далеко не наивный характер, свойственный древнему эпосу и фольклору: он, как мы уже сказали, противопоставлен средневековой вертикали, полемически заострен против нее. Задача Рабле — очищение пространственно-временного мира от разлагающих его моментов потустороннего мировоззрения, от символических и иерархических осмыслений этого мира по вертикали, от проникшей в него заразы «антифизиса». Эта полемическая задача сочетается у Рабле с положительной — воссоздание адекватного пространственно-временного мира как нового хронотопа для нового гармонического, цельного человека и новых форм человеческого общения.

Этим сочетанием полемической и положительной задач — задач очищения и восстановления реального мира и человека — определяются особенности художественного метода Рабле, своеобразие его реалистической фантастики. Сущность этого метода сводится прежде всего к разрушению всех привычных связей, обычных соседств вещей и идей и к созданию неожиданных связей, неожиданных логических («алогизмы») и языковых связей (специфическая раблезианская этимология, морфология, синтаксис).

Между прекрасными вещами этого здешнего мира установлены и закреплены традицией, освящены религией и официальной идеологией ложные и искажающие подлинную природу вещей связи. Вещи и идеи объединены ложными иерархическими отношениями, враждебными их природе, они разъединены и отдалены друг от

друга всякими потусторонними идеальными прослойками, не дающими вещам соприкоснуться в их живой телесности. Схоластическое мышление, ложная богословская и юридическая казуистика, наконец, и самый язык, проникнутый вековой и тысячелетней ложью, закрепляют эти фальшивые связи между прекрасными вещными словами и действительно человеческими идеями. Необходимо разрушить и перестроить всю эту ложную картину мира, порвать все ложные иерархические связи между вещами и идеями, уничтожить все разъединяющие идеальные прослойки между ними. Необходимо освободить все вещи, дать им вступить в свободные, присущие их природе сочетания, как бы ни казались эти сочетания причудливыми с точки зрения привычных традиционных связей. Необходимо дать вещам соприкоснуться в их живой телесности и в их качественном многообразии. Необходимо создать новые соседства между вещами и идеями, отвечающие их действительной природе, поставить рядом и сочетать то, что было ложно разъединено и отдалено друг от друга, и разъединить то, что было ложно сближено. На основе этого нового соседства вещей должна раскрыться новая картина мира, проникнутая внутренней реальной необходимостью. Таким образом, у Рабле разрушение старой картины мира и положительное построение новой неразрывно сплетены друг с другом.

В разрешении положительной задачи Рабле опирается на фольклор и на античность, где соседство вещей более соответствовало их природе и было чуждо ложной условности и потусторонней идеальности. В разрешении же отрицательной задачи на первый план выступает раблезианский смех, непосредственно связанный со средневековыми шутовскими, плутовскими и дурацкими жанрами и своими корнями уходящий в глубины доклассового фольклора. Но раблезианский смех не только разрушает традиционные связи и уничтожает идеальные прослойки, — он раскрывает грубое непосредственное соседство того, что люди разъединяют фарисейской ложью.

Разъединение традиционно связанного и сближение традиционно далекого и разъединенного достигается у Рабле путем построения разнообразнейших рядов, то параллельных друг другу, то пересекающихся друг с другом. С помощью этих рядов Рабле и сочетает и разъединяет. Построение рядов — специфическая особенность художественного метода Рабле. Все разнообраз-

нейшие ряды у Рабле могут быть сведены в следующие основные группы: 1) ряды человеческого тела в анатомическом и физиологическом разрезе; 2) ряды человеческой одежды; 3) ряды еды; 4) ряды питья и пьянства; 5) половые ряды (совокупление); 6) ряды смерти; 7) ряды испражнений. Каждый из этих семи рядов обладает своей специфической логикой, в каждом ряду свои доминанты. Все эти ряды пересекаются друг с другом; их развитие и пересечения позволяют Рабле сближать или разъединять все, что ему нужно. Почти все темы обширного и тематически богатого романа Рабле проведены по этим рядам.

Приведем ряд примеров. Человеческое тело, все его части и члены, все его органы и все его функции даются Рабле в анатомическом, физиологическом и натурфилософском аспекте на протяжении всего романа. Этот своеобразный художественный показ человеческого тела — очень важный момент романа Рабле. Важно было показать всю необычайную сложность и глубину человеческого тела и его жизни и раскрыть новое значение, новое место человеческой телесности в реальном пространственно-временном мире. В соотношении с конкретной человеческой телесностью и весь остальной мир приобретает новый смысл и конкретную реальность, материальность, вступает не в символический, а в материальный пространственно-временной контакт с человеком. Человеческое тело становится здесь конкретным измерителем мира, измерителем его реальной весомости и ценности для человека. Здесь впервые делается последовательная попытка построить всю картину мира вокруг телесного человека, так сказать, в зоне физического контакта с ним (но эта зона, по Рабле, бесконечно широка).

Эта новая картина мира полемически противопоставлена средневековому миру, в идеологии которого человеческое тело воспринималось только под знаком тленности и преодоления, в действительной же жизненной практике которого господствовала грубая и грязная телесная разнузданность. Идеология не освещала и не осмысливала телесной жизни, она отрицала ее; поэтому, лишенная слова и смысла, телесная жизнь могла быть только разнузданной, грубой, грязной и разрушительной для себя самой. Между словом и телом был безмерный разрыв.

Рабле поэтому противопоставляет человеческую телесность (и окружающий мир в зоне контакта с этой

телесностью) не только средневековой аскетической потусторонней идеологии, но и средневековой разнузданной и грубой практике. Он хочет вернуть телесности и слово и смысл, античную идеальность, и вместе с тем вернуть слову и смыслу их реальность и материалистичность.

Человеческое тело изображается Рабле в нескольких аспектах. Прежде всего в анатомо-физиологическом учебном аспекте. Затем в шутовском циническом аспекте. Затем в аспекте фантастического гротескного аналогизирования (человек — микрокосм). И, наконец, в собственно фольклорном аспекте. Эти аспекты переплетаются друг с другом и лишь редко выступают в своем чистом виде. Но анатомическая и физиологическая детализация и точность имеют место повсюду, где только упоминается человеческое тело. Так, рождение Гаргантюа, изображенное в аспекте шутовского цинизма, дает точные физиологические и анатомические подробности: выпадение прямой кишки у обвевшейся потрохами матери Гаргантюа вследствие сильного поноса (ряд испражнений) и самое рождение:

«Благодаря этому печальному случаю получилась вялость матки; ребенок проскочил по семяпроводам в полую вену и, вскарабкавшись по диафрагме до плеч, где вена раздваивается, повернул налево и вылез через левое ухо» (кн. I, гл. VI)¹. Здесь гротескная фантастика сочетается с точностью анатомического и физиологического анализа.

При всех описаниях битв и избиений одновременно с гротескным преувеличением даются точные анатомические описания наносимых человеческому телу повреждений, ран и смертей.

Так, изображая избиение монахом Жаном врагов, забравшихся в монастырский виноградник, Рабле дает детализованный ряд человеческих членов и органов: «Одним он мозжил головы, другим ломал руки и ноги; другим вывихивал шейные позвонки, другим смещал поясницу, некоторым сбивал нос, выбивал глаза, дробил челюсти, заставлял давиться зубами, ломал ноги, выворачивал лопатки, бедра, дробил локтевые кости. Если кто хотел спрятаться в гуще виноградных лоз, тем перебивал крестец и ломал поясницы, как собакам. Если кто хотел спастись бегством, тому разбивал голову

¹ «Гаргантюа и Пантагрюэль» цитируется в переводе В. А. Пяста.

в куски, ударяя сзади по «ламбдовидному» шву» (кн. I, гл. XXVII).

Тот же монах Жан убивает стража: «...он внезапно выхватил свой меч и ударил стража, что держал его справа, полностью перерезав ему гортанную вену и сонную артерию на шее, вместе с язычком, вплоть до желез, и, повторив удар, вскрыл ему спинной мозг между вторым и третьим позвонками: страж упал мертвым» (кн. I, гл. XLIV).

Он же убивает второго стража: «И одним ударом пробил ему голову, сломав черепную коробку над височной костью, и отделил от затылка обе теменные кости и большую часть лобной доли вместе с стреловидным мостом. Тем же ударом он пробил ему обе мозговые оболочки, так что обнажились желудочки, и задняя часть черепа повисла над плечами (точно шапочка доктора, черная сверху и красная внутри). Тут стражник мертвый свалился на землю». Еще один аналогичный пример. В гротескном рассказе Панурга о том, как его поджаривали на вертеле в Турции и как он спасся, соблюдается та же анатомическая детализация и точность: «Прибежав, он (хозяин дома.— М. Б.) схватил вертел, на котором я был посажен, и убил им наповал моего мучителя, отчего тот и умер за недостатком ухода: он пронзил его вертелом несколько правее и выше пупка, проткнув третью долю печени, а также диафрагму. Через сердечную сумку вертел вышел наружу у плеча, между левой лопаткой и позвоночным хребтом» (кн. II, гл. XIV).

В этом гротескном рассказе Панурга ряд человеческого тела (в анатомическом аспекте) скрещивается с рядом еды и кухни (Панурга поджаривают на вертеле, как жаркое, предварительно обложив салом) и рядом смерти (характеристика этого ряда — ниже).

Все такие анатомические анализы не являются статическими описаниями, — они вовлечены в живую динамику действия — сражений, драк и т. п. Анатомическое строение человеческого тела раскрывается в действии и становится как бы особым действующим лицом романа. Но таким действующим лицом является не индивидуальное тело в индивидуальном и необратимом жизненном ряду, — а безличное тело, тело человеческого рода, рождающееся, живущее, умирающее многообразными смертями, снова рождающееся, показанное в своем строении и во всех процессах своей жизни.

С такую же точностью и яркой наглядностью изображает Рабле и внешние действия и движения человеческого тела, например, при изображении вольтижировки Гимнаста (кн. I, гл. XXXV). Экспрессивные возможности человеческого телодвижения и жеста с исключительной детальностью и наглядностью изображены в немом диспуте (посредством жестов) англичанина Таумаста с Панургом (эта экспрессивность лишена здесь определенного смысла и имеет самодовлеющее значение) (кн. II, гл. XIX). Аналогичный пример — беседа Панурга (по поводу женитьбы) с немым Насдекабром (кн. III, гл. XX).

Гротескная фантастика в изображении человеческого тела и совершающихся в нем процессов проявляется при изображении болезни Пантагрюэля, при лечении которой в его желудок спускают рабочих с заступами, крестьян с кирками и семь человек с корзинами для очистки желудка от нечистот (кн. II, гл. XXXIII). Такой же характер носит путешествие «автора» во рту Пантагрюэля (кн. II, гл. XXXII).

При изображении человеческого тела в гротескно-фантастическом аспекте в телесный ряд вовлекается масса разнороднейших вещей и явлений. Здесь они погружаются в атмосферу тела и телесной жизни, вступают в новое и неожиданное соседство с телесными органами и процессами, снижаются и материализуются в этом телесном ряду. Это имеет место уже в двух приведенных выше примерах.

Так, для очистки желудка Пантагрюэль глотает, как пилюли, большие медные шары, «как те, что на памятнике Вергилия в Риме». В шарах заключены рабочие с орудиями и корзинами, производящие очистку желудка. По окончании очистки желудка Пантагрюэля вырвало — шары выскочили наружу. Когда рабочие вышли из этих пилюль на волю, Рабле вспоминает, как греки вышли из Троянского коня. Одну из этих пилюль можно видеть в Орлеане, на колокольне церкви св. Креста (кн. II, гл. XXXIII).

Еще более обширный круг вещей и явлений введен в гротескный анатомический ряд путешествия автора во рту Пантагрюэля. Во рту оказывается целый новый мир: высокие горы (зубы), луга, леса, укрепленные города. В одном из городов чума, вследствие тяжелых испарений, поднимающихся из желудка Пантагрюэля. Во рту более двадцати пяти населенных королевств; различаются жители «по ту» и «по сю» сторону зубов, как и в че-

ловеческом мире «по ту» и «по сю» сторону гор, и т. д. Описание обнаруженного во рту Пантагрюэля мира занимает около двух страниц. Фольклорная основа всего этого гротескного образа совершенно ясна (см. аналогичные образы у Лукиана).

Если в эпизоде путешествия во рту Пантагрюэля в телесный ряд был вовлечен географический и экономический мир, то в эпизоде с великаном Бренгнариллем в телесный ряд вовлекается бытовой и сельскохозяйственный мир. «Бренгнарилль, страшный гигант, за недостатком ветряных мельниц, которыми он обыкновенно питался, поглотил все сковороды, котлы, кастрюли, горшки и даже печи и печурки на острове. Вследствие этого под утро, в час пищеварения, он тяжело заболел несварением желудка, вызванным тем, что (как говорили врачи) пищеварительная сила его желудка, естественно приспособленная к перевариванию ветряных мельниц, не могла переварить вполне печей и жаровен; котлы и горшки переваривались довольно хорошо, о чем свидетельствовали мочевые осадки в четырех бочках его мочи, дважды выпущенной им в это утро» (кн. IV, гл. XVII).

Бренгнарилль пользовался курортным лечением на «Острове Ветров». Здесь он глотал ветряные мельницы. Пробовали, по совету местных специалистов по желудочным болезням, подкладывать ему в мельницы петухов и кур. Они пели в его животе и летали, отчего у него сделались колики и судороги. Кроме того, лисицы острова вскочили ему в горло в погоне за птицами. Тогда, чтобы очистить желудок, ему пришлось поставить клизму из хлебных зерен и проса. Куры устремились за зернами, а за ними лисицы. Внутрь через рот он принял еще дюжину из гончих и борзых собак (кн. IV, гл. XLIV).

Здесь характерна своеобразная, чисто раблезианская логика построения этого ряда. Процессы пищеварения, лечебные манипуляции, вещи домашнего обихода, явления природы, сельскохозяйственной жизни, охоты объединены здесь в динамический и живой гротескный образ. Создано новое и неожиданное соседство вещей и явлений. Правда, в основе этой раблезианской гротескной логики лежит логика фольклорной реалистической фантастики.

В небольшом эпизоде с Бренгнариллем телесный ряд, как это обычно у Рабле, пересекается с рядом испраж-

нений, с рядом еды и с рядом смерти (о чем подробно в дальнейшем).

Еще более гротескный, причудливо-неожиданный характер носит пародийное анатомическое описание Каремпренана, занимающее три главы четвертой книги (XXX, XXXI и XXXII).

Каремпренан — «постник», гротескное олицетворение католического поста и аскезы — вообще антиприродных тенденций средневековой идеологии. Кончается описание Каремпренана знаменитым рассуждением Пантагрюэля об Антифизис. Все порождения Антифизис — Бесформенность и Разлад — охарактеризованы как пародии на человеческое тело: «Голова этих новорожденных была сферической и круглой со всех сторон, как шар, а не сдавленная немного с двух сторон, как у людей. Уши у них были высоко подняты и огромны, как у осла; глаза — выпученные, без ресниц, прикреплены к косточке, твердые, как рачьи; ноги — круглые, как клубки; руки — вывороченные назад к плечам. Ходили они постоянно колесом, на голове, ногами вверх» (кн. IV, гл. XXXII). Далее Рабле перечисляет ряд других порождений Антифизис: «После этого она еще произвела на свет пустосвятов, ханжей и папистов; затем никудышных маньяков, женевских кальвинистов-обманщиков, бесноватых лютербов, притворщиков, людоедов и вообще всяких монахов-обжор, а также и других противосеестественных и безобразных чудовищ, чтобы досадить Природе» (см. там же). В этом ряду представлены все идеологические уродства потустороннего мировоззрения, которые введены в один объемлющий ряд телесных уродств и извращений.

Замечательный пример гротескной аналогизации — рассуждение Панурга о должниках и займодавцах в гл. III и IV третьей книги. По аналогии со взаимоотношениями должников и займодавцев дается изображение гармонического устройства человеческого тела как микрокосма: «Намерением основателя сего микрокосма было поддерживать душу, вложенную им туда в качестве гостя, и жизнь. Жизнь состоит из крови: кровь — пребывание души; и поэтому единственный труд в этом мире — это непрестанно ковать кровь. В этой кузнице все органы исполняют свойственную им службу, и их иерархия такова, что один у другого беспрестанно занимает, один другому дает в долг. Материя и металлы, подходящие для превращения в кровь, даны природой:

это хлеб и вино. Все виды пищи заключены в этих двух... Чтобы найти, приготовить и сварить пищу, работают руки, шествуют ноги и носят всю эту машину, глаза же — ведут... Язык пробует, зубы жуют, желудок принимает, переваривает и извергает... Питательные части идут в печень, которая снова преобразует их и делает из них кровь... Потом кровь переносится в другую лабораторию, для еще более тонкой обработки — в самое сердце, которое диастолическими и систолическими движениями утончает и воспламеняет ее, так что в правом желудочке доводит ее до совершенства, а затем через вены рассылает ее по всем членам. Каждый орган тянет ее к себе и питается ею на свой лад: ноги, руки, глаза и так далее; теперь они становятся уже должниками, между тем как ранее были кредиторами».

В том же гротескном ряду — по аналогии с должниками-кредиторами — Рабле дает изображение гармонии Вселенной и гармонии человеческого общества.

Все эти гротескные, пародийные, шутовские ряды человеческого тела, с одной стороны, раскрывают его строение и его жизнь, с другой — вовлекают в соседство с телом многообразнейший мир вещей, явлений и идей, которые в средневековой картине мира были бесконечно далеки от тела, входили в совершенно иные словесные и предметные ряды. Непосредственный контакт с телом всех этих вещей и явлений достигается прежде всего путем их словесного соседства, словесного объединения в одном контексте, в одной фразе, в одном словосочетании. Рабле не боится иной раз и совершенно бессмысленных словосочетаний, лишь бы поставить рядом («ососедить») такие слова и понятия, которые человеческая речь на основе определенного строя, определенного мировоззрения, определенной системы оценок — никогда не употребляет в одном контексте, в одном жанре, в одном стиле, в одной фразе, с одной интонацией. Рабле не боится логики по типу «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Он часто пользуется специфической логикой кощунств, как она была представлена в средневековых формулах отречения от бога и Христа и формулах вызова нечистых духов. Он широко пользуется специфической логикой ругательств (о чем подробнее ниже). Особенно важное значение имеет необузданная фантастика, позволяющая создавать предметно осмысленные, но причудливейшие словесные ряды (например,

в эпизоде с Бренгнириллем, Глотателем ветряных мельниц).

Но менее всего Рабле становится при этом формалистом. Все его словосочетания, даже там, где они предметно кажутся вовсе бессмысленными, стремятся прежде всего разрушить установленную иерархию ценностей, низвести высокое и поднять низкое, разрушить привычную картину мира во всех ее уголках. Но одновременно он решает и положительную задачу, придающую определенное направление всем его словосочетаниям и гротескным образам, — отелеснить мир, материализовать его, приобщить всё пространственно-временным рядам, измерить всё человечески-телесными масштабами, на место разрушаемой картины мира построить новую. Самые причудливые и неожиданные соседства слов проникнуты единством этих идеологических устремлений Рабле. Но и помимо этого, как мы увидим дальше, за гротескными образами и рядами Рабле кроется еще и иной, более глубокий и своеобразный смысл.

Наряду с этим гротескным анатомо-физиологическим использованием телесности для «отелеснения» всего мира Рабле — гуманистический врач и педагог — занят и прямой пропагандой культуры тела и его гармонического развития. Так, первоначальному схоластическому воспитанию Гаргантюа, пренебрегающему телом, Рабле противопоставляет последующее гуманистическое воспитание его Понократом, где анатомическим и физиологическим знаниям, гигиене и разнообразным видам спорта придается громадное значение. Средневековому грубому харкающему, пукающему, зевающему, плюющему, икающему, громко сморкающемуся, без меры жующему и пьющему телу противопоставляется гармонически развитое спортом, изящное и культурное тело гуманиста (кн. I, гл. XXI, XXII, XXIII и XXIV). Громадное значение культуре тела придается и в Телемской обители (кн. I, гл. LII, LVII). К этому гармоническому положительному полюсу мировоззрения Рабле, гармоническому миру с гармоническим человеком в нем, мы еще вернемся в последующем.

Следующий ряд — ряд еды и питья-пьянства. Место этого ряда в романе Рабле огромно. Через него проводятся почти все темы романа, без него не обходится почти ни один эпизод в романе. В непосредственное соседство с едой и вином приводятся многообразнейшие вещи и явления мира, в том числе самые духовные

и возвышенные. «Пролог автора» прямо начинается с обращения к пьяницам, которым автор посвящает свои писания. В том же прологе он утверждает, что писал свою книгу только во время еды и питья: «Это самое подходящее время для писания о таких высоких материях и глубоких учениях, как умел делать Гомер, образец всех филологов, и Эний, отец латинских поэтов, как об этом свидетельствует Гораций, хотя какой-то невежда выразился, что от его стихов больше пахнет вином, чем елеем».

Еще более выразителен в этом отношении пролог автора к третьей книге. Здесь в ряд питья введена бочка цинника Диогена, чтобы затем превратиться в винную бочку. Здесь повторяется и мотив творчества за питьем, причем кроме Гомера и Эния, в числе писателей, творящих за выпивкой, названы еще Эсхил, Плутарх и Катон.

Самые имена главных героев Рабле этимологически осмысливаются в питьевом ряду: Грангузье (отец Гаргантюа) — «большая глотка». Гаргантюа родился на свет со страшным криком: «Пить, пить, пить!» — «Какая же у тебя здоровая!» (*Que grand tu as!*) — сказал Грангузье, подразумевая глотку. По этому первому слову, сказанному отцом, ребенка и называли Гаргантюа (кн. I, гл. VII). Имя «Пантагрюэль» Рабле этимологически осмысливает как «всежаждущий».

И рождение главных героев происходит под знаком еды и пьянства. Гаргантюа родился в день великого пира и пьянства, устроенного его отцом, причем его мать объелась потрохами. Новорожденного немедленно напоили вином. Рождению Пантагрюэля предшествовала великая засуха и, следовательно, великая жажда людей, животных и самой земли. Картина засухи дана в библейском стиле и насыщена конкретными библейскими и античными реминисценциями. Этот высокий план перемещается физиологическим рядом, в котором дается гротескное объяснение солености морской воды: «Земля нагрелась до того, что невероятно вспотела, отчего вспотело и море и стало соленым, потому что всякий пот солон. Вы убедитесь в этом, когда попробуете ваш собственный пот или пот больных венериков, которых заставляют потеть, — это мне все равно» (кн. II, гл. II).

Мотив соли, как и мотив засухи, подготавливает и усиливает основной мотив жажды, под знаменем которой

и рождается Пантагрюэль — «король жаждущих». В год, день и час его рождения все в мире жаждало.

Мотив соли в новой форме вводится и в самый момент рождения Пантагрюэля. Прежде чем появился сам новорожденный, из чрева матери «выскочило шестьдесят восемь погонщиков мулов, и каждый держал за уздцы лошака, нагруженного солью; за ними последовали девять дромадеров, навьюченных тюками с ветчиной и копчеными языками, семь верблюдов, нагруженных угрями, а затем двадцать пять возов слуком-пореем, чесноком и зеленым луком». После этого ряда соленых и пробуждающих жажду закусок появляется на свет и сам Пантагрюэль.

Так создает Рабле гротескный ряд: засуха, жар, пот (когда жарко — потеют), соль (пот соленый), соленые закуски, жажда, питье, пьянство. Попутно в этот ряд втягиваются: пот венериков, святая вода (употребление ее во время засухи было регламентировано церковью), Млечный Путь, истоки Нила и целый ряд библейских и античных реминисценций (упоминается: притча о Лазаре, Гомер, Феб, Фаетон, Юнона, Геракл, Сенека). Все это на протяжении полутора страниц, изображающих рождение Пантагрюэля. Создается характерное для Рабле новое и причудливое соседство вещей и явлений, несовместимых в обычных контекстах.

Родословная Гаргантюа была найдена среди символов пьянства: она обнаружена в склепе под кубком с надписью «Nec bibitur»¹ среди девяти винных фляг (кн. I, гл. I). Обращаем внимание на словесное и предметное соседство склепа и питья вина.

В ряд еды и питья введены почти все важнейшие эпизоды романа. Война между царством Грангузье и царством Пикрошоля, занимающая в основном первую книгу, происходит из-за лепешек с виноградом, причем они рассматриваются как средство от запора и пересекаются с подробно развитым рядом испражнений (см. гл. XXV). Знаменитый бой монаха Жана с воинами Пикрошоля происходит из-за монастырского виноградника, удовлетворяющего монастырскую потребность в вине (не столько для причастия, сколько для пьянства монахов). Знаменитое путешествие Пантагрюэля, заполняющее всю четвертую книгу (и пятую), совершается к «оракулу божественной бутылки». Все корабли, идущие

¹ Здесь пьют (лат.).

щие в это плавание, украшены в качестве девизов символами пьянства: бутылкой, кубком, кувшином (амфорой), жбаном, стаканом, чашей, вазой, корзиной для винограда, винным бочонком (девиз каждого корабля подробно описан Рабле).

Ряд еды и питья (как и телесный ряд) у Рабле детализован и гиперболизирован. Во всех случаях даются подробнейшие перечисления разнообразнейших закусок и кушаний с точным указанием их гиперболического количества. Так, при описании ужина в замке Грангузье после боя дается такое перечисление: «Подали ужинать,— и сверх всего были зажарены 16 быков, 3 телки, 32 телят, 63 молочных козленка, 95 баранов, 300 молочных поросят под чудесным соусом, 220 куропаток, 700 бекасов, 400 каплунов люджонуасской и корнваллийской породы и 1700 жирных экземпляров других пород, 6000 цыплят и столько же голубей, 600 рябчиков, 1400 зайцев, 303 штуки дроф и 1700 каплунов. Дичи не могли достать сразу в таком количестве; было 11 кабанов, присланных аббатом из Тюрпенэ, 18 штук красного зверя — подарок г-на де Гранмона; затем 140 фазанов — от сеньора Дезессара; несколько дюжин диких голубей, речной птицы, чирков, выпи, кроншнепов, ржанок, лесных куропаток, казарок, морских уток, чибисов, диких гусей, больших и карликовых, а также хохлатых цапель, аистов, стрелетов и фламинго с красным оперением, красноеек, индюшек; в добавление было несколько сортов похлебок» (кн. I, гл. XXXVII). Особенно подробное перечисление разнообразнейших кушаний и закусок дается при описании острова Гастера (Чрева): целых две главы здесь (LIX и LX, кн. IV) посвящены этому перечислению.

В ряд еды и питья вовлекаются, как мы уже сказали, разнообразнейшие вещи, явления и идеи, совершенно чуждые этому ряду с господствующей точки зрения (в идеологической, литературной и речевой практике) и в обычном представлении. Способы вовлечения — те же, что и в телесном ряду. Приведем несколько примеров.

Борьба католицизма с протестантизмом, в частности с кальвинизмом, изображена в виде борьбы Каремпренана с Колбасами, населяющими остров Фарш. Эпизод с колбасами занимает восемь глав четвертой книги (XXXV—XLII). Колбасный ряд детализован и развит с гротескной последовательностью. Исходя из формы колбас, Рабле доказывает, ссылаясь на различные

авторитеты, что змий, искусивший Еву, был колбасой, что наполовину колбасами были дрезные гиганты, штурмовавшие Олимп и взгромоздившие Пелион на Оссу. Мелюзина также была наполовину колбасой. Наполовину колбасой был Эрихтоний, изобретший дроги и телеги (чтобы прятать в них свои колбасные ноги). Для борьбы с Колбасами монах Жан заключил союз с поварами. Была сооружена огромная свинья наподобие троянского коня. В пародийно-эпическом гомеровском стиле дается описание свиньи и на нескольких страницах перечисляются имена воинов-поваров, вошедших внутрь свиньи. Происходит битва, в критический момент брат Жан «открывает двери Свиньи и выходит оттуда со своими добрыми солдатами. Одни из них тащили вертела, другие—сковороды, противни, листы, жаровни, кастрюли, котелки, щипцы, ухваты, горшки, ступки, пестики, — все они выстроились в порядке, как пожарные, крича и завывая благим матом: «Набузардан, Набузардан, Набузардан!» И с криками и возмущением они ударили на Паштетов и Сосисок». Колбасы разбиты; над полем битвы появляется летящий «Кабан Минервы» и разбрасывает бочки с горчицей; горчица — это «святой Грааль» колбас, она заживляет их раны и даже воскрешает мертвых.

Интересно пересечение ряда еды с рядом смерти. В главе XLVI четвертой книги дается длинное рассуждение черта о различных вкусовых качествах человеческих душ. Души кляузников, нотариусов, адвокатов хороши только в свежепросоленном виде. Души школяров хороши за завтраком, за обедом — души адвокатов, за ужином — горничных. От душ виноградарей в животе делаются колки.

В другом месте рассказывается о том, как дьявол съел за завтраком фрикасе из души сержанта и заболел сильным расстройством желудка. В тот же ряд введены костры инквизиции, отталкивающие людей от веры и этим обеспечивающие чертям блюда из вкусных душ.

Другой пример пересечения съедобного ряда с рядом смерти — лукиановский эпизод пребывания Эпистемона в царстве мертвых в главе XXX второй книги. Воскрешенный Эпистемон «тотчас стал говорить и сказал, что он видел чертей, запросто говорил с Люцифером и хорошо покушал в аду и в Елисейских полях»... Съедобный ряд тянется и дальше по всему эпизоду: в загробном мире Демосфен — винодел, Эней — мельник, Сципион Афри-

канский торгует дрожжами, Ганнибал — яйцами. Эпиктет под развесистым деревом со множеством девиц выпивает, танцует и пирует по каждому поводу. Папа Юлий торгует пирожками. Ксеркс торгует горчицей; так как он запрашивал слишком дорого, то Франсуа Вийон помочился в его пакет с горчицей, «как это делают торговцы горчицей в Париже». (Пересечение с рядом испражнений.) Рассказ Эпистемона о загробном мире Пантагрюэль прерывает словами, завершающими тему смерти и загробного мира призывом к еде и питью: «Ну теперь... пора нам угоститься и выпить. Прошу вас, дети, потому что весь этот месяц полагается пить!» (кн. II, гл. XXX).

Особенно часто и тесно вплетает Рабле в ряд еды и питья религиозные понятия и символы — молитвы монахов, монастыри, папские декреталии и т. п. После обжорства за обедом молодой Гаргантюа (тогда еще воспитанный схоластами) «с трудом прожеживает обрывок благодарственной молитвы». На «острове Папиманов» Пантагрюэлю и его спутникам предлагают отслужить «сухую обедню», то есть обедню без церковного пения; но Панург предпочитает «мокрую от хорошего анжуйского вина». На этом же острове их угощают обедом, где каждое блюдо, «будь это козуля, каплун, свинья (которых так много в Папимании) или голуби, кролики, зайцы, индейки и пр. и пр.» — все это было нафаршировано «бездной премудрости». От этого «фарша» у Эпистемона делается сильнейший понос (кн. IV, гл. LI). Теме «монаха на кухне» посвящены две особых главы: глава XV третьей книги «Изложение монастырской каббалы по вопросу о солонине» и глава XI четвертой книги «Почему монахи охотно пребывают в кухне». Вот характернейший отрывок первой из них:

«Ты любишь овощные похлебки (говорит Панург. — М. Б.), а мне больше нравятся с лавровым листом, с прибавкой даже куска земледельца, в девятый час просоленного». — «Я тебя понимаю, — отвечал брат Жан, — ты извлек эту метафору из монастырского котла. Земледельцем называешь ты быка, что пашет или пахал. Просолить в девятый час — это значит: проварить вполне. Наши добрые духовные отцы, руководясь известным древним каббалистическим установлением — не писаным, но передававшимся из уст в уста, — в мое время, встав к заутрене, прежде чем войти в церковь, делали известные знаменательные приготовления. Плевали в плева-

тельницы, блевали в блевательницы, мечтали в мечтательницы, мочились в писсуары. Все для того, чтобы не принести чего-нибудь нечистого с собой на богослужение. Совершив это, благочестиво входили в священную часовню (так называли они на своем жаргоне монастырскую кухню) и благочестиво заботились, чтобы тогда же был поставлен на огонь бычок для завтрака братьев господа нашего. Они сами под котлом частенько разводили огонь. А так как на заутрене читается девять часов, то они поднимались утром раньше, а следовательно, вместе с числом часов увеличивались аппетит и жажда больше, чем если бы на заутрене читался только один или три часа. Чем раньше вставали, как говорит каббала, тем раньше и бык ставился на огонь; чем дольше он там стоит, тем больше варится; чем больше варится, тем становится нежнее, легче для зубов, для нёба вкуснее, тем менее отяготителен для желудка и тем питательнее для добрых монахов. А это и было единственной целью и первейшей задачей основателей монастыря, принимая в соображение, что они вовсе не едят для того, чтобы жить, а живут для того, чтобы есть, и только для того и живут в этом мире» (кн. III, гл. XV).

Этот отрывок очень типичен для художественных методов Рабле. Здесь мы видим прежде всего реалистически изображенную картину бытовой монастырской жизни. Но эта жанровая картина в то же время дана как расшифровка одного выражения на монастырском (монашеском) жаргоне: «кусок земледельца, в девятый час просоленный». В этом выражении за иносказанием скрыто тесное соседство мяса («земледелец») с богослужением (девять часов — частей, читаемых на утреннем богослужении). Количество читаемых текстов — молитв (девять часов) благоприятно для лучшей разварки мяса и для лучшего аппетита. Этот богослужебно-съедобный ряд пересекается с рядом испражнений (плевали, блевали, мочились) и с рядом телесно-физиологическим (роль зубов, нёба и желудка). Монастырские богослужения и молитвы служат заполнением времени, необходимого для надлежащей варки пищи и для развития аппетита¹. Отсюда — обобщающий вывод: монахи едят не для того, чтобы жить, — а живут для того, чтобы есть. На принципах построения рядов и образов у Рабле мы в дальней-

¹ Рабле приводит монастырскую поговорку «de missa ad pensam» (от обедни к обеду).

шем остановимся подробнее уже на материале всех пяти ведущих рядов.

Мы не касаемся здесь вопросов генетических, вопросов, связанных с источниками и влияниями. Но в данном случае мы сделаем некоторое предварительное общее замечание. Введение религиозных понятий и символов в ряды еды, пьянства, испражнений и половых актов у Рабле не является, конечно, чем-то новым. Известны разнообразные формы пародийно-кошунственной литературы позднего средневековья, известны пародийные евангелия, пародийные литургии («Всеппынейшая обедня» XIII в.), пародийные праздники и обряды. Это пересечение рядов характерно для поэзии вагантов (латинской) и даже для их особого арга. Встречаем мы это, наконец, и в поэзии Вийона (связанного с вагантами). Наряду с этой пародийно-кошунственной литературой имеют особое значение кошунственные типы формул черной магии, пользовавшиеся широким распространением и известностью в эпохи позднего средневековья и Возрождения (и, безусловно, известные Рабле), и, наконец, «формулы» непотребных ругательств, в которых еще не до конца угасло древнее культовое значение; эти непотребные ругательства широко распространены в неофициальном речевом быту и создают стилистическое и идеологическое своеобразие неофициальной бытовой речи (преимущественно социальных низов). Кошунственные магические формулы (включающие в себя непотребства) и бытовые непотребные ругательства родственны между собой, являясь двумя ветвями одного и того же дерева, своими корнями уходящего в почву доклассового фольклора, но, конечно, ветвями, глубоко искажившими первоначальную благоприятную природу этого дерева.

Кроме этой средневековой традиции, необходимо указать и на античную традицию, в особенности на Луккиана, который последовательно применял метод бытовой и физиологической детализации эротических и бытовых моментов, заключенных в мифах (см., например, совокупление Афродиты и Ареса, рождение Афины из головы Зевса и т. п.). Наконец, необходимо указать на Аристофана, который оказал влияние на Рабле (в частности, на его стиль).

В дальнейшем мы вернемся к вопросу о переосмыслении этой традиции у Рабле, равно как и к вопросу о более глубокой фольклорной традиции, определившей

основу его художественного мира. Здесь мы коснулись этих вопросов лишь предварительно.

Возвращаемся к ряду еды и питья. Как в телесном ряду, так и здесь рядом с гротескными преувеличениями дается и положительная точка зрения Рабле на значение и культуру еды и питья. Рабле вовсе не является проповедником грубого обжорства и пьянства. Но он утверждает высокое значение еды и питья в человеческой жизни и стремится к идеологическому освящению и упорядочению их, к культуре их. Потустороннее аскетическое мировоззрение отрицало за ними положительную ценность, принимало их лишь как печальную необходимость греховной плоти и знало лишь одну формулу их упорядочения — пост, форму отрицательную и враждебную их природе, продиктованную не любовью, а враждою к ним (см. образ «Каремпренана» — постника — как типичного порождения «Антифизис»). Но еда и питье, отрицаемые и неустраиваемые идеологически, не освященные словом и смыслом, в действительной жизни неизбежно принимали грубейшие формы обжорства и пьянства. Вследствие неизбежной фальши аскетического мировоззрения обжорство и пьянство процветало именно в монастырях. Монах у Рабле — обжора и пьяница по преимуществу (см. особенно гл. XXXIV, заключающую кн. II). Особой связи монахов с кухней посвящены уже указанные нами выше главы романа. Гротескный фантастический образ обжорства дан в эпизоде посещения Пантагрюэлем с его спутниками острова Гастера. Этому эпизоду посвящены пять глав (LVII—LXII) четвертой книги. Здесь, на основе античного материала — в основном поэта Персия — развивается целая философия Гастера (Чрева). Именно чрево, а не огонь было первым великим учителем всех искусств (гл. LVII). Ему приписывается изобретение земледелия, военного искусства, транспорта, мореплавания и т. п. (гл. LXI—LXII). Это учение о всемогуществе голода как движущей силы экономического и культурного развития человечества носит полупародийный характер и характер полуистины (как и большинство аналогичных гротескных образов Рабле).

Культура еды и питья противопоставляется грубому обжорству в эпизоде воспитания Гаргантюа (в кн. I). Тема культуры и умеренности в еде в связи с духовной продуктивностью обсуждается в главе XIII третьей книги. Эту культуру Рабле понимает не только в плоскости

медицинско-гигиенической (как момента «здоровой жизни»), но и в плоскости кулинарной. Данное в несколько пародийной форме исповедание монаха Жана о «гуманизме на кухне», безусловно, выражает и кулинарные тенденции самого Рабле: «Боже милосердный, да *jugandi*¹, почему бы нам не перенести и гуманизм наш туда, на божью прекрасную кухню, и не наблюдать там за верчением вертелов, за музыкой шипящих кусков, за прокладкой шпика, за температурой супов, за приготовлением десерта, за порядком подачи вин. «*Beati immaculati in via*»². Так сказано в требнике» (кн. IV, гл. X). Интерес к кулинарному оформлению пищи и питья несколько не противоречит, конечно, раблезианскому идеалу цельного и гармонически развитого телесно-духовного человека.

Совершенно особое место в романе Рабле занимают пантагрюэлистские пиршества. Пантагрюэлизм — умение быть веселым, мудрым и добрым. Поэтому и умение весело и мудро пировать принадлежит к самому существу пантагрюэлизма. Но пиры пантагрюэлистов — это вовсе не пиры бездельников и обжор, которые вечно пируют. Пирю должно посвящать только вечерний досуг после трудового дня. Обед (среди трудового дня) должен быть коротким и, так сказать, только утилитарным. Рабле принципиальный сторонник перенесения центра тяжести еды и питья на ужин. Так было заведено и в системе воспитания гуманиста Понократа: «Обед Гаргантюа, заметьте, был умеренным и простым, — потому что ели, только чтобы обуздать позывы желудка; но ужин был обильный и продолжительный, потому что тут Гаргантюа ел столько, сколько надо было для поддержания сил и питания. Это есть истинная диета, предписываемая добрым и точным медицинским искусством...» (кн. I, гл. XXIII). Особое рассуждение об ужине, вложенное в уста Панурга, имеется в уже цитированной нами главе XV третьей книги: «Когда я вовремя позавтракаю и желудок мой очищен и выкачан, то, в случае нужды и необходимости, я, пожалуй, обойдусь без обеда. Но не ужинать! К дьяволу! Это ошибка, это извращение природы! Природа создала людей для того, чтобы упражнять свои силы, работать и заниматься каждому своими делами, а чтобы это удобнее было делать, она снабдила нас свечами, то есть веселым и радостным

¹ *Da jugandi [veniam]*—Прости мне божбу (лат.).

² Блаженные незапятнанные в пути (лат.).

солнечным светом. А вечером она у нас отнимает свет, молча говоря этим: «Вы, дети, — хорошие люди. Будет вам работать! Подходит ночь: надо прекращать работу и подкрепиться хорошим хлебом, хорошим вином, хорошими яствами, а затем немного повеселиться, лечь и уснуть, чтобы наутро встать свежими и работоспособными, как накануне».

На этих пантагрюэлистских «вечерах» за хлебом, вином и прочими яствами (или непосредственно после них) ведутся пантагрюэлистские беседы, беседы мудрые, но и полные смеха и непристойностей. Об особом значении этих «вечерей», этого нового раблезианского аспекта платоновского «Пира», мы скажем в дальнейшем.

Таким образом, и ряд еды и питья в его гротескном развитии служит задаче разрушения старых и лживых соседств между вещами и явлениями и созданию новых соседств, уплотняющих, материализующих мир. На положительном полюсе этот ряд завершается идеологическим освящением, культурой еды и питья, существенной чертой в образе гармонического и цельного нового человека.

Переходим к ряду испражнений. Ряд этот занимает немаловажное место в романе. Зараза Антифизис потребовала сильной дозы противоядия Физис. Ряд испражнений служит в основном для создания самых неожиданных соседств вещей, явлений и идей, разрушающих иерархию и материализующих картину мира и жизни.

Как пример создания неожиданных соседств может послужить «тема подтирки». Маленький Гаргантюа произносит речь о различных испробованных им способах подтираться и о найденном им лучшем способе. В возвращенном им гротескном ряду в качестве подтирки фигурируют: бархатное кашне одной барышни, шейный платок, атласные наушники, шляпа пажа, мартовская кошка (изъязвившая ему когтями зад), надушенные бензоем перчатки матери, шалфей, укроп, майоран, капустные листья, салат, латук, шпинат (съедобный ряд), розы, крапива, одеяла, занавески, салфетки, сено, солома, шерсть, подушка, туфли, ягд:аш, корзина, шляпа. Наилучшей подтиркой оказался гусенок с нежным пушком: «чувствуешь удивительную приятность и от нежности его пуха, и от теплоты самого гусенка, которая передается по прямой кишке и по другим внутренностям доходит до области сердца и мозга». Далее, ссылаясь на «мнение магистра Иоанна Шотландского», Гаргантюа

утверждает, что ~~то~~ о блаженство героев и полубогов в Елисейских полях ~~состоит~~ состоит именно в том, что они подтирают-
ся гусьятами.

В беседе «В-~~со~~ славу декреталий», которая ведется во время обеда на ~~на~~ острове Папиманов, в ряд испражнений вводятся палски~~не~~ не декреталии. Монах Жан употребил их однажды как ~~позод~~тирку, отчего у него появился геморрой с шишками. У ~~Панурга~~ Панурга же от чтения декреталий сделался страшны~~й~~й запор (кн. IV, гл. LII).

Пересечение ~~те~~ телесного ряда с рядом еды и питья и рядом испраж~~нений~~нений дано в эпизоде с шестью паломниками. Гаргантюа вместе с салатом проглотил шестерых паломников и ~~запил~~ запил их основательным глотком белого вина. Сначала ~~паломники~~ паломники спрятались за зубами, а потом едва не ~~были~~ были унесены в пропасть желудка Гаргантюа. С помо~~щью~~ощью посохов им удалось выбраться на поверхность зу~~б~~б. Здесь они затронули больной зуб Гаргантюа, и ~~он~~ он выбросил их изо рта. Но когда паломники убегали, ~~Гаргантюа~~ Гаргантюа стал мочиться, моча перерезала им дорогу, ~~и~~ и они вынуждены были перебираться через большой ~~пото~~ток его мочи. Когда наконец они были вне опасности, ~~один~~ один из паломников заявил, что все их злоключения ~~были~~ были предсказаны в псалмах Давида: «Когда восстал~~ли~~ли люди на нас, — могло быть, что живыми поглотили ~~бы~~ нас», — это когда нас съели в салате с солью, — говор~~ил~~ил он. — «И так как ярость их распалась на нас, — — может быть, вода поглотила бы нас», — это когда он ~~делал~~делал свой большой глоток... «Быть может, душа наша пе~~реходит~~реходит течение вод непреоборимое...» — это когда мы ~~переходили~~переходили через великую топь его мочи, которой он ~~перерезал~~перерезал нам путь» (кн. I, гл. XXXVIII).

Псалмы Да~~вида~~вида, таким образом, тесно переплетены здесь с процесс~~ами~~ами еды, питья и мочеиспускания.

Очень хара~~ктерен~~ктерен эпизод, посвященный «Острову Ветров», на ~~котором~~котором жители питаются только ветром. Тема «Ветра» ~~и~~ и весь связанный с нею в литературе и в поэзии компле~~кс~~кс высоких мотивов — дуновение зефира, ветер морских ~~бурь~~бурь, дыхание и вздох, душа как дыха-
ние, дух и т. ~~п.п.~~п.п., — через посредство «пускать ветры» во-
влекается в ря~~ряд~~яд еды, в ряд испражнений и в бытовой ряд. (Ср. «воз~~дух~~дух», «дыхание», «ветер» — как эталон и внутренняя фо~~рма~~рма слов, образов и мотивов высокого плана — жизнь, ~~душа~~душа, дух, любовь, смерть и т. п.) «На этом острове ~~не~~не плюют, не мочатся, зато в изобилии выпускают ветры~~ны~~ны и газы... Самая распространенная бо-

лезнь — пучение живота и колики. Для лечения принимают в большом количестве ветрогонные, ставят банки и проветривают желудок. Умирают все от вздутия живота, как бы при водянке: мужчины — испуская ветер, женщины — газ. Стало быть, душа у них выходит через задний проход» (кн. IV, гл. XLIII и XLIV). Здесь ряд испражнений пересекается с рядом смерти.

В ряду испражнений Рабле строит ряд «местных мифов». Местный миф объясняет генезис географического пространства. Каждая местность должна быть объяснена, начиная от ее названия и до особенностей ее рельефа, почвы, растительности и проч., из человеческого события, которое здесь совершалось и которое определило ее название и ее облик. Местность — это след события, ее оформившего. Такова логика всех местных мифов и легенд, осмысливающих пространство историй. Такие местные мифы в пародийном плане создает и Рабле.

Так, название Парижа Рабле объясняет следующим образом. Когда Гаргантюа приехал в этот город, вокруг него собрались толпы народа, и он «для смеха» («rag gis») «отстегнул свой прекрасный гульфик и сверху так обильно полил их, что утопил 260 418 человек, не считая женщин и детей... Вот отчего и город с тех пор получил название «Париж» («Paris») (кн. I, гл. XVII).

Происхождение горячих купаний во Франции и Италии объясняется тем, что во время болезни Пантагрюэля его моча была до того горячей, что до сих пор она еще не остыла (кн. II, гл. XVII).

Ручей, протекающий у Сен-Виктора, образовался из мочи собак (эпизод рассказан в гл. XXXIII, кн. II).

Приведенных примеров достаточно, чтобы охарактеризовать функции ряда испражнений в романе Рабле. Переходим к ряду полового акта (вообще половых непристойностей).

Ряд половых непристойностей занимает в романе огромное место. Ряд этот дается в различных вариациях: от голый непристойности до тонко зашифрованной двусмысленности, от сальной шутки и анекдота до медицинских и натуралистических рассуждений о половой силе, мужском семени, половой производительности, о браке, о значении родового начала.

Откровенно непристойные выражения и шутки рассеяны по всему роману Рабле. Особенно часты они в устах брата Жана и Панурга, но и другие герои их не чуждаются. Когда во время путешествия пантагрюэли-

ты нашли замерзшие слова и среди них обнаружили ряд неприличных слов, Пантагрюэль отказался сохранить в запасе несколько замерзших неприличий: «Он сказал, что глупо запастись такими вещами, в которых никакого недостатка нет и которые всегда под рукой, как неприличные слова у всех веселых и добрых пантагрюэлистов» (кн. IV, гл. LVI).

Этот принцип словоупотребления «веселых и добрых пантагрюэлистов» Рабле выдерживает на протяжении всего романа. Какие бы темы ни обсуждались — непристойности всегда находят себе место в облекающей их словесной ткани, привлекаемые как путем самых причудливых предметных ассоциаций, так и путем чисто словесных связей и аналогий.

В романе рассказано немало непристойных коротких анекдотов-новелл, часто заимствованных из фольклорных источников. Таков, например, анекдот о льве и старухе, рассказанный в главе XV второй книги, и история о том «как черт был обманут старухой Папефигой» (кн. IV, гл. XLVII). В основе этих историй — древняя фольклорная аналогия между женским детородным органом и разверстой раной.

В духе «местных мифов» выдержана знаменитая история «о причине того, почему во Франции такие маленькие мили», где пространство измеряется частотой совершения полового акта. Король Фарамонд отобрал в Париже сотню прекрасных юношей и столько же прекрасных девушек пикардиек. Каждому юноше он дал по девушке и приказал этим парам отправиться в разные страны; на тех местах, где юноши будут ласкать своих девушек, он велел класть камень, что обозначило бы милю. Посланные пары вначале, когда шли еще по Франции, ласкались то и дело; отсюда и французские мили, такие короткие. Но затем, когда они устали и их половые силы истощились, они стали довольствоваться одним разочком в день; вот почему в Бретани, в Ландах, в Германии такие длинные мили (кн. II, гл. XXIII).

Другой пример введения в ряд непристойностей мирового географического пространства. Панург говорит: «Был денек, когда Юпитер совокупился сразу с целою третью мира — с животными, людьми, реками и горами, — то есть с Европой» (кн. III, гл. XII).

Иной характер носит смелое гротескное рассуждение Панурга о лучшем способе постройки стен вокруг Парижа. «Я вижу, — говорит он, — что в этом городе жен-

щины дешевле камней: так вот из женских частей и следовало бы строить стены, причем расставлять их в полной архитектурной симметрии: большие ставить в первые ряды; дальше — поднимая на два ската — средние и, наконец, — маленькие. Потом прошиговать — как большая башня в Бурже — затвердевшими шпагами, населяющими монастырские гульфики. Какой дьявол разрушит такие стены!» (кн. II, гл. XV).

Иная логика управляет рассуждением о половых органах папы римского. Палиманы считают целование ног недостаточным выражением почтения к папе: «Выразим большее, выразим! — отвечали они. — У нас это уже решено. Ему мы поцелуем зад и другие части! Потому что они у него есть, у святого отца, — так сказано в наших прекрасных декреталиях, — иначе он не был бы папой. Так что тонкая философия декреталий делает неизбежным такое умозаключение: раз он папа — значит, у него есть эти органы. Если же в мире таких органов не было бы, не было бы и папы» (кн. IV, гл. XLVIII).

Мы считаем, что приведенных примеров вполне достаточно для характеристики различных способов введения и развития ряда непристойностей, применяемых Рабле (в наши задачи не входит, конечно, исчерпывающий анализ этих способов).

В организации всего материала романа одна тема, входящая в ряд непристойностей, имеет существенное значение, именно — тема «рогов». Панург хочет жениться, но не решается этого сделать, боясь заполучить «рога». Почти вся третья книга (начиная с гл. VII) посвящена советам Панурга о женитьбе: он советуется со всеми своими друзьями, гадает по Вергилию, гадает по снам, беседует с панзустской Сивиллой, советуется с немым, с умирающим поэтом Раминагробисом, с Агриппой Неттесгеймским, с богословом Гиппофадеем, врачом Рондибилисом, философом Трульоганом, с шутом Трибулз. Во всех этих эпизодах, беседах и рассуждениях фигурирует тема рогов и верности жен, которая, в свою очередь, вовлекает сюда (в рассказ) по смысловому или словесному сродству разнообразнейшие темы и мотивы ряда половых непристойностей; например, рассуждение о мужской половой силе и о постоянной половой возбудимости женщин в речи врача Рондибилиса или пересмотр античной мифологии в разрезе наставления рогов и женской неверности (гл. XXXI, XXXIII третьей книги).

Четвертая книга романа организована как путеше-

ствие пантагрюэлистов к «Оракулу божественной бутылки», который должен окончательно разрушить сомнения Панурга о женитьбе и рогах (правда, сама «тема рогов» почти вовсе отсутствует в четвертой книге).

Ряд половых непристойностей, как и все выше разобранные ряды, разрушает установленную иерархию ценностей путем создания новых соседств слов, вещей и явлений. Он перестраивает картину мира, материализует и уплотняет ее. В корне перестраивается и традиционный образ человека в литературе, причем перестраивается он за счет неофициальных и внесловесных сфер его жизни. Человек овнешняется и освещается словом весь и сплошь, во всех своих жизненных проявлениях. Но при этом человек вовсе не дегероизируется и не принижается, отнюдь не становится человеком «низкого быта». Скорее можно говорить о героизации у Рабле всех функций телесной жизни — еды, питья, испражнений, половой сферы. Уже самая гиперболизация всех этих актов содействует их героизации: она лишает их обыденности, бытового и натуралистического колорита. В дальнейшем мы еще вернемся к вопросу о «натурализме» Рабле.

Ряд половых непристойностей имеет и свой положительный полюс. Грубый разврат средневекового человека — обратная сторона аскетического идеала, принижавшего половую сферу. Гармоническое устройство этой сферы намечается у Рабле в его образе Телемского аббатства.

Разобранными нами четырьмя рядами еще не исчерпываются все материализующие ряды романа. Мы выделили лишь ведущие, задающие основной тон ряды. Можно выделить еще ряд одежды, подробно разработанный у Рабле. Особое внимание в этом ряду уделяется гольфику (часть одежды, прикрывающая мужской половой орган), который связывает этот ряд с рядом половых непристойностей. Можно выделить ряд предметов житейского обихода, ряд зоологический. Все эти ряды, тяготеющие к телесному человеку, несут те же функции разъединения традиционно связанного и сближения иерархически разъединенного и удаленного и функцию последовательной материализации мира.

После этих материализующих рядов переходим к последнему ряду, несущему уже иную функцию в романе, — к ряду смерти.

На первый взгляд может показаться, что такого ряда,

ряда смерти, в романе Рабле вовсе нет. Проблема индивидуальной смерти, острота этой проблемы представляются глубоко чуждыми здоровому, цельному и мужественному миру Рабле. И это впечатление совершенно правильное. Но в той иерархической картине мира, которую разрушал Рабле, смерть занимала доминирующее место. Смерть обесценивала земную жизнь, как нечто тленное и преходящее, лишала эту жизнь самоценности, превращала ее в служебный этап к будущим загробным вечным судьбам души. Смерть воспринималась не как необходимый момент самой жизни, за которым жизнь снова торжествует и продолжается (жизнь — взятая в ее существенном коллективном или историческом аспекте), — но как явление пограничное, лежащее на абсолютном разделе этого временного тленного мира и вечной жизни, как дверь, распахнутая в иной, потусторонний мир. Смерть воспринималась не в объемлющем временном ряду, а на границе времени, не в ряду жизни, а на границе этого ряда. Разрушая иерархическую картину мира и строя на ее месте новую, Рабле должен был переоценить и смерть, поставить ее на свое место в реальном мире и прежде всего показать ее как необходимый момент самой жизни, показать ее в объемлющем временном ряду жизни, которая шагает дальше и не спотыкается о смерть и не проваливается в потусторонние бездны, а остается вся здесь, в этом времени и пространстве, под этим солнцем, показать, наконец, что смерть и в этом мире ни для кого и ни для чего не является существенным концом. Это значило — показать материальный облик смерти в объемлющем ее и всегда торжествующем ряду жизни (конечно, без всякого поэтического пафоса, глубоко чуждого Рабле), но показать между прочим, отнюдь не выпячивая ее.

Ряд смерти, за немногими исключениями, дается Рабле в гротескном и шутовском плане; он пересекается с рядом еды и питья, с рядом испражнений, с анатомическим рядом. В том же плане трактуется и вопрос о загробном мире.

С примерами смерти в гротескном анатомическом ряду мы уже знакомы. Дается подробный анатомический анализ смертельного удара и показывается физиологическая неизбежность смерти. В этом случае смерть дается как голый анатомо-физиологический факт, со всею его ясностью и четкостью. Таковы изображения всех смертей в бою. Смерть здесь дается как бы в безличном

анатомио-физиологическом ряду человеческого тела и всегда в динамике борьбы. Общий тон — гротескный, и иногда подчеркивается какая-нибудь комическая деталь смерти.

Так, например, изображается смерть Трипе: «быстро обернувшись, он (Гимнаст.— М. Б.) бросился на Трипе, на лету нанес ему удар острием шпаги и, в то время как тот прикрывался сверху, одним ударом распорол ему желудок, ободочную кишку и полпечени, отчего Трипе упал на землю и, падая, испустил из себя более четырех горшков супу, а вместе с супом и дух» (кн. I, гл. XXXV).

Здесь анатомио-физиологический образ смерти введен в динамическую картину борьбы человеческих тел и в заключение дан в непосредственном соседстве с едой — «испустил вместе с супом и дух».

Примеров анатомического образа смерти в борьбе мы достаточно привели выше (избиение врагов в монастырском винограднике, убийства стражей и др.). Все эти образы аналогичны и дают смерть как анатомио-физиологический факт в безличном ряду живущего и борющегося человеческого тела. Смерть здесь не разрывает непрерывного ряда борющейся человеческой жизни, она дана как момент в ней, она не нарушает логики этой (телесной) жизни, сделана из того же теста, что и сама жизнь.

Иной, гротескно-шутовской характер, без анатомио-физиологического анализа, носит смерть в ряду испражнений. Так, Гаргантюа утопил в своей моче «260 418 человек, не считая женщин и детей». Здесь эта «массовая гибель» дана не только в прямом гротескном смысле, но и как пародия на сухие реляции о стихийных бедствиях, подавлениях восстаний, религиозных войнах (с точки зрения таких официальных реляций, человеческая жизнь оценивается в ломаный грош).

Прямой гротескный характер носит изображение потопления врагов в моче кобылы Гаргантюа. Здесь образ детализован. Товарищам Гаргантюа приходится перебираться через ручей, образовавшийся из мочи, по нагроможденным трупам утопленных людей. Все перебрались благополучно, «за исключением Эвдемона, лошадь которого увязла правой ногою до колена в брюхе жирного и толстого негодяя, потонувшего навзничь, и никак не могла вытащить ее оттуда, оставаясь увязшей, пока Гаргантюа концом своей клюки не погрузил остатков trebuхи этого подлеца в воду, и тогда лошадь подняла ногу

и (поразительная вещь в гиппиатрии!) вылечилась от опухоли на этой ноге от прикосновения к потрохам толстого плута» (кн. I, гл. XXXVI).

Здесь характерны не только образ смерти в моче и не только тон и стиль изображения трупа («брюхо», «требуха», «потроха», «жирный и толстый негодяй», «подлец», «толстый плут»), но и исцеление ноги от прикосновения к внутренностям трупа. В фольклоре аналогичные случаи очень распространены, они основаны на одном из общих фольклорных представлений о продуктивности смерти и свежего трупа (рана — чрево) и об исцелении одного смертью другого. Здесь это фольклорное соседство смерти и новой жизни, конечно, чрезвычайно ослаблено до гротескного образа исцеления лошадиной ноги от прикосновения к внутренностям жирного трупа. Но специфическая фольклорная логика этого образа ясна.

Напомним другой пример пересечения ряда смерти с рядом испражнений. Когда жители «Острова Ветров» умирают, то душа выходит из них вместе с ветром (у мужчин) или с газом (у женщин) через задний проход¹.

Во всех этих случаях гротескного (шутовского) изображения смерти образ смерти приобретает смешные черты: смерть оказывается в непосредственном соседстве со смехом (пока, правда, еще не в предметном ряду). И в большинстве случаев Рабле изображает смерть с установкой на смех, изображает веселые смерти.

Комическое изображение смерти дано в эпизоде «Панургова стада». Желая отомстить купцу, везшему на корабле стадо баранов, Панург купил у него вожака и бросил его в море; за вожакom устремились в море все остальные бараны; купец и его гуртовщики уцепились за баранов, пытаясь их удержать, и были сами увлечены в море. «Панург с веслом в руках стоял возле кухни, не для того, чтобы помогать пастухам, но чтобы мешать им как-нибудь взобраться на корабль и уйти от гибели, и красноречиво проповедовал им... по всем правилам риторики все несчастья этого мира и все блага жизни другой, утверждая, что отошедшие туда счастливее живущих в сей долине бед...» (кн. IV, гл. VIII).

¹ В другом месте Пантагрюэль порождает из своих ветров маленьких мужчин, а из своих газов — маленьких женщин (кн. II, гл. XXVII). Сердце этих человечков недалеко от заднего прохода, и потому они вспыльчивы.

Комизм ситуации смерти создается здесь напутственной проповедью Панурга. Вся ситуация — злая пародия на представление о жизни и смерти средневекового потустороннего мировоззрения. В другом случае Рабле рассказывает о монахах, которые, вместо того чтобы оказать немедленную помощь утопающему, сначала должны позаботиться о его вечной душе и отысповедовать его; а он тем временем идет ко дну.

В духе того же пародийного разрушения средневековых представлений о душе и загробном мире дано веселое изображение временного пребывания Эпистемона в царстве мертвых (этого эпизода мы уже касались выше). Сюда же примыкают и гротескные рассуждения о вкусовых качествах и гастрономической ценности душ умерших, о которых мы также уже говорили.

Напомним веселое изображение смерти в съедобном ряду в рассказе Панурга о его злоключениях в Турции. Здесь дается внешняя комическая обстановка смерти, причем смерть дана в непосредственном соседстве с едой (поджаривание на вертеле, прокалывание вертелом). Весь эпизод о чудесном спасении полуподжаренного Панурга кончается прославлением жаркого на вертеле.

Смерть и смех, смерть и еда, смерть и питье соседят у Рабле очень часто. Обстановка смерти всюду веселая. В главе XVII четвертой книги дается целый ряд удивительных и чаще всего смешных смертей. Здесь рассказывается о смерти Анакреона, который подавился виноградным зернышком (Анакреон — вино — виноградное зернышко — смерть). Претор Фабий умер от козьего волоса, попавшего в чашку молока. Один человек умер от задержания в животе газов, которые он стеснялся выпустить в присутствии императора Клавдия, и т. п.

Если в перечисленных случаях только внешняя ситуация делает смерть смешной, то смерть герцога Кларенса (брата Эдуарда IV) — веселая смерть почти и для самого умирающего: ему, приговоренному к смерти, было предложено самому выбрать себе род казни: «И он выбрал смерть через утопление в бочке с мальвазией!..» (кн. IV, гл. XXXIII). Здесь веселая смерть дана в непосредственном соседстве с вином.

Веселый умирающий изображен Рабле в образе поэта Раминагробиса. Когда Панург со своими спутниками приходит к умирающему поэту, он находился уже в агонии; «однако вид у него был веселый, лицо открытое, а взгляд ясный» (кн. III, гл. XXI).

Во всех приведенных случаях веселой смерти смех дан в тоне, в стиле, в форме изображения смерти. Но в пределе ряда смерти смех вступает и в непосредственное предметное и словесное соседство со смертью. Рабле в двух местах своей книги перечисляет ряд смертей от смеха. В главе XX первой книги Рабле называет Красса, который умер от смеха при виде осла, глотавшего красный чертополох, и Филемона, умершего от смеха тоже при виде осла, пожирившего фиги. В главе XVII четвертой книги Рабле называет художника Зевксиса, который умер от смеха при взгляде на портрет старухи собственной работы.

Наконец, смерть дается в соседстве с рождением новой жизни и одновременно в соседстве со смехом.

Когда родился Пантагрюэль, он был так громаден и тяжел, что не мог появиться на свет, не задушив своей матери (кн. II, гл. II). Мать новорожденного Пантагрюэля умерла, и вот отец его Гаргантюа попал в трудное положение: он не знает, плакать ему или смеяться. «Сомнение, смущавшее его разум, состояло в том, что он не знал, должен ли он плакать от горя по своей жене или смеяться от радости при виде сына». Он не мог разрешить своих сомнений и в результате и плакал и смеялся. Вспоминая жену, «Гаргантюа ревел, как корова. И вдруг начинал смеяться, как теленок, вспомнив про Пантагрюэля» (кн. II, гл. III).

В ряду смерти, в точках пересечения этого ряда с рядом еды и питья и половым рядом и в непосредственном соседстве смерти с рождением новой жизни природа раблезианского смеха раскрывается с полной ясностью; раскрываются и подлинные источники и традиции этого смеха; применение же этого смеха ко всему широкому миру социально-исторической жизни («эпопея смеха»), к эпохе, точнее — к рубежу двух эпох, раскрывает его перспективы и его последующую историческую продуктивность.

«Веселая смерть» у Рабле не только совмещается с высокой оценкой жизни и требованием бороться за эту жизнь до конца, — она именно и является выражением этой высокой оценки, выражением силы жизни, вечно торжествующей над всякой смертью. В раблезианском образе веселой смерти нет, конечно, ничего декадентского, нет никакого стремления к смерти, никакой романтики смерти. Самая тема смерти у Рабле, как мы уже

сказали, вовсе не выдвинута на первый план, вовсе не подчеркнута. Громадное значение имеет у него при разработке этой темы трезвый и ясный анатомо-физиологический аспект смерти. И смех вовсе не противопоставляется у него ужасу смерти: этого ужаса вовсе нет, нет, следовательно, и никакого острого контраста.

Непосредственное соседство смерти со смехом, едой, питьем, половой непристойностью мы найдем и у других представителей эпохи Возрождения — у Боккаччо (в самой обрамляющей новелле и в материале отдельных новелл), у Пульчи (изображение смертей и рая во время Ронсевальской битвы; Маргутте, прообраз Панурга, умирает от смеха) и у Шекспира (в фальстафовских сценах, веселые могильщики в «Гамлете», веселый и пьяный привратник в «Макбете»). Сходство объясняется единством эпохи и общностью источников и традиций, различия — в широте и полноте разработки этих соседств.

В последующей истории литературного развития эти соседства с большой силой оживают в романтизме и затем в символизме (мы минуем промежуточные этапы), но здесь характер их совсем иной. Утрачивается объемлющее и смерть, и смех, и еду, и половой акт целое торжествующей жизни. Жизнь и смерть воспринимаются только в пределах замкнутой индивидуальной жизни (где жизнь неповторима, а смерть — непоправимый конец), притом жизни, взятой во внутреннем субъективном аспекте. Поэтому эти соседства в художественных образах романтиков и символистов превращаются в острые статические контрасты и оксюмороны, которые или вовсе не разрешаются (так как нет объемлющего и большего реального целого), или разрешаются в мистическом плане. Достаточно упомянуть те явления, которые внешне наиболее близки к раблезианским соседствам. У Эдгара По есть небольшая ренессансная новелла «Бочка амонтильядо». Герой убивает своего соперника во время карнавала, тот — пьян и одет в шутовской костюм с бубенчиками. Герой уговаривает соперника пойти с ним в его винные погреба (катакомбы), чтобы определить подлинность купленной им бочки амонтильядо; здесь, в погребах, он замуровывает его живым в нише; последнее, что он слышит, — смех и звон шутовских бубенчиков.

Вся эта новелла построена на острых и совершенно статических контрастах: веселый и ярко освещенный карнавал и мрачные катакомбы; веселый и шутовской

наряд соперника и предстоящая ему ужасная смерть, бочка амонтильядо, веселый звон шутовских бубенчиков и предсмертный ужас заживо замурованного, страшное и предательское убийство и спокойно-деловой и сухой тон героя-рассказчика. В основе — весьма древний и почтенный комплекс (соседство): смерть — шутовская маска (смех) — вино — веселье карнавала (*saeta pavalis* Вакха) — могила (катакомбы). Но золотой ключ к этому комплексу потерян: здоровое объемлющее целое торжествующей жизни отсутствует, остались голые и безысходные и потому жуткие контрасты. За ними, правда, чувствуется какое-то темное и смутное забытое сродство, длинный ряд реминисценций о художественных образах мировой литературы, где были слиты те же элементы, — но это смутное ощущение и реминисценции влияют лишь на узкоэстетическое впечатление от целого новеллы.

В основу общеизвестной новеллы «Маска красной смерти» положено боккачьевское соседство: чума (смерть, могила) — праздник (веселье, смех, вино, эротика). Но здесь это соседство так же становится голым контрастом, создающим трагическую, а вовсе не боккачьевскую атмосферу. У Боккаччо объемлющее целое идущей вперед и торжествующей жизни (конечно, не узкобиологической) снимает контрасты. У По они статичны и доминанта всего образа перенесена на смерть. То же самое мы видим и в новелле «Царь-чума» (пьяные матросы пируют в зачумленном квартале портового города), хотя здесь вино и пьяное буйство здорового тела в сюжете (но только в сюжете) одерживают победу над чумой и призраками смерти.

Упомянем еще о раблезианских мотивах у отца символизма и декаданса — Бодлера. В стихотворении «Веселый мертвец» (см. заключительное обращение к червям: «Смотрите, вот к вам идет свободный и веселый мертвец») и в поэме «Путешествие» (призыв к смерти — «старому капитану» в заключительных строфах), наконец, в цикле «Смертей» мы наблюдаем те же явления распада комплекса (соседство далеко не полное) и перенесения доминанты на смерть (влияние вионизма и «школы кошмаров и ужасов») ¹. Здесь смерть, как

¹ См. аналогичные явления у Новалиса (эротизация всего комплекса, особенно в стихотворении о причастии); у Гюго («Собор Парижской богоматери»); раблезианские тона у Рембо, Ришпена, Лафорта и др.

у всех романтиков и символистов, перестает быть моментом самой жизни и снова становится явлением, пограничным между здешней и возможной иной жизнью. Вся проблематика сосредоточивается в пределах индивидуального и замкнутого ряда жизни.

Вернемся к Рабле. Ряд смерти имеет у него и положительный полюс, где тема смерти обсуждается почти вне всякого гротеска. Мы имеем в виду главы, посвященные смерти героев и Великого Пана, и знаменитое послание старого Гаргантюа к сыну.

В главах о смерти героев и Великого Пана (кн. IV, гл. XXVI, XXVII и XXVIII) Рабле, опираясь на античный материал, почти без всякого гротеска сообщает об особой обстановке смерти исторических героев, жизнь и смерть которых не безразлична для человечества. Смерть благородных и героических людей часто сопровождается особыми явлениями в природе, которые являются отражением исторических потрясений: свирепствуют бури, появляются на небе кометы, падающие звезды: «Небеса молчаливо говорят воздушными эфирными знаками комет: «Если вы, о смертные, хотите что-нибудь еще узнать от умирающих касательно общественного блага и пользы,— старайтесь скорее к ним попасть и получить от умирающих ответ. Конец и развязка комедии приближаются. Если пропустите — тщетно будет ваше сожаление!» (гл. XXVII). И в другом месте: «Как факел или свеча, пока живут и горят, изливают свой блеск на всех, освещают все вокруг, радуют каждого, каждому оказывая своим светом услугу и никому не причиняя ни ущерба, ни неприятности,— а как только потухнут, так дымом и чадом заражают воздух, вредят и доставляют неприятности каждому,— так и эти благородные и замечательные души. Пока они обитают в теле, их пребывание спокойно, полезно, приятно и почетно. Но в час их кончины — одновременно и на островах и на материках происходят в воздухе великие потрясения: трепет и мрак, гроза и град; земля сотрясается и дрожит; на море начинаются бури и ураганы; среди народа поднимаются жалобы и возмущения, меняются религии, падают королевства, низвергаются республики» (гл. XXVI).

Из приведенных отрывков видно, что смерти героев даются Рабле в совершенно ином тоне и стиле: вместо гротескной фантастики появляется фантастика героическая, отчасти в народно-эпическом духе, в основном

же воспроизводящая соответствующий тон и стиль античных источников (пересказанных Рабле довольно близко). Это свидетельствует о высокой оценке Рабле исторического героизма. Характерно, что те явления, которыми природа и исторический мир реагируют на смерть героев, хотя и «противоречат всем законам природы», сами по себе вполне естественны (бури, кометы, землетрясения, революции) и лежат в том же здешнем мире, где протекала жизнь и деятельность героев. Этот резонанс эпически героизован, и в нем участвует и природа. Смерть и в этом случае изображается Рабле не в индивидуальном ряду жизни (замкнутом и самодовлеющем), но в историческом мире, как явление социально-исторической жизни.

В тех же тонах рассказана (точнее, пересказана по Плутарху) смерть Великого Пана. Пантагрюэль в своем рассказе относит события, связанные с этой смертью, к смерти «Великого спасителя верующих», но в то же время вкладывает в его образ чисто пантеистическое содержание (гл. XXVIII).

Цель всех трех глав — показать исторический героизм как существенный и неизгладимый след в едином реальном мире — природном и историческом. Кончаются эти главы не совсем обычно для Рабле. После окончания речи Пантагрюэля наступило глубокое молчание. «Немного спустя мы увидели, как слезы закапали с его глаз, крупные, как страусовые яйца.

Убей меня бог, если я солгал хоть слово!»

Гротескные тона смешиваются здесь со столь редкой у Рабле серьезностью (о понимании серьезности у Рабле мы скажем особо).

Письмо Гаргантюа Пантагрюэлю, занимающее главу VIII второй книги, важно не только для ряда смерти, но и для всего положительного (не гротескного и не критического) полюса романа Рабле. В этом отношении оно подобно эпизоду Телемского аббатства. Поэтому мы еще вернемся к нему в дальнейшем (как и к эпизоду с Телемским аббатством). Здесь мы коснемся его лишь в части, касающейся мотива смерти.

Здесь развернута тема продолжения рода, поколений и истории. Несмотря на неизбежную по условиям времени примесь ортодоксально-католических положений, здесь развивается противоречащее этим положениям учение об относительном земном биологическом и историческом бессмертии человека (биологическое и исто-

рическое, конечно, не противопоставляется): бессмертии семени, имени и дел.

«Из числа даров, милостей и преимуществ, которыми всемогущий господь создатель одарил и разукрасил природу человека от начала веков, представляется особенно замечательным мне то, благодаря чему смертная природа человека приобретает нечто от бессмертия и в преходящей жизни земной увековечивает имя и семья свое. Это достигается через потомство, рождаемое нами в законном браке». Так начинается послание Гаргантюа. «Благодаря распространению семени, в детях живет то, что теряется в родителях, и во внуках — то, что погибает в детях... Посему не без основательной причины воздаю я хвалу богу, моему хранителю, за то, что дал он мне возможность видеть дряхлость и старость мою расцветающей в твоей юности, ибо когда, по желанию его, который размеряет все и управляет всем, душа моя покинет свое человеческое обиталище, — я не вовсе умру, но лишь перейду из одного места в другое, поскольку в тебе и через тебя я пребуду в видимом моем образе в этом мире живых, вращаясь в обществе честных и хороших друзей, как я к тому привык».

Несмотря на благочестивые обороты речи, которыми начинаются и заключаются почти все абзацы послания, развиваемые в нем мысли об относительно земном бессмертии нарочито и всесторонне противопоставлены христианскому учению о бессмертии души. Рабле вовсе не устраивает статическое увековечение старой души, вышедшей из дряхлого тела, в потустороннем мире, где она лишена дальнейшего земного роста и развития. Он хочет видеть себя, свою старость и дряхлость расцветающей в новой юности своего сына, внука, правнука; ему дорог свой видимый земной образ, черты которого сохраняются в его потомках. В лице своих потомков он хочет остаться «в этом мире живых», в лице потомков хочет вращаться среди добрых друзей. Дело идет именно о возможном увековечении земного на земле, с сохранением всех земных ценностей жизни — прекрасного физического облика, цветущей юности, добрых друзей, главное же — в продолжении земного роста, развития, дальнейшего усовершенствования человека. Менее всего устраивает его увековечение себя на той же ступени развития.

Еще одну черту важно подчеркнуть: для Гаргантюа (Рабле) важно вовсе не увековечение своего «я», своей

биологической особи, своей самости безотносительно к ее ценности,— ему важно увековечение (точнее, дальнейший рост) своих лучших чаяний и стремлений. «И вот почему, хотя в тебе и пребывает телесный образ мой, но если равным образом не будет сиять твое душевное благонравие, то тебя не будут считать стражем и хранителем бессмертия нашего имени, и то удовольствие, которое я получил бы, созерцая это, преуменьшится. Ибо я видел бы, что осталась меньшая моя часть, то есть плоть, а лучшая, душа, из-за коей имя наше пребывает на устах людей и в их благословении,— что часть эта выродилась и стала как бы незаконнорожденной».

Рост поколений Рабле связывает с ростом культуры, с ростом исторического человечества. Сын будет продолжать отца, внук — сына на более высокой ступени развития культуры. Гаргантюа указывает на происшедший в течение его жизни великий переворот: «на моем веку свет и достоинство были возвращены наукам, и произошла такая перемена, что сейчас я едва ли принят был бы даже в первый класс низшей школы,— я, который в моем зрелом возрасте считался (и не без основания) ученым человеком своего века». И несколько ниже: «Я вижу, что нынешние разбойники, палачи, авантюристы и конюхи более образованны, чем доктора и проповедники моего времени».

Этот рост, при котором ученейший человек своей эпохи не годится уже в первый класс низшей школы в следующую (ближайшую) эпоху, Гаргантюа приветствует; он не завидует своим потомкам, которые будут лучше его потому только, что родятся позже его. В лице своих потомков, в лице других людей (того же человеческого рода, его рода), он будет участвовать в этом росте. Смерть ничего не начинает и ничего существенного не кончает в коллективном и историческом мире человеческой жизни.

Та же констелляция проблем, как мы увидим, в очень острой форме возникнет в XVIII веке в Германии. Проблема личного, индивидуального совершенствования и становления человека, проблема совершенствования (и роста) человеческого рода, проблема земного бессмертия, проблема воспитания человеческого рода, проблема омоложения культуры в юности нового поколения,— все эти проблемы встанут в тесной связи друг с другом. Они с неизбежностью приведут к более глубокой постановке проблемы исторического времени, Были даны три

основных варианта решения этих проблем (в их взаимосвязи) — вариант Лессинга («Воспитание человеческого рода»), вариант Гердера («Идеи к философии истории человечества») и, наконец, особый вариант Гете (преимущественно в «Мейстере»).

Все разобранные нами ряды служат у Рабле для разрушения старой картины мира, созданной умирающей эпохой, и для создания новой картины, где в центре находится цельный телесно-духовный человек. Разрушая традиционные соседства вещей, явлений, идей и слов, Рабле через причудливейшие гротескно-фантастические образы и сочетания образов пробирается к новым, истинным, соответствующим «природе» соседствам и связям всех явлений мира. В этом сложном и противоречивом (продуктивно-противоречивом) потоке образов Рабле происходит восстановление весьма древних соседств вещей, поток образов входит в одно из самых основных русл литературной тематики. По руслу этому протекает полноводный поток образов, мотивов, сюжетов, питающийся родниками доклассового фольклора. Непосредственное соседство еды, питья, смерти, совокупления, смеха (шута) и рождения в образе, в мотиве и в сюжете является внешним признаком этого потока литературной тематики. Как самые элементы в целом образа, мотива, сюжета, так и художественно-идеологические функции всего этого соседства в его целом на разных ступенях развития резко меняются. За этим соседством как внешним признаком кроется прежде всего определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру, то есть определенный хронотоп.

Задача Рабле — собрать распадающийся мир (в результате разложения средневекового мировоззрения) на новой материальной основе. Средневековая целостность и закругленность мира (как она еще была жива в синтетическом произведении Данте) разрушена. Разрушена была и историческая концепция средневековья — сотворение мира, грехопадение, первое пришествие, искупление, второе пришествие, Страшный суд, — концепция, в которой реальное время было обесценено и растворено во вневременных категориях. Время в этом мировоззрении было началом только разрушающим, уничтожающим и ничего не созидаящим. Новому миру нечего было делать с этим восприятием времени. Надо было найти новую форму времени и новое отношение времени

к пространству, новому земному пространству («Рамки старого orbis terrarum¹ были разбиты; только теперь, собственно, была открыта земля...»²). Нужен был новый хронотоп, позволяющий связать реальную жизнь (историю) с реальной землей. Надо было противопоставить эсхатологизму продуктивное творческое время, время, измеряемое созиданием, ростом, а не разрушением. Основы этого созидającego времени были намечены в образах и мотивах фольклора.

VIII. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОСНОВЫ РАБЛЕЗИАНСКОГО ХРОНОТОПА

Основные формы продуктивного, производительного времени восходят к сельскохозяйственной доклассовой стадии развития человеческого общества. Предшествующие стадии были малоблагоприятны для развития дифференцированного чувства времени и для отражения его в образах и образах языка. Сильное и дифференцированное чувство времени могло впервые возникнуть только на коллективно-трудовой сельскохозяйственной основе. Здесь и сложилось то чувство времени, которое легло в основу расчленения и оформления социально-бытового времени, празднеств, обрядов, связанных с трудовым сельскохозяйственным циклом, временами года, периодами дня, стадиями роста растений и скота. Здесь же складывается и отражение этого времени в языке, в древнейших мотивах и сюжетах, отражающих временные отношения роста и временной смежности разнохарактерных явлений (соседства на основе единства времени).

Каковы же основные особенности этой формы времени?

Время это коллективно, оно дифференцируется и измеряется только событиями коллективной жизни, все, что в этом времени существует, — существует только для коллектива. Индивидуальный ряд жизни еще не выделился (внутреннее время индивидуальной жизни еще не существует, индивидуум живет весь вовне, в коллективном целом). И труд и потребление коллективны.

Время это трудовое. Быт и потребление не отделено от трудового, производственного процесса. Измеряется время трудовыми событиями (фазы сельскохозяйственного

¹ Вселенная (лат.).

² Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.

труда и их подразделения). В коллективной трудовой борьбе с природой вырабатывается это ощущение времени. Коллективная трудовая практика его порождает, и целям этой практики служит его дифференциация и оформление.

Время это — время продуктивного роста. Это время прозябания, цветения, плодоношения, созревания, умножения плодов, приплода. Ход времени не уничтожает и не уменьшает, а умножает и увеличивает количество ценностей; вместо одного посеянного зерна рождается много зерен, приплод всегда перекрывает гибель отдельных экземпляров. И эти гибнущие единицы не индивидуализованы и не выделены, они теряются во все растущей и умножающейся массе новых жизней. Гибель, смерть воспринимается как посев, за которым следуют умножающиеся посеянное всходы и жатва. Ход времени знаменует не только количественный, но и качественный рост — цветение, созревание. Поскольку индивидуальность не выделена, то такие моменты, как старость, разложение, смерть, могут быть только моментами, подчиненными росту и приумножению, необходимыми ингредиентами продуктивного роста. Только в чисто индивидуальном плане может раскрыться их отрицательная сторона, их чисто разрушительный, кончающий характер. Продуктивное время — беременное, носящее плод, рождающее, снова беременное.

Это время, максимально устремленное к будущему. Это время коллективной трудовой заботы о будущем: сеют в будущее, собирают плоды на будущее, спаривают и совокупляют для будущего. Все трудовые процессы устремлены вперед. Потребление (наиболее тяготеющее к статике, к настоящему) не отделено от производственного труда, не противопоставлено ему как самодовлеющее индивидуальное наслаждение продуктом. Вообще не может быть еще четкой дифференциации времен — настоящего, прошлого и будущего (предполагающей существовавшую индивидуальность как точку отсчета). Время характеризуется общей устремленностью вперед (трудового акта, движения, действия).

Время это глубоко пространственно и конкретно. Оно не отделено от земли и природы. Оно сплошь вовне, как и вся жизнь человека. Земледельческая жизнь людей и жизнь природы (Земли) измеряются одними и теми же масштабами, теми же событиями, имеют те же интервалы, неотделимы друг от друга,

даны в одном (неделимом) акте труда и сознания. Человеческая жизнь и природа воспринимаются в одних и тех же категориях. Времена года, возрасты, ночи и дни (и их подразделения), совокупление (брак), беременность, созревание, старость и смерть — все эти категории-образы одинаково служат как для сюжетного изображения человеческой жизни, так и для изображения жизни природы (в земледельческом аспекте). Все эти образы глубоко хронотопичны. Время здесь погружено в землю, посеяно в нее и зреет в ней. В его движении слита трудящаяся человеческая рука и земля, его ход творят, осязают, обоняют (меняющиеся запахи роста и созревания), видят. Оно плотно, необратимо (в пределах цикла), реалистично.

Время это сплошь едино. Это сплошное единство раскрывается на фоне последующих восприятий времени в литературе (и вообще идеологии), когда время личных, бытовых, семейных событий индивидуализовалось и отделилось от времени коллективной исторической жизни общественного целого, когда появились разные масштабы для измерения событий частной жизни и событий истории (они очутились в разных плоскостях). Хотя абстрактно время осталось единым, но сюжетно оно раздвоилось. Сюжеты частной жизни не распространялись, не переносимы на жизнь общественного целого (государства, нации); сюжеты (события) исторические стали чем-то специфически отличным от сюжетов жизни частной (любовь, брак); они перекрещивались лишь в некоторых специфических точках (война, брак короля, преступление), от этих точек расходясь все же в разных направлениях (двойной сюжет исторических романов: исторические события и жизнь исторического лица как частного человека). Мотивы, созданные в едином времени доклассового фольклора, в большинстве своем вошли в состав сюжетов частной жизни, подвергшись, конечно, существенному переосмыслению и перегруппировкам-перемещениям. Но здесь они все же сохранили свой реальный, хотя и крайне измельчавший, облик. В сюжеты исторические эти мотивы могли войти лишь частично и притом в совершенно сублимированном символическом виде. В эпоху развитого капитализма общественно-государственная жизнь становится абстрактной и почти бессюжетной.

На фоне этого последующего раздвоения времени и сюжета становится понятным сплошное единство

фольклорного времени. Индивидуальные ряды жизни еще не обособились, нет частных дел, нет событий частной жизни. Жизнь одна, и она вся сплошь «исторична» (применяя сюда эту позднюю категорию); еда, питье, совокупление, рождение, смерть не были здесь моментами частного быта,— но были общим делом, были «историчны», были неразрывно связаны с общественным трудом, с борьбой с природой, войной и выражались и изображались в одних и тех же категориях-образах.

Время это все вовлекает в свое движение, оно не знает никакого неподвижного устойчивого фона. Все предметы — солнце, звезды, земля, море и т. д.— даны человеку не как предметы индивидуального созерцания («поэтического») или незаинтересованного размышления, но исключительно в коллективном процессе труда и борьбы с природой. Только в этом процессе он с ними встречается, и только сквозь призму этого процесса он их осознает и познает. (Познание это более реалистично, объективно и глубоко, чем оно было бы при условии праздного поэтического созерцания.) Поэтому все предметы вовлечены в движение жизни, в события жизни как его живые участники. Они участвуют в сюжете и не противопоставлены действиям как фон их. В последующие уже литературные эпохи развития образов и сюжетов происходит распадение всего материала на сюжетные события и их фон: природный пейзаж, неизменные устои социально-политического строя, морального строя и т. п.,— все равно, мыслится ли этот фон как всегда неподвижный и неизменный или лишь в отношении к данному сюжетному движению. Власть времени и, следовательно, сюжетность в последующем литературном развитии всегда ограничена.

Все рассмотренные особенности фольклорного времени могут быть названы положительно ценными в нем. Но последняя особенность этого времени, на которой мы остановимся,— его цикличность является особенностью отрицательную, ограничивающую силу и идеологическую продуктивность этого времени. Печать цикличности и, следовательно, цикличной повторимости лежит на всех событиях этого времени. Его направленность вперед ограничена циклом. Поэтому и рост не становится здесь подлинным становлением.

Таковы основные особенности того ощущения времени, которое сложилось на доклассовой земледельческой стадии развития человеческого общества,

Наша характеристика фольклорного времени дана, конечно, на фоне нашего сознания времени. Мы берем его не как факт сознания первобытного человека, а раскрываем его на объективном материале, как то время, которое раскрывается в соответствующих древних мотивах, определяет объединение этих мотивов в сюжеты, определяет логику разворачивания образов в фольклоре. Оно делает возможным и понятным и то соседство вещей и явлений, из которого мы исходим и к которому мы еще вернемся. Оно же определило и специфическую логику культовых обрядов и празднеств. С этим временем люди работали и жили, но оно не могло быть, конечно, осознано и выделено в отвлеченном познании.

Совершенно понятно, что в охарактеризованном нами фольклорном времени соседство вещей и явлений должно было носить совсем особый характер, резко отличный от характера последующих соседств в литературе и вообще в идеологическом мышлении классового общества. В условиях невыделенности индивидуальных рядов жизни и сплошного единства времени, в аспекте роста и плодородия в непосредственной смежности друг с другом должны были оказаться такие явления, как совокупление и смерть (обсеменение земли, зачатие), могила и оплодотворяемое женское лоно, еда и питье (плоды земли) рядом со смертью и совокуплением и т. п.; в этот же ряд вплетаются фазы жизни солнца (смена дня и ночи, времен года) как участника, наряду с землею, события роста и плодородия. Все эти явления погружены в единое событие, характеризуют лишь разные стороны одного и того же целого — роста, плодородия, жизни, понятой под знаком роста и плодородия. Жизнь природы и человеческая жизнь, повторяем, слиты в этом комплексе; солнце в земле, в потребляемом продукте, его едят и пьют. События человеческой жизни так же грандиозны, как и события природной жизни (для них одни слова, одни тона, притом отнюдь не метафорические). При этом все члены соседства (все элементы комплекса) равнодостоинны. Еда и питье так же значительны в этом ряду, как и смерть, и деторождение, и солнечные фазы. Единое великое событие жизни (и человеческой и природной вместе) раскрывается в различных своих сторонах и моментах, и все они равно необходимы и значительны в нем.

Подчеркиваем еще раз: разбираемое нами соседство дано было первобытному человеку не в отвлеченном

мышлении или созерцании, а в самой жизни — в коллективном труде над природой, в коллективном потреблении плодов труда и в коллективной заботе о росте и обновлении общественного целого.

Было бы совершенно неправильно полагать, что какому-либо из членов соседства принадлежал примат в целом, и особенно было бы неправильным приписывать этот примат половому моменту. Половой момент как таковой вовсе еще не выделился, и соответствующие ему моменты (человеческое совокупление) воспринимались совершенно так же, как и все прочие члены соседства. Все это были лишь разные стороны одного и того же единого события, отождествлявшиеся друг с другом.

Мы взяли соседство в его максимальной простоте, в его основных больших линиях, — но в него втягивалось громадное количество все новых и новых членов, осложнявших мотивы и обусловивших значительное многообразие сюжетных комбинаций. Весь доступный мир по мере своего расширения втягивался в этот комплекс и осмысливался в нем и через него (действенно практически).

По мере социально-классового расслоения общественного целого комплекс претерпевает существенные изменения, и соответствующие мотивы и сюжеты подвергаются переосмыслению. Происходит постепенная дифференциация идеологических сфер. Культ отделяется от производства; обособляется и до известной степени индивидуализуется сфера потребления. Члены комплекса переживают внутреннее распадение и трансформацию. Такие члены соседства, как еда, питье, половой акт, смерть, отходят в быт, уже индивидуализующийся. С другой стороны, они входят в обряд, приобретая здесь магическое значение (вообще специфически культовое, ритуальное). Обряд и быт тесно сплетены друг с другом, но внутренняя граница между ними уже есть: хлеб в ритуале — это уже не реальный бытовой хлеб каждодневного питания. Эта граница становится все резче и четче. Идеологическое отражение (слово, изображение) приобретает магическую силу. Единичная вещь становится заместителем целого: отсюда заместительная функция жертвы (приносимый в жертву плод фигурирует как заместитель всего урожая, животное — заместитель всего стада или плода и т. п.).

На этой стадии разделения производства, обряда и быта (разделения постепенного) оформляются такие

явления, как ритуальное сквернословие и в дальнейшем — ритуальный смех, ритуальная пародия и шутовство. Здесь тот же комплекс роста-плодородия на новых ступенях общественного развития и, следовательно, в новом осмыслении. Члены соседства (расширенного на древней основе) по-прежнему крепко спаяны между собой, но осмысливаются ритуально-магически и отделены от общественного производства с одной стороны и индивидуального быта — с другой (хотя и переплетаются с ними). Древнее соседство на этой стадии (точнее в конце ее) подробно раскрывается в римских сатурналиях, где раб и шут становятся заместителями царя и бога в смерти, где появляются формы ритуальной пародии, где «страсти» смешиваются со смехом и весельем. Аналогичные явления: свадебное сквернословие и осмеяние жениха; ритуальное осмеяние римскими солдатами полководца-триумфатора, вступавшего в Рим (логика заместительной жертвы: предотвратить истинный позор позором фиктивным; позже осмысливается как предотвращение «зависти судьбы»). Во всех этих явлениях смех (в разных его выражениях) дан в прочном сращении со смертью, с половой сферой, а также и со сферой еды и питья. То же сращение смеха с культовой едой и питьем, непристойностью и смертью мы находим в самой структуре комедии Аристофана (см. тот же комплекс в «Алкесте» Еврипида в тематическом плане). В этих последних явлениях разбираемое древнее соседство функционирует уже в чисто литературном плане.

По мере дальнейшего развития классового общества и все большей дифференциации идеологических сфер все более углубляется внутреннее распадение (раздвоение) каждого из членов соседства: еда, питье, половой акт в своем реальном аспекте уходят в частный быт, становятся частным и бытовым делом по преимуществу, приобретают специфическую узкобытовую окраску, становятся маленькими и житейски «грубыми» реальностями. С другой стороны, эти же члены в религиозном культе (и отчасти в высоких жанрах литературы и других идеологий) до крайности сублимируются (половой акт сублимируется и зашифровывается часто до неузнаваемости), приобретают отвлеченно-символический характер; отвлеченно-символическими становятся здесь и связи элементов комплекса. Здесь они как бы отказываются от всякой связи с грубой бытовой реальностью,

Равнодостоинные и большие реальности древнего доклассового комплекса отрываются друг от друга, подвергаются внутреннему раздвоению и резкому иерархическому переосмыслению. В идеологиях и в литературе члены соседства расходятся по разным планам — высоким или низким, по разным жанрам, стилям, тонам. Они уже не сходятся вместе в одном контексте, не становятся рядом друг с другом, так как утрачено объемлющее целое. Идеология отражает то, что уже разорвано и разъединено в самой жизни. Такой член комплекса, как половая сфера (половой акт, половые органы, испражнения, как связанные с половыми органами), в своем реальном и прямом аспекте почти вовсе изгнан из официальных жанров и из официальной речи господствующих социальных групп. В своем сублимированном аспекте как любовь половой член комплекса входит в высокие жанры и вступает здесь в новые соседства, завязывает новые связи. В бытовом гражданском аспекте, как брак, семья, деторождение, половая сфера входит в средние жанры и вступает здесь также в новые и прочные соседства. Сфера еды и питья ведет полуофициальное существование и в своем реальном бытовом аспекте в недетализованном виде живет в средних и низких жанрах как второстепенная бытовая подробность частной жизни. Смерть, осознаваемая в индивидуальном ряду жизни, также распалась на различные аспекты и живет особой жизнью в высоких жанрах (литературных и других идеологий) и иною — в жанрах средних (полубытовых и бытовых). Она вступает в различные новые соседства; связь ее со смехом, половым актом, пародией и др. прерывается. Все элементы комплекса в своих новых соседствах утрачивают связь с общественным трудом. В соответствии со всем этим дифференцируются тона и стилистические оформления различных аспектов разных элементов комплекса. Поскольку сохраняются некоторые связи между ними и между явлениями природы, — эти связи в большинстве случаев приобретают метафорический характер.

Мы даем здесь, конечно, весьма грубую и суммарную характеристику судеб различных элементов древнего комплекса в классовом обществе. Нас интересует только форма времени как основа последующей жизни сюжетов (и сюжетных соседств). Охарактеризованная выше фольклорная форма времени претерпела существенные

изменения. На этих изменениях мы здесь и остановимся.

Существенно то, что все члены древнего соседства утратили реальную смежность в едином времени коллективной человеческой жизни. Конечно, в отвлеченном мышлении и в конкретных системах хронологии (каковы бы они ни были) время всегда сохраняет свое абстрактное единство. Но в пределах этого абстрактного календарного единства конкретное время человеческой жизни раскололось. Из общего времени коллективной жизни выделились индивидуальные жизненные ряды, индивидуальные судьбы. В начале они еще не выделены резко из жизни общественного целого и отделяются от него лишь как плоский барельеф. Само общество распадается на классовые и внутриклассовые группы, с которыми непосредственно связаны индивидуальные жизненные ряды и вместе с которыми они и противостоят целому. Так, на ранних стадиях рабовладельческого общества и в обществе феодальном индивидуальные жизненные ряды еще довольно тесно вплетены в общую жизнь ближайшей социальной группы. Но все же и здесь они уже выделены. Ход индивидуальных жизней, ход жизни групп и ход жизни общественно-государственного целого не сливаются, расходятся, дают перебои, измеряются разными ценностными масштабами, все эти ряды имеют свою логику развития, имеют свои сюжеты, по-своему используют и переосмысливают древние мотивы. В пределах индивидуального ряда жизни раскрывается в утратенный аспект времени. Процесс выделения и отрыва от целого индивидуальных жизненных рядов достигает высшей точки в условиях развития денежных отношений в рабовладельческом обществе и при капиталистическом строе. Здесь индивидуальный ряд приобретает специфический частный характер; а общее — максимально абстрактный.

Древние мотивы, перешедшие в сюжеты индивидуальных жизненных рядов, подвергаются здесь специфическому вырождению. Еда, питье, совокупление и т. п. теряют здесь свой древний «пафос» (свою связь, свое единство с трудовой жизнью общественного целого), становятся маленьким частным делом, кажутся исчерпывающими все свое значение в пределах индивидуальной жизни. Вследствие отрыва от производственной жизни целого, от коллективной борьбы с природой ослабляются или вовсе порываются их реальные связи

с жизнью природы. Изолированные, обедненные и маленькие в своем реальном аспекте, эти моменты, чтобы сохранить свое значение в сюжете, должны подвергнуться той или иной сублимации, метафорическому расширению своего значения (за счет когда-то реальных связей), обогащению за счет туманных реминисценций или, наконец, приобрести значение за счет внутреннего аспекта жизни. Таков, например, мотив вина в анакреонтической поэзии (в самом широком смысле), мотив еды в античных гастрономических поэмах (несмотря на практический, иногда прямо кулинарный уклон их, еда дается здесь не только в эстетико-гастрономическом, но и в сублимированном аспекте, не без наличия древних реминисценций и метафорического расширения). Центральным и основным мотивом в сюжете индивидуально-жизненного ряда стала любовь, то есть сублимированный аспект полового акта и оплодотворения. Этот мотив предоставляет наибольшие возможности для всех направлений сублимации: для метафорического расширения в разнообразных направлениях (для чего благоприятнейшую почву предоставляет язык), для обогащения за счет реминисценций, наконец, для разработки во внутреннем субъективно-психологическом аспекте. Но центральное место этот мотив мог получить благодаря своему действительному, реальному месту в индивидуальном жизненном ряду, благодаря своей связи с браком, семьей, деторождением и, наконец, благодаря тем существенным нитям, которые через любовь (брак, деторождение) связывают индивидуальный ряд с рядами других индивидуальных жизней, как одновременных, так и последующих (дети, внуки), и с ближайшей социальной группой (через семью и брак). В литературе разных эпох, разных социальных групп, в разных жанрах и стилях используются, конечно, разные моменты как реального, так и сублимированного аспекта любви, и используются по-разному.

Глубокую трансформацию в замкнутом временном ряду индивидуальной жизни претерпевает мотив смерти. Он приобретает здесь значение существенного конца. И чем замкнутее ряд индивидуальной жизни, чем больше он оторван от жизни общественного целого, тем это значение выше и существеннее. Порывается связь смерти с плодородием (посевом, материнским лоном, солнцем), с рождением новой жизни, ритуальным смехом, пародией, шутом. Кое-какие из этих связей, из этих

древних соседств смерти сохраняются и закрепляются за мотивом смерти (смерть — жнец — жатва — закат — ночь — могила — колыбель и т. д.), но они носят метафорический или мистико-религиозный характер. (В этом же метафорическом плане лежат соседства: смерть — свадьба — жених — брачное ложе — ложе смерти — смерть — рождение и т. п.) Но и в метафорическом и в религиозно-мистическом плане мотив смерти берется в индивидуальном ряду жизни и во внутреннем аспекте самого *morituri*¹ (здесь они приобретают функцию «утешения», «примирения», «осмысления»), — а не вовне, в коллективной трудовой жизни общественного целого (где связь смерти с землей, солнцем, рождением новой жизни, колыбелью и проч. — была подлинной и реальной). В индивидуальном замкнутом сознании в применении к себе самому смерть — только конец и лишена всяких реальных и продуктивных связей. Рождение новой жизни и смерть разделены между разными замкнутыми индивидуальными рядами жизни, смерть кончает одну, и рождение начинает совсем другую жизнь. Индивидуализованная смерть не перекрывается рождением новых жизней, не поглощается торжествующим ростом, ибо она изъята из того целого, в котором рост этот осуществляется.

Параллельно с этими индивидуальными рядами жизни над ними, но вне их, складывается ряд исторического времени, в котором протекает жизнь нации, государства, человечества. Каковы бы ни были общеидеологические и литературные концепции и конкретные формы восприятия этого времени и событий в нем, — оно не сливается с индивидуальными рядами жизни, оно измеряется иными ценностными масштабами, в нем происходят иные события, у него нет внутреннего аспекта, нет точки зрения для восприятия его изнутри. Как бы ни мыслилось и ни изображалось его влияние на индивидуальную жизнь, его события, во всяком случае, иные, чем события индивидуальной жизни, иные и сюжеты. Для исследователя романа этот вопрос возникает в связи с проблемой исторического романа. Центральной и почти единственной темой чисто исторического сюжета на протяжении длительного времени оставалась тема войны. Эта собственно историческая тема (к ней примыкали мотивы завоеваний, политических преступлений — устраниний претен-

¹ Обреченного смерти (лат.),

дентов, династических переворотов, падения царств, основания новых царств, судов, казней и т. п.) переплетается, не сливаясь, с сюжетами частной жизни исторических деятелей (с центральным мотивом любви). Основной задачей исторического романа нового времени было преодоление этой двойственности: старались найти исторический аспект для частной жизни, а историю старались показать «домашним образом» (Пушкин).

Когда распалось сплошное единство времени, когда выделились индивидуальные ряды жизней, в которых большие реальности общей жизни стали маленькими частными делами, когда коллективный труд и борьба с природой перестали быть единственной ареной встречи человека с природой, с миром,— тогда и природа перестала быть живой участницей событий жизни: она стала в основном «местом действия» и его фоном, превратилась в пейзаж, раздробилась на метафоры и сравнения, служащие для сублимации индивидуальных и частных дел и переживаний, реально и существенно с природой не связанных.

Но в сокровищнице языка и в различных формах фольклора сохраняется сплошное единство времени в коллективно-трудовом подходе к миру и его явлениям. Здесь сохраняется реальная основа древних соседств, подлинная логика первоначального сцепления образов и мотивов.

Но и в литературе, там, где она воспринимает более глубокое и существенное влияние фольклора, мы встречаем и более подлинные и идеологически глубокие следы древних соседств, попытки восстановления их на основе единства фольклорного времени. Мы различаем в литературе несколько основных типов такого рода попыток.

На сложном вопросе классического эпоса мы не будем останавливаться. Отметим только, что здесь на основе сплошного единства фольклорного времени достигается единственное в своем роде глубокое проникновение в историческое время, но при этом только локальное и ограниченное. Индивидуальные ряды жизней здесь даны как барельефы на объемлющей могучей основе жизни общей. Индивидуумы — представители общественного целого, события их жизни совпадают с событиями жизни общественного целого, и значение этих событий как в индивидуальном, так и в общественном плане одно и то же. Внутренний аспект сливается с внешним; человек весь возне. Нет маленьких частных дел, нет быта: все

подробности жизни — еда, питье, вещи домашнего обихода — равнодостоинны большим событиям жизни, все одинаково важно и значительно. Нет пейзажа, нет неподвижного мертвого фона; все действует, все участвует в единой жизни целого. Наконец, метафоры, сравнения и все вообще тропы в стиле Гомера не утратили еще до конца своего прямого значения, не служат еще целям сублимации. Так, образ, привлекаемый для сравнения, равнодостоен другому члену сравнения, имеет самоценное значение и реальность; поэтому сравнение становится здесь почти вводным эпизодом, отступлением (см. развернутые сравнения у Гомера). Здесь фольклорное время живет еще в общественных условиях, близких к тем, которые его породили. Функции его здесь еще прямые, оно не раскрывается еще здесь на фоне иного распавшегося времени.

Но само эпическое время в его целом — это «абсолютное прошлое», время праотцев и героев, отделенное непроходимой границей от реального времени современности (современности создателей, исполнителей и слушателей эпических песен).

Другой характер носят элементы древнего комплекса у Аристофана. Здесь они определили формальную основу, самый фундамент комедии. Ритуал еды, питья, ритуальная (культовая) непристойность, ритуальная пародия и смех как обличия смерти и новой жизни, — без всякого труда прощупываются в основе комедии, как культового действия, переосмысленного в литературном плане.

На этой основе все явления быта и частной жизни совершенно преображаются в комедии Аристофана: они утрачивают свой частно-бытовой характер, становятся человечески-значительными при всем своем комическом обличии; их размеры фантастически увеличиваются; создается своеобразная героика комического или, более точно, — комический миф. Громадная социально-политическая обобщенность символического характера органически сочетается в его образах с комически бытовыми частными чертами, — но эти черты в сращении со своей символической основой, освещенные культовым смехом, утрачивают свой ограниченный частный бытовизм. В образах Аристофана в плане индивидуального творчества в сокращенном и четком виде (как филогенезис в онтогенезисе) дана эволюция древней сакральной маски от первоначального чисто культового значения до частно-бытового типа комедии дель арте (какого-нибудь Панта-

лоне или Доктора): у Аристофана мы явственно видим еще культовую основу комического образа и видим, как на нее наслаиваются бытовые краски, еще настолько прозрачные, что основа просвечивает через них и преобразует их. Такой образ легко сочетается с острой политической и философской (мировоззренческой) актуальностью, не становясь при этом мимолетно-злободневным. Такой преображенный быт не может сковать фантастики и не может снизить глубокой проблематики и идейности образов.

Можно сказать, что у Аристофана на образ смерти (основное значение культовой комической маски) наслаиваются, не застилая его полностью, индивидуальные и типически бытовые черты, подлежащие умерщвлению смехом. Но эта веселая смерть окружена едою, питьем, непристойностями и символами зачатия и плодородия.

Поэтому влияние Аристофана на последующее развитие комедии, пошедшей в основном по чисто бытовому пути, было незначительным и поверхностным. Но значительное сродство с ним (по линии доклассового фольклора) обнаруживает средневековый пародийный фарс. Глубокое сродство (по той же линии) обнаруживают комические и шутовские сцены в елизаветинской трагедии, и прежде всего у Шекспира (характер смеха, соседство его со смертью и трагической атмосферой, культовые непристойности, еда и питье).

В произведении Рабле прямое влияние Аристофана сочетается с глубоким внутренним сродством (по линии доклассового фольклора). Здесь мы находим — на иной ступени развития — тот же характер смеха, ту же гротескную фантастику, то же преобразование всего частного и бытового, ту же героизацию комического и смешного, тот же характер половых непристойностей, те же соседства с едой и питьем.

Совершенно иной тип отношения к фольклорному комплексу представляет Лукриан, также оказавший существенное влияние на Рабле. Частно-бытовая сфера, куда отошли еда, питье, половые отношения, привлекается Лукрианом именно в ее специфичности, как низкий частный быт. Эта сфера нужна ему как изнанка, разоблачающая высокие планы (сферы) идеологии, ставшие нежизненными и фальшивыми. В мифах имеются моменты и «эротические» и «бытовые», но таковыми они стали лишь в последующие эпохи жизни и сознания, когда выделился частный быт, когда обособилась эротическая сфера, когда

эти сферы приобрели специфический оттенок низкого и неофициального. В самих мифах эти моменты были значительны и равнодостоинны всему другому. Но мифы умерли, ибо умерли породившие их условия (создавшая их жизнь). Но в омертвевшей форме они еще продолжают существовать в нежизненных и ходульных жанрах высокой идеологии. Мифам и богам необходимо нанести удар, который заставил бы их «комически умереть». В произведениях Лукиана и совершается эта окончательная комическая смерть богов. Лукиан берет те моменты мифа, которые соответствуют позднейшей частно-бытовой и эротической сфере, подробно их развивает и детализует в нарочито низменном и «физиологическом» духе, низводит богов в сферу смешного житейского быта и эротики. Таким образом, элементы древнего комплекса берутся Лукианом нарочито в современном ему аспекте, который они получили в условиях разложения античного общества под влиянием развитых денежных отношений, в атмосфере почти диаметрально противоположной той, в которой слагались мифы. Показана их смехотворная неадекватность современной реальной действительности. Но сама эта реальная действительность, хоть и принимается Лукианом в ее неизбежности, но при этом отнюдь не оправдывается (сервантесовское решение антитезы).

Лукиановское влияние на Рабле проявляется не только в разработке отдельных эпизодов (например, эпизод с пребыванием Эпистемона в царстве мертвых), но и в методах пародийного разрушения высоких сфер идеологии путем введения их в материальные ряды жизни, однако эти материальные ряды взяты не в частно-бытовом житейском аспекте, то есть не по-лукиановски; а в своей человеческой значительности в условиях фольклорного времени, то есть скорее по-аристофановски.

Особый и сложный тип представлен в «Сатириконе» Петрония. В самом романе еда, питье, половые непристойности, смерть и смех в основном лежат в бытовом плане, но самый быт этот — главным образом быт деклассированных низов империи — насыщен фольклорными реминисценциями и пережитками, особенно в его приключенческой части, и при всей крайней распушенности и грубости, при всем цинизме его от него еще пахнет разлагающимися обрядами плодородия, сакральным цинизмом свадеб, пародийными шутовскими масками умершего и сакральным блудом на похоронах и поминках. В знаменитой же вставной новелле «О целомудренной

эфесской матроне» даны все основные элементы древнего комплекса, объединенные великолепным и сжатым реальным сюжетом. Гроб мужа в склепе; безутешная молодая вдова, собирающаяся умереть с тоски и голода на его гробу; молодой и веселый легионер, стерегущий по соседству кресты с распятыми разбойниками, сломленные влюбленным легионером мрачное аскетическое упорство и жажда смерти молодой вдовы, еда и питье (мясо, хлеб и вино) на могиле мужа, совокупление их тут же в склепе у гроба (зачатие новой жизни в непосредственном соседстве со смертью, «у гробового входа»); украденный во время любовных утех с креста труп разбойника; грозящая легионеру смерть как расплата за любовь; распятие (по желанию вдовы) трупа мужа вместо украденного трупа разбойника; предфинальный аккорд: «пусть лучше будет распят мертвый, чем погибнет живой» (слова вдовы); финальное комическое изумление прохожих тому, что труп покойника сам взобрался на крест (то есть в финале смех). Таковы мотивы этой новеллы, объединенные совершенно реальным и во всех своих моментах необходимым (то есть без всяких натяжек) сюжетом.

Здесь даны все без исключения основные звенья классического ряда: гроб — молодость — еда и питье — смерть — совокупление — зачатие новой жизни — смех. Коротенький сюжет этот — непрерывный ряд побед жизни над смертью: жизнь торжествует здесь над смертью четыре раза — радости жизни (еды, питья, молодости, любви) торжествуют над мрачным отчаянием и жаждой смерти вдовы, еда и питье как обновление жизни у трупа покойника, зачатие новой жизни у гроба (совокупление), спасение от смерти легионера путем распятия трупа. В этот ряд введен и дополнительный и также классический мотив кражи, исчезновения трупа (нет трупа — нет смерти, посюсторонний след воскресе́ния), и мотив воскресе́ния в прямом выражении — воскресе́ние вдовы из безысходной скорби и могильного мрака смерти к новой жизни и любви, и в комическом аспекте смеха — мнимое воскресе́ние покойника.

Обращаем внимание на исключительную сжатость и потому тесноту всего этого ряда мотивов. Элементы древнего комплекса даны в непосредственном и тесном соседстве; прижатые друг к другу, они почти прикрывают друг друга, не отделены друг от друга никакими побочными и обходными путями сюжета, рассуждениями,

лирическими отступлениями, метафорическими сублимациями, разрушающими единство сухо-реальной плоскости новеллы.

Особенности художественной трактовки древнего комплекса Петронием станут совершенно ясными, если мы вспомним, что те же элементы этого комплекса, со всеми деталями, но в сублимированном и мистическом аспекте, фигурировали во время Петрония в культах эллинистическо-восточных мистерий, и, в частности, в христианском культе (вино и хлеб на алтаре-гробе как мистическое тело распятого, умершего и воскресшего, приобщение через еду и питье новой жизни и воскресению). Здесь все элементы комплекса даны не в реальном, а в сублимированном аспекте и связаны между собой не реальным сюжетом, а мистико-символическими связями и соотношениями, и торжество жизни над смертью (воскресение) совершается в мистическом плане, а не в реальном и земном. Кроме того, здесь отсутствует смех и почти до неузнаваемости сублимировано совокупление.

У Петрония все те же элементы комплекса объединены совершенно реальным событием жизни и быта одной из провинций Римской империи. Здесь нет ни единой не то что мистической, но и просто символической черточки, ни один элемент не привлекается даже в метафорическом порядке. Все дано в совершенно реальной плоскости: совершенно реально через еду и питье в присутствии молодого и сильного тела легионера пробуждается вдова к новой жизни, реально в акте зачатия новая жизнь торжествует над смертью, совершенно реально совершается мнимое воскресение покойника, взбравшегося на крест, и т. д. Здесь нет никакого сублимирования.

Но самый сюжет приобретает исключительную и глубокую существенность благодаря тем большим реальностям человеческой жизни, которые этим сюжетом охвачены и приведены в движение. В маленьком масштабе здесь отражено громадное событие, громадное — по значению входящих в него элементов и их связей, далеко выходящих за пределы того небольшого клочка реальной жизни, в котором они отражены. Перед нами особый тип построения реалистического образа, возникающий только на почве использования фольклора. Трудно подыскать для него адекватный термин. Пожалуй, можно говорить здесь о реалистической эмблематике. Весь состав образа остается реальным, но в нем сконцентри-

рованы и сгущены настолько существенные и большие моменты жизни, что значение его далеко перерастает все пространственные, временные, социально-исторические ограничения, перерастает, однако, не отрываясь от этой конкретной социально-исторической почвы.

Петрониевский тип разработки фольклорного комплекса и в особенности разобранный нами новелла оказали громадное влияние на соответствующие явления эпохи Возрождения. Необходимо, правда, отметить, что эти аналогичные явления в литературе Возрождения объясняются не только и не столько прямым влиянием Петрония, — сколько родством с ним по линии общих фольклорных источников. Но и прямое влияние было велико. Известно, что новелла Петрония была пересказана в одной из новелл «Декамерона» Боккаччо. Но и обрамляющая новелла, и весь «Декамерон» в целом представляют родственный Петронии тип разработки фольклорного комплекса. Здесь нет ни символизма, ни сублимации, но нет здесь и ни грама натурализма. Торжество жизни над смертью, все радости жизни — еда, питье, совокупление — в непосредственном соседстве со смертью, у гробового входа, характер смеха, одинаково провожающего старую и встречающего новую эпоху, воскресение из мрака средневековой аскезы к новой жизни через приобщение еде, питью, половой жизни, телу жизни — все это роднит «Декамерон» с петрониевским типом. Здесь то же перерастание социально-исторических ограничений без отрыва от них, та же реалистическая эмблематика (на фольклорной основе).

Завершая наш анализ фольклорных основ раблезианского хронотопа, мы должны отметить, что ближайшим и непосредственным источником Рабле была народная смеговая культура средних веков и Возрождения, анализ которой мы даем в другой нашей работе.

IX. ИДИЛЛИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В РОМАНЕ

Переходим к другому типу, очень важному в истории романа. Мы имеем в виду идиллический тип восстановления древнего комплекса и фольклорного времени.

Различны типы идиллий, возникавших в литературе со времен античности и до последнего времени. Мы различаем следующие чистые типы: любовная идиллия (основной вид — пастораль), сельскохозяйственно-трудовая,

ремесленно-трудовая, семейная. Кроме этих чистых типов, чрезвычайно распространены смешанные типы, причем доминирует тот или иной момент (любовный, трудовой или семейный).

Кроме указанных типовых различий, существуют различия и иного рода; существуют они как между разными типами, так и между разновидностями одного и того же типа. Таковы различия в характере и в степени метафорических вовлечений отдельных моментов в целое идиллии (например, явлений природы), то есть степени преобладания чисто реальных или метафорических связей; различия в степени субъективно-лирического момента, по степени сюжетности, по степени и характеру сублимации и т. п.

Как бы ни были различны типы и разновидности идиллий, все они имеют — в разрезе интересующего нас вопроса — некоторые общие черты, определяемые общим отношением их к сплошному единству фольклорного времени. Это выражается прежде всего в особом отношении времени к пространству в идиллии: органическая прикреплённость, приращённость жизни и ее событий к месту — к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому. Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки. Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром. Но локализованный в этом ограниченном пространственном мирке ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным. Единство жизни поколений (вообще жизни людей) в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикреплённостью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена. Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу (тот же уголок, та же земля), детство и старость (та же роща, речка, те же лины, тот же дом), жизнь различных поколений, живших там же, в тех же условиях, видевших то же самое. Это определяемое единством места смягчение всех граней времени сущест-

венно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени.

Другая особенность идиллии — строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты — вот эти основные реальности идиллической жизни. Они сближены между собой в тесном мирке идиллии, между ними нет резких контрастов, и они равнодостоинны (во всяком случае, стремятся к этому). Строго говоря, идиллия не знает быта. Все то, что является бытом по отношению к существенным и неповторимым биографическим и историческим событиям, здесь как раз и является самым существенным в жизни. Но все эти основные реальности жизни даны в идиллии не в голо-реалистическом облики (как у Петрония), а в смягченном и до известной степени сублимированном виде. Так, половая сфера почти всегда входит в идиллию лишь в сублимированном виде.

Наконец, третья особенность идиллии, тесно связанная с первой, — сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни. Конечно, в идиллии этот общий язык в большей своей части стал чисто метафорическим и лишь в небольшой части остался реальным (больше всего в земледельчески-трудовой идиллии).

В идиллии любовной все указанные нами моменты выражены слабее всего. Социальной условности, осложненности и разъединенности частного быта здесь противопоставляется совершенно условная же простота жизни на лоне природы; жизнь же эта сведена к совершенно сублимированной любви. За условными, метафорическими, стилизованными моментами ее все же смутно ощущается фольклорное сплошное единство времени и древние соседства. Поэтому-то любовная идиллия и могла лечь в основу романной разновидности и войти компонентом в другие романские разновидности (например, Руссо). Но особо продуктивной в истории романа любовная идиллия оказалась не в чистом своем виде, но в соединении с семейной («Вертер») и земледельчески-трудовой (областнические романы).

Семейная идиллия в чистом виде почти не встречается, но в соединении с земледельчески-трудовой имеет очень большое значение. Здесь достигается наибольшее приближение к фольклорному времени, здесь полнее все-

го раскрываются древние соседства и возможна наибольшая реалистичность. Ведь эта идиллия ориентируется не на условную и нигде не существующую в таком виде пастушескую жизнь, но на реальную жизнь земледельца в условиях феодального или послефеодального общества, пусть эта жизнь в той или иной степени идеализуется и сублимируется (степень этой идеализации весьма различна). Особенно важное значение имеет трудовой характер этой идиллии (уже в «Георгиках» Вергилия); момент земледельческого труда создает реальную связь и общность явлений природы с событиями человеческой жизни (в отличие от метафорической связи в любовной идиллии); кроме того, что особенно важно, — земледельческий труд преобразует все моменты быта, лишает их частного, чисто потребительского, мелкого характера, делает их существенными событиями жизни. Так, едят продукт, созданный собственным трудом; он связан с образами производственного процесса, в нем — в этом продукте — реально пребывает солнце, земля, дождь (а не в порядке метафорических связей). Так же и вино погружено в процесс его выращивания и производства, питье его неотделимо от праздников, связанных с земледельческими циклами. Еда и питье носят в идиллии или общественный характер, или — чаще всего — семейный характер, за едой сходятся поколения, возрасты. Типично для идиллии соседство еды и детей (даже в «Вертере» — идиллическая картина кормления детей Лоттой); это соседство проникнуто началом роста и обновления жизни. В идиллии дети часто являются сублимацией полового акта и зачатия, в связи с ростом, с обновлением жизни, со смертью (дети и старец, игра детей на могиле и т. п.). Значение и роль образа детей в идиллиях этого типа чрезвычайно велики. Именно отсюда, еще окутанные атмосферой идиллии, дети первоначально проникли в роман.

Иллюстрацией к тому, что мы сказали о еде в идиллиях, может послужить известная идиллия Гебеля, переведенная Жуковским, — «Овсяный кисель», хотя дидактика в ней несколько ослабляет силу древних соседств (в частности, соседства детей и еды).

Повторяем, члены древних соседств в идиллии появляются частично в сублимированном виде, частично вовсе пропускается тот или иной член, быт не всегда преобразуется до конца, особенно в реалистических идиллиях позднего времени (XIX века). Достаточно

вспомнить такую идиллию, как «Старосветские помещики» Гоголя, труд здесь вовсе отсутствует, зато остальные члены соседства представлены довольно полно (некоторые — в крайне сублимированном виде) — старость, любовь, еда, смерть; еда, занимающая здесь очень большое место, дана в чисто бытовом плане (так как нет трудового момента).

В XVIII веке, когда проблема времени в литературе была поставлена особенно остро и четко, когда пробуждалось новое чувство времени, форма идиллии получила очень большое значение. Поражает богатство и разнообразие видов идиллии в XVIII веке (особенно в немецкой Швейцарии и в Германии). Возникла здесь и особая форма элегии медитативного типа, с сильным идиллическим моментом (на основе античной традиции): различные кладбищенские размышления с соседствами могилы, любви, новой жизни, весны, детей, старости и т. п. Пример, с очень сильным идиллическим оттенком, — «Сельское кладбище» Грея — Жуковского. У романтиков, продолжавших эту традицию, указанные элегические соседства (в основном — любви и смерти) подвергаются резкому переосмыслению (Новалис).

В некоторых идиллиях XVIII века проблема времени достигает философского осознания, подлинное органическое время идиллической жизни противопоставляется здесь суетному и раздробленному времени городской жизни или даже историческому времени («Неожиданное свидание» Гебеля — Жуковского).

Значение идиллии для развития романа, как мы уже сказали, было огромным. Значение это до сих пор надлежащим образом не понято и не оценено, вследствие чего искажены все перспективы в истории романа. Здесь мы можем коснуться этого большого вопроса лишь весьма поверхностно.

Влияние идиллии на развитие романа нового времени проявляется в пяти основных направлениях: 1) влияние идиллии, идиллического времени и идиллических соседств на областнический роман, 2) тема разрушения идиллии в романе воспитания у Гете и в романах стернианского типа (Гиппель, Жан-Поль), 3) влияние идиллии на сентиментальный роман руссоистского типа, 4) влияние идиллии на семейный роман и роман поколений, наконец, 5) влияние идиллии на романы различных разновидностей («человек из народа» в романе).

В областническом романе мы прямо видим развитие идиллии семейно-трудовой, земледельческой или ремесленной, в большую форму романа. Самый основной принцип областничества в литературе — неразрывная вековая связь процесса жизни поколений с ограниченной локальностью — повторяет чисто идиллическое отношение времени к пространству, идиллическое единство места всего жизненного процесса. В областническом романе самый жизненный процесс расширяется и детализуется (что обязательно в условиях романа), в нем выдвигается идеологическая сторона — язык, верования, мораль, нравы, — причем и она показана в неотрывной связи с ограниченной локальностью. Как и в идиллии, в областническом романе смягчены все временные грани, и ритм человеческой жизни согласован с ритмом природы. На основе этого идиллического решения проблемы времени в романе (в последнем счете — на фольклорной основе) преобразуется в областническом романе быт: моменты быта становятся существенными событиями и приобретают сюжетное значение. На этой же основе в областническом романе мы встретим и все характерные для идиллии фольклорные соседства. Существенное значение здесь, как и в идиллии, имеют возрасты и циклическая повторимость жизненного процесса. Герои областнического романа те же, что и в идиллии — крестьяне, ремесленники, сельские пасторы, сельские учителя.

При очень глубокой разработке отдельных мотивов, доступной областническому роману (особенно у таких его представителей, как Иеремия Готхельф, Иммерман, Готфрид Келлер), он в то же время представляет наиболее ограниченную форму использования в романе фольклорного времени. Здесь нет широкой и глубокой реалистической эмблематики, значение не перерастает здесь социально-исторической ограниченности образов. Цикличность здесь выступает чрезвычайно резко, и поэтому начало роста и вечного обновления жизни ослаблено, отделено от исторической прогрессивности и даже противопоставлено ей; поэтому рост здесь превращается в бессмысленное топтание жизни на одном месте, на одной исторической точке, на одном уровне исторического развития.

Гораздо существеннее переработка идиллического времени и идиллических соседств у Руссо и в родственных ему явлениях последующего времени. Эта перера-

ботка происходит в двух направлениях: во-первых, основные элементы древнего комплекса — природа, любовь, семья и деторождение, смерть — обособляются и сублимируются в высоком философском плане, как некие вечные, великие и мудрые силы мировой жизни; во-вторых, эти элементы даются для отъединившегося индивидуального сознания и, с точки зрения этого сознания, как врачующие, очищающие и успокаивающие его силы, которым он должен отдаться, должен подчиниться, с которыми он должен слиться.

Здесь, таким образом, фольклорное время и древние соседства даны с точки зрения современной (современной Руссо и другим представителям этого типа) ступени развития общества и сознания, для которой они становятся утраченным идеальным состоянием человеческой жизни. Этому идеальному состоянию нужно снова приобщиться, но уже на новой ступени развития. Что должно быть сохранено от этой новой ступени развития — это определяется различными авторами по-разному (да и у самого Руссо нет здесь единой точки зрения), но, во всяком случае, сохраняется внутренний аспект жизни и — в большинстве случаев — индивидуальность (которая, правда, преобразуется).

В связи с философской сублимацией элементов комплекса их облик резко меняется. Любовь становится стихийной, таинственной и — чаще всего — роковой для любящих силой и разрабатывается во внутреннем аспекте. Она дается в соседстве с природой и со смертью. Рядом с этим новым аспектом любви сохраняется обычно и чисто идиллический аспект ее, соседящий с семьей, детьми, едой (так, у Руссо: любовь Сен-Пре и Юлии, с одной стороны, и любовь и семейная жизнь Юлии и Вольмара — с другой). Так же меняется и аспект природы в зависимости от того, дается ли она в соседстве с бурной любовью или в соседстве с трудом.

Соответственно с этим меняется и сюжет. В идиллии, как правило, вовсе не было чужеродных идиллическому миру героев. В областническом романе иногда появляется герой, отрывающийся от локальной целостности, уходящий в город и либо погибающий, либо возвращающийся как блудный сын в родную целостность. В романах руссоистской линии главные герои — люди современной ступени развития общества и сознания, люди отъединенных индивидуальных рядов жизни, люди внутреннего аспекта. Они врачуют себя соприкосновением

с природой, с жизнью простых людей, учатся у них мудрому отношению к жизни и к смерти, или они вообще уходят из культуры, стремясь полностью приобщиться к целостности первобытного коллектива (как Рене у Шатобриана, Оленин у Толстого).

Руссоистская линия имела глубоко прогрессивное значение. Она лишена ограниченности областничества. Здесь нет безнадежного стремления сохранить умирающие остатки патриархальных (провинциальных) мирков (вдобавок сильно идеализованных), — напротив, руссоистская линия, давая философскую сублимацию древней целостности, делает из нее идеал для будущего и прежде всего видит в ней основу и норму для критики настоящего состояния общества. Эта критика в большинстве случаев — двусторонняя: она направлена против феодальной иерархии, неравенства, абсолютного произвола, лживой социальной условности (конвенциональности), — но она направлена также и против анархизма корысти и против отъединенного эгоистического буржуазного индивидуума.

Коренной переработке, связанной с резким обеднением, подвергается идиллический момент в семейном романе и романе поколений. От фольклорного времени и древних соседств здесь остается только то, что может быть переосмыслено и сохранено на буржуазно-семейной и семейно-родовой почве. Тем не менее связь семейного романа с идиллией проявляется в целом ряде существенных моментов, ею определяется самое основное — семейное — ядро этого романа.

Семья семейного романа, конечно, уже не идиллическая семья. Она оторвана от узкой феодальной локальности, от питавшего ее в идиллии неизменного природного окружения, от родных гор, полей, реки, леса. Идиллическое единство места в лучшем случае ограничивается семейно-родовым городским домом, недвижимой частью капиталистической собственности. Но и это единство места в семейном романе далеко не обязательно. Более того, отрыв времени жизни от определенной и ограниченной пространственной локальности, скитание главных героев, прежде чем они обретут семью и материальное положение, — существенная особенность классической разновидности семейного романа. Дело идет именно о прочном семейном и материальном устройстве главных героев, о преодолении ими той стихии случайностей (случайных встреч с случайными людьми,

случайных положений и происшествий), в которой они первоначально существуют, о создании ими существенных, то есть семейных связей с людьми, об ограничении мира определенным местом и определенным узким кругом родных людей, то есть семейным кругом. Часто главный герой в начале — бездомный, безродный, неимущий человек, он скитается по чужому миру среди чужих людей, с ним происходят только случайные несчастья или случайные удачи, он встречается с случайными людьми, которые оказываются по непонятным вначале причинам его врагами или благодетелями (впоследствии все это расшифровывается по семейно-родственной линии). Движение романа ведет главного героя (или героев) из большого, но чужого мира случайностей к маленькому, но обеспеченному и прочному родному миру семьи, где нет ничего чужого, случайного, непонятного, где восстанавливаются подлинно человеческие отношения, где на семейной основе восстанавливаются древние соседства: любовь, брак, деторождение, спокойная старость обретенных родителей, семейные трапезы. Этот суженный и обедненный идиллический мирок является путеводной нитью и заключительным аккордом романа. Такова схема классической разновидности семейного романа, открываемого «Томом Джонсом» Филдинга (с соответствующими изменениями она же лежит и в основе «Перигрина Пикля» Смоллетта). Другая схема (основа ее заложена Ричардсоном): в семейный мирок врывается чужеродная сила, грозящая его разрушением. Разные вариации первой классической схемы определяют романы Диккенса как высшее достижение европейского семейного романа.

Идиллические моменты спорадически рассеяны в семейном романе. Здесь все время идет борьба нечеловеческой чуждости в отношениях между людьми с отношениями человечности или на патриархальной, или на отвлеченно-гуманистической основе. В большом холодном и чужом мире рассеяны теплые уголки человечности и доброты.

Идиллический момент является определяющим и в романе поколений (Теккерей, Фрейтаг, Голсуорси, Т. Манн). Но чаще всего ведущей темой здесь является разрушение идиллии и идиллически-семейных и патриархальных отношений.

Тема разрушения идиллии (понятой в широком смысле) становится одной из основных тем литературы

в конце XVIII и в первой половине XIX века. Тема разрушения ремесленной идиллии переходит даже во вторую половину XIX века (Крецер — «Мастер Тимпе»). В русской литературе, конечно, хронологические границы этого явления сдвинуты ко второй половине XIX века.

Трактовка темы разрушения идиллии может быть, конечно, весьма различной. Эти различия определяются как разным пониманием и оценкой разрушаемого идиллического мира, так и разной оценкой разрушающей силы, то есть нового, капиталистического мира.

Для основной классической линии в разработке этой темы — линии Гете, Голдсмита, Жан-Поля — разрушаемый идиллический мир берется не как голый факт отходящего феодального прошлого во всей его исторической ограниченности, — но с известной философской сублимацией (руссоистской): на первый план выдвигается глубокая человечность самого идиллического человека и человечность отношений между людьми, далее цельность идиллической жизни, ее органическая связь с природой, особо выделяется немеханизированный идиллический труд и, наконец, и д и л л и ч е с к и е в е щ и, не оторванные от собственного труда, неразрывно связанные с этим трудом и идиллическим бытом. В то же время подчеркнута узость и замкнутость идиллического мирка.

Этому обреченному на гибель мирку противопоставляется большой, но абстрактный мир, где люди разобщены, эгоистически замкнуты и корыстно-практичны, где труд дифференцирован и механизирован, где вещи отделены от собственного труда. Этот большой мир нужно собрать на новой основе, нужно сделать его родным, нужно очеловечить его. Нужно найти новое отношение к природе, не к маленькой природе родного уголка — а к большой природе большого мира, ко всем явлениям солнечной системы, к ископаемым богатствам земных недр, к разнообразию географических стран и материков. На место ограниченного идиллического коллектива необходимо найти новый коллектив, способный охватить все человечество. Так в грубых чертах ставится проблема в творчестве Гете (особенно ясно во второй части «Фауста» и в «Годах странствия») и других представителей этой линии. Человек должен воспитать или перевоспитать себя для жизни в этом большом и чужом для него мире, он должен его освоить, ороднить. По определению Гегеля, роман должен воспитать человека для

жизни в буржуазном обществе. Этот процесс воспитания связан с разрывом всех старых идиллических связей, с экспатриацией человека. Процесс личного перевоспитания человека влечен здесь в процесс ломки и перестройки всего общества, то есть в исторический процесс.

Несколько иначе ставится та же проблема в романах становления другой линии, представленной Стендалем, Бальзаком, Флобером (у нас — Гончаровым). Дело здесь идет прежде всего о крушении и ломке идиллического мировоззрения и психологии, неадекватных новому, капиталистическому миру. Здесь в большинстве случаев нет философской сублимации идиллии. Изображается крушение в условиях капиталистического центра провинциального идеализма или провинциальной романтики героев, которые отнюдь не идеализуются; не идеализуется и капиталистический мир: раскрывается его нечеловечность, разрушение в нем всяких моральных устоев (сложившихся на предшествующих ступенях развития), разложение (под влиянием денег) всех прежних человеческих отношений — любви, семьи, дружбы; вырождение творческого труда ученого, художника и т. д. Положительный человек идиллического мира становится смешным, жалким и ненужным, он либо погибает, либо перевоспитывается и становится эгоистическим хищником.

Своеобразное место занимают романы Гончарова, в основном примыкающие ко второй линии (особенно «Обыкновенная история»). В «Обломове» тема разработана с исключительной ясностью и четкостью. Изображение идиллии в Обломовке и затем идиллии на Выборгской стороне (с идиллической смертью Обломова) дано с полным реализмом. В то же время показана исключительная человечность идиллического человека Обломова и его «голубиная чистота». В самой идиллии (особенно на Выборгской стороне) раскрываются все основные идиллические соседства — культ еды и питья, дети, половой акт, смерть и т. д. (реалистическая эмблематика). Подчеркнуто стремление Обломова к постоянству, неизменности обстановки, его боязнь перемещения, его отношение к времени.

Особо должна быть выделена раблезианско-идиллическая линия, представленная Стерном, Гиппелем и Жан-Полем. Сочетание идиллического момента (притом сентиментально-идиллического) с раблезианством

у Стерна (и стернианцев), после всего сказанного нами, вовсе не представляется чем-то странным. Их родство по линии фольклора очевидно, хотя это и разные ветви литературного развития фольклорного комплекса.

Последнее направление влияния идиллии на роман выражается в проникновении в роман лишь отдельных моментов идиллического комплекса. Человек из народа в романе очень часто идиллического происхождения. Таковы образы слуг у Вальтера Скотта (Савельич у Пушкина), у Диккенса, во французском романе (от «Жизни» Мопассана до Франсуазы у Пруста) — все эти образы овернок, бретонков, носительниц народной мудрости и идиллической локальности. Человек из народа появляется в романе как носитель мудрого отношения к жизни и смерти, утраченного господствующими классами (Платон Каратаев у Толстого). Особенно часто учатся у него именно мудрому отношению к смерти («Три смерти» Толстого). С его образом часто связывается и особая трактовка еды, питья, любви, деторождения. Он же — носитель вечного производительного труда. Часто на первый план выдвигается здоровое (разоблачающее) непонимание человеком из народа конвенциональной лжи и условности.

Таковы основные направления влияния идиллического комплекса на роман нового времени. На этом мы заканчиваем и наш краткий обзор основных форм разработки фольклорного времени и древних соседств в художественной литературе. Этот обзор создает необходимый фон и для правильного восприятия особенностей раблезианского мира (а также и других явлений, которые мы здесь рассматривать не будем).

* * *

В отличие от всех разобранных нами типов разработки древнего комплекса, кроме аристофановского и лукиановского, в мире Рабле решающее значение имеет смех.

Из всех моментов древнего комплекса один смех никогда не подвергался сублимации ни религиозной, ни мистической, ни философской. Он никогда не носил официального характера, и даже в литературе комические жанры всегда были наиболее свободными, наименее регламентированными.

После падения античности Европа не знала ни одного культа, ни одного обряда, ни одной государственной или официально-общественной церемонии, ни одного праздника, ни одного официального жанра и стиля, обслуживающего церковь или государство (гимн, молитвы, сакральные формулы, декларации, манифесты и т. п.), где бы смех был узаконен (в тоне, стиле, языке), хотя бы в наиболее ослабленных формах юмора и иронии.

Европа не знала ни мистики смеха, ни магии смеха; смех никогда не был заражен даже простой «казенщиной», омертвевшей официальностью. Поэтому смех не мог вырождаться и изолгаться, как изолгалась всякая, в особенности патетическая, серьезность. Смех остался вне официальной лжи, облакавшейся в формы патетической серьезности. Поэтому все высокие и серьезные жанры, все высокие формы языка и стиля, все прямые словосочетания, все стандарты языка пропитались ложью, дурной условностью, лицемерием и фальшью. Только смех остался не зараженным ложью.

Мы имеем в виду смех не как биологический и психофизиологический акт, но смех в его объективированном социально-историческом культурном бытии, прежде всего — в словесном выражении. В слове смех проявляется в разнороднейших явлениях, которые до сих пор еще не подвергнуты достаточно глубокому и принципиальному историко-систематическому изучению. Рядом с поэтическим употреблением слова «в не собственном значении», то есть рядом с тропами, существуют многообразнейшие формы непрямого употребления языка иного рода: ирония, пародия, юмор, шутка, комика разных видов и т. п. (систематическая классификация отсутствует). Весь язык в целом может быть употреблен в несобственном значении. Во всех этих явлениях подвергается переосмыслению самая точка зрения, заключенная в слове, модальность языка и самое отношение языка к предмету и отношение языка к говорящему. Здесь происходит перемещение плоскостей языка, сближение несоединимого и удаление связанного, разрушение привычных и создание новых соседств, разрушение стандартов языка и мысли. Здесь все время имеет место выход за пределы внутриязыковых отношений. Кроме того, здесь все время предполагается выход за пределы данного замкнутого словесного целого (нельзя понять пародию без соотнесения ее с пародируемым материалом, то есть без выхода за пределы

данного контекста). Все перечисленные особенности указанных форм выражения смеха в слове создают особую их силу и способность как бы вылушивать предмет из окутавших его ложных словесно-идеологических оболочек. Эту способность смеха Рабле доводит до высшей степени развития.

Исключительная сила смеха и его радикализм у Рабле объясняется прежде всего его глубокой фольклорной основой, его связью с элементами древнего комплекса — со смертью, рождением новой жизни, плодородием, ростом. Это — подлинный мирообъемлющий смех, играющий со всеми вещами мира, ничтожнейшими и большими, далекими и близкими. Эта связь с основными реальностями жизни, с одной стороны, и радикальнейшее разрушение всех ложных словесно-идеологических оболочек, извративших и разъединивших эти реальности, — с другой стороны, так резко отличают раблезианский смех от смеха других представителей гротеска, юмора, сатиры, иронии. У Свифта, Стерна, Вольтера, Диккенса мы видим последовательное измельчание раблезианского смеха, последовательное ослабление его связей с фольклором (они еще сильны у Стерна и особенно у Гоголя) и отрыв от больших реальностей жизни.

Здесь мы снова подходим к вопросу об особых источниках Рабле, о громадном значении для него источников внелитературных. Таким источником служит для Рабле прежде всего неофициальная сфера речи, насыщенная ругательствами, простыми и сложными, непристойностями иного рода, с громадным удельным весом слов и выражений, связанных с выпивкой. Эта сфера неофициальной (мужской) речи до сих пор отражает раблезианские удельные веса непристойности, слов о пьянстве, слов об испражнениях и т. п., но в шаблонизированной и нетворческой форме. В этой неофициальной сфере речи городских и деревенских низов (преимущественно городских) Рабле угадывал специфические точки зрения на мир, специфический отбор реальностей, специфическую систему языка, резко отличную от официальной. Он наблюдал в ней полное отсутствие сублимаций и особую систему соседств, чуждую официальным сферам речи и литературе. Эту «грубую откровенность народных страстей», «вольность суждений площади» (Пушкин) — Рабле широко использовал в своем романе.

Уже в самой неофициальной сфере речи бытуют — в целом или расколотом и рассыпанном виде — ходячие анекдоты, короткие рассказы, пословицы, каламбуры, поговорки, прибаутки, эротические загадки, песенки и т. п., то есть лексические и другие мелкие фольклорные жанры. В них заключены аналогичные точки зрения, аналогичный отбор реальностей (тем), аналогичное их размещение и, наконец, аналогичное отношение к языку.

Далее идут книжные произведения полуофициальной литературы: рассказы о шутах и дураках, фарсы, фавль, фацетии, новеллы (как продукты вторичной обработки), народные книги, сказки и проч. И уже далее идут собственно литературные источники Рабле, и прежде всего античные источники¹.

Каковы бы ни были эти многообразные источники Рабле, — они все переработаны под единым углом зрения, подчинены единству совершенно нового художественно-идеологического задания. Поэтому все традиционные моменты в романе Рабле получают новый смысл и несут новые функции.

Это прежде всего касается композиционно-жанрового построения романа. Первые две книги построены по традиционной схеме: рождение героя и чудесные обстоятельства этого рождения; детство героя; годы учения его; военные подвиги и завоевания героя. Четвертая книга построена по традиционной схеме романа путешествий. Третья книга построена по особой схеме (античной) пути за советом и поучением: посещение оракулов, мудрецов, философских школ и т. п. Впоследствии эта схема «посещений» (нотаблей, различных представителей социальных групп и т. п.) была весьма распространена в литературе нового времени («Мертвые души», «Воскресение»).

Но эти традиционные схемы здесь переосмыслены, так как материал здесь раскрывается в условиях фольклорного времени. Биографическое время в первых двух книгах романа растворено в безличном времени роста: роста и развития человеческого тела, роста наук и искусств, роста нового мировоззрения, роста нового мира рядом с умирающим и разлагающимся старым миром. Рост не прикреплен здесь к определенному индивидууму как его рост, он выходит здесь за пределы всякой

¹ Как мы уже сказали, источники Рабле мы подробно анализируем в специальной монографии о Рабле.

индивидуальности: все в мире растет, все вери и явления, весь мир растет.

Поэтому становление и совершенствование индивидуального человека не отделено здесь от исторического роста и культурного прогресса. Основные моменты, этапы, фазы роста и становления взяты здесь по-фольклорному не в индивидуальном замкнутом ряду, а в объемлющем целом общей жизни человеческого рода. Особо необходимо подчеркнуть, что у Рабле вовсе нет внутреннего индивидуального аспекта жизни. Человек у Рабле — весь вовне. Здесь достигнут известный предел овнешненности человека. Ведь на протяжении всего громадного романа Рабле нет ни одного случая, где изображалось бы то, что думает герой, изображались бы его переживания, давался бы внутренний монолог. Внутреннего мира в этом смысле нет в романе Рабле. Все, что есть в человеке, выражается в действии и в диалоге. В нем нет ничего, что существовало бы принципиально только для него самого и не могло бы быть адекватно опубликовано (выражено вовне). Напротив, все, что есть в человеке, обретает полноту своего смысла лишь во внешнем выражении: только здесь — во внешнем выражении — оно приобщается подлинному бытию и подлинному реальному времени. Поэтому и время здесь едино, не расколото на внутренние аспекты, не дает индивидуально-внутренних отрывков и тупиков, моменты его прогрессивно следуют друг за другом в одном общем для всех мире и для всех одинаково. Поэтому рост здесь преодолевает всякую индивидуальную ограниченность и становится ростом историческим. Поэтому и проблема совершенствования становится здесь проблемой роста нового человека вместе с новой исторической эпохой, в новом историческом мире, рядом со смертью старого человека и старого мира.

Поэтому-то древние соседства восстанавливаются здесь на новой и высшей основе. Они освобождены от всего того, что их разъединяло и искажало в старом мире. Они освобождены от всяких потусторонних осмыслений, от сублимаций и от подавления. Эти реальности очищены смехом, выведены из всех разъединяющих их и искажающих их природу высоких контекстов и сведены в реальном контексте (плане) свободной человеческой жизни. Они даны в мире свободно осуществляющихся человеческих возможностей. Эти возможности ничем не ограничиваются. В этом основная особенность

Рабле. Все исторические ограничения здесь как бы уничтожены, начисто сняты смехом. Поле остается за человеческой природой, за свободным раскрытием всех заложенных в ней возможностей. В этом отношении мир Рабле диаметрально противоположен ограниченной локальности идилического мирка. Рабле развертывает на новой основе подлинные просторы фольклорного мира. В пределах пространственно-временного мира и подлинных возможностей человеческой природы его воображение ничем не сковано и не ограничено. Все ограничения оставлены умирающему и высмеиваемому миру. Все представители этого мира: монахи, богословы, феодальные вояки и царедворцы, короли (Пикрошоль, Анарх), судьи, магистры и др.—смешны и обречены на смерть. Они вполне ограничены, их возможности совершенно исчерпываются их жалкой действительностью. Им противостоят Гаргантюа, Пантагрюэль, Понократ, Эпистемон и — отчасти — брат Жан и Панург (преодолевающие свою ограниченность). Это — образы неограниченных человеческих возможностей.

Главные герои — Гаргантюа и Пантагрюэль — вовсе не являются королями в том же ограничивающем смысле, как феодальные короли Пикрошоль и Анарх; но это и не только воплощение идеала короля-гуманиста, противопоставляемого этим феодальным королям (хотя момент этот, безусловно, есть); в основе своей эти образы — образы фольклорных королей. К ним, как и к царям гомеровского эпоса, применимы слова Гегеля о том, что они избраны героями произведения «вовсе не из чувства превосходства, а из совершенной свободы воли и творчества, которые реализованы в представлении княжения». Таких героев делают королями, чтобы наделить их наибольшими возможностями и свободой для полной реализации себя, своей человеческой природы. Такие же короли, как Пикрошоль, являясь действительными королями умирающего социально-исторического мира, — ограничены и жалки, как ограничена и жалка их социально-историческая действительность. В них нет никакой свободы и никаких возможностей.

Таким образом, Гаргантюа и Пантагрюэль в основе своей — фольклорные короли и богатыри-гиганты. Поэтому они прежде всего — люди, которые могут свободно осуществлять все заложенные в человеческой природе возможности и требования без всяких моральных и религиозных компенсаций земной ограниченности,

слабости и нужды. Этим определяется и своеобразие образа большого человека у Рабле. Раблезианский большой человек глубоко демократичен. Он вовсе не противопоставляется массе как нечто исключительное, как человек иной породы. Напротив, он сделан из того же общечеловеческого материала, что и все прочие люди. Он ест, пьет, испражняется, пускает ветры,— но только все это в грандиозных масштабах. В нем нет ничего непонятного и чуждого общечеловеческой природе, массе. К нему вполне применимы слова Гете о крупных людях: «Более крупные люди обладают лишь большим объемом, они разделяют добродетели и недостатки с большинством, но лишь в большем количестве». Раблезианский большой человек — высшая степень человека. Такое величие никого не может унижать, ибо каждый видит в нем лишь возвеличение своей собственной природы.

Этим раблезианский большой человек принципиально отличается от всякого героизма, противопоставляющего себя массе других людей как нечто исключительное по своей крови, по своей природе, по своим требованиям и оценкам жизни и мира (от героизма рыцарского и барочного романа, от героизма романтического и байроновского типа, от ницшеанского сверхчеловека). Но он также принципиально отличается и от возвеличения «маленького человека» путем компенсации его реальной ограниченности и слабости моральной высотой и чистотой (герои и героини сентиментализма). Раблезианский большой человек, выросший на фольклорной основе, велик не в своих отличиях от других людей, а в своей человечности, он велик полнотой раскрытия и осуществления всех человеческих возможностей, и он велик в реальном пространственно-временном мире; внутреннее здесь вовсе не противопоставляется внешнему (он, как мы знаем, сплошь внешнен в положительном смысле).

На фольклорной основе построен и образ Панурга. Но здесь эта основа — шутовская. Народный шут присутствует в этом образе гораздо живее и существеннее, чем в параллельных явлениях плутовского романа и новеллы, то есть в образе «пикаро».

Уже на эту фольклорную основу образов главных героев Рабле накладывает затем некоторые черты, присущие его идеалу монарха и гуманиста, а затем и некоторые реально-исторические черты. Но фольклорная

основа ярко просвечивает за всеми этими чертами и создает глубокую реалистическую эмблематику этих образов.

Свободный рост всех человеческих возможностей понимается Рабле, конечно, вовсе не в узкобиологическом плане. Пространственно-временной мир Рабле — вновь открытый космос эпохи Возрождения. Это прежде всего географически отчетливый мир культуры и истории. Далее, это астрономически освещенная Вселенная. Человек может и должен завоевать весь этот пространственно-временной мир. Образы этого технического завоевания Вселенной даны также на фольклорной основе. Чудесное растение — «пантагрюэлин» — это — «разрыв-трава» мирового фольклора.

Рабле в своем романе как бы раскрывает перед нами ничем не ограниченный вселенский хронотоп человеческой жизни. И это было вполне созвучно с наступающей эпохой великих географических и космологических открытий.

Х. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Абстрактное мышление может, конечно, мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. Но живое художественное созерцание (оно, разумеется, также полно мысли, но не абстрактной) ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается. Оно схватывает хронотоп во всей его целостности и полноте. Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов. Каждый мотив, каждый выделяемый момент художественного произведения является такой ценностью.

В наших очерках мы анализировали только большие типологически устойчивые хронотопы, определяющие важнейшие жанровые разновидности романа на ранних этапах его развития. Здесь же, в конце нашей работы,

мы только назовем и едва коснемся некоторых хронотопических ценностей разных степеней и объемов.

В первом очерке мы коснулись хронотопа встречи; в этом хронотопе преобладает временной оттенок, и он отличается высокой степенью эмоционально-ценностной интенсивности. Связанный с ним хронотоп дороги обладает более широким объемом, но, несколько меньшей эмоционально-ценностной интенсивностью. Встречи в романе обычно происходят на «дороге». «Дорога» — преимущественное место случайных встреч. На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разьединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень — течение времени.

Дорога особенно выгодна для изображения события, управляемого случайностью (но и не только для такого). Отсюда понятна важная сюжетная роль дороги в истории романа. Дорога проходит через античный бытовой роман странствий, «Сатирикон» Петрония и «Золотой осел» Апулея. На дорогу выезжают герои средневековых рыцарских романов, и часто все события романа совершаются или на дороге, или сконцентрированы вокруг дороги (расположены по обе стороны ее). А в таком романе, как «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, реальная путь-дорога героя в Монсальват нечувствительно переходит в метафору дороги, жизненный путь, путь души, то приближающий к богу, то удаляющий от него (в зависимости от ошибок, падений героя, от событий, встречающихся на его реальном пути). Дорога определила сюжеты испанского плутовского рома-

на XVI века («Ласарильо», «Гусман»). На рубеже XVI—XVII веков на дорогу выехал Дон-Кихот, чтобы встретить на ней всю Испанию, от каторжника, идущего на галеры, до герцога. Дорога эта уже глубоко интенсифицирована течением исторического времени, следами и знаками хода времени, приметами эпохи. В XVII столетии на дорогу, интенсифицированную событиями Тридцатилетней войны, выходит Симплициссимус. Дорога далее тянется, сохраняя свое магистральное значение, и через такие узловые в истории романа произведения, как «Франсион» Сореля, «Жиль Блаз» Лесажа. Сохраняется значение дороги (хотя и ослабляется) в романах Дефо (плутовских), у Филдинга. Дорога и встречи на ней сохраняют свое сюжетное значение и в «Годах учения» и «Годах странствия Вильгельма Мейстера» (хотя существенно меняется их идеологический смысл, так как в корне переосмысливаются категории «случая» и «судьбы»). На полуреальную, полуметафорическую дорогу выходит Генрих фон Офтердинген у Новалиса и другие герои романтического романа. Наконец, значение дороги и встреч на ней сохраняется в историческом романе — у Вальтера Скотта, особенно же в русском историческом романе. Например, «Юрий Милославский» Загоскина построен на дороге и дорожных встречах. Встреча Гринева с Пугачевым в пути и в метели определяет сюжет «Капитанской дочки». Вспомним и о роли дороги в «Мертвых душах» Гоголя и «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова.

Не касаясь здесь вопроса об изменении функций «дороги» и «встречи» в истории романа, отметим лишь одну очень существенную черту «дороги», общую для всех перечисленных разновидностей романа: дорога проходит по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире (Испания «Жиль Блаза» — условна, а временное пребывание Симплициссимуса во Франции несущественно, так как чуждость чужой страны здесь мнимая, экзотики нет и в помине); раскрывается и показывается социально-историческое многообразие этой родной страны (поэтому, если здесь можно говорить об экзотике, то только о «социальной экзотике» — «трущобы», «подонки», воровские миры). В этой своей функции «дорога» была использована и вне романа, в таких несюжетных жанрах, как публицистические путешествия XVIII века (классический пример — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева), и в

публицистических путевых очерках первой половины XIX века (например, у Гейне). Этой особенностью «дороги» перечисленные романские разновидности отличаются от другой линии романа странствований, представленной такими разновидностями романа, как античный роман путешествий, греческий софистический роман (анализу которого мы посвятили первый очерк настоящей работы), романа барокко XVII века. Аналогичную дорожную функцию в этих романах несет «чужой мир», отделенный от своей страны морем и далью.

К концу XVIII века в Англии слагается и закрепляется в так называемом «готическом», или «черном», романе новая территория свершения романских событий — «замок» (впервые в этом значении у Горация Уолпола — «Замок Отранто», затем у Радклиф, Льюиса и др.). Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок — место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей. Это создает специфическую сюжетность замка, развернутую в готических романах.

Историчность замкового времени позволила ему сыграть довольно важную роль в развитии исторического романа. Замок пришел из прошлых веков и повернут в прошлое. Следы времени в нем носят, правда, несколько музейно-антикварный характер. Вальтер Скотт сумел преодолеть эту опасность антикварности путем преимущественной ориентации на замковую легенду, на связь замка с исторически понятым и осмысленным ландшафтом. Органическая спаянность в замке (с его окружением) пространственных и временных моментов-примет, историческая интенсивность этого хронотопа определила его изобразительную продуктивность на разных этапах развития исторического романа.

В романах Стендаля и Бальзака появляется существенно новая локальность свершения событий романа — «гостиная-салон» (в широком смысле). Конечно, не у них впервые она появляется, но только у них она

приобретает полноту своего значения как место пересечения пространственных и временных рядов романа. Сточки зрения сюжетной и композиционной здесь происходят встречи (уже не имеющие прежнего специфически случайного характера встречи на «дороге» или в «чужом мире»), создаются завязки интриг, совершаются часто и развязки, здесь, наконец, что особенно важно, происходят диалоги, приобретающие исключительное значение в романе, раскрываются характеры, «идем» и «страсти» героев.

Это сюжетно-композиционное значение вполне понятно. Здесь, в гостиной-салоне Реставрации и Июльской монархии,— барометр политической и деловой жизни, здесь создаются и гибнут политические, деловые, общественные, литературные репутации, начинаются и рушатся карьеры, вершатся судьбы высокой политики и финансов, решается успех или неуспех законопроекта, книги, пьесы, министра или куртизанки-певички; здесь достаточно полно представлены (сведены в одном месте в одно время) градации новой социальной иерархии; наконец, здесь в конкретных и зримых формах раскрывается вездесущая власть нового хозяина жизни — денег.

Главное же во всем этом: сплетение исторического и общественно-публичного с частным и даже сугубо приватным, альковным, сплетение частно-житейской интриги с политической и финансовой, государственной тайны с альковным секретом, исторического ряда с бытовым и биографическим. Здесь сгущены, сконденсированы наглядно-зримые приметы как исторического времени, так и времени биографического и бытового, и в то же время они теснейшим образом переплетены друг с другом, слиты в единые приметы эпохи. Эпоха становится наглядно-зримой и сюжетно-зримой.

Конечно, у великих реалистов — Стендаля и Бальзака — местом пересечения временного и пространственного рядов, местом сгущения следов хода времени в пространстве служит не только гостиная-салон. Это лишь одно из мест. Способность Бальзака «видеть» время в пространстве была исключительной. Напомним хотя бы замечательное изображение у Бальзака домов как материализованной истории, изображение улиц, города, сельского пейзажа в плоскости его обработки временем, историей.

Коснемся еще одного примера пересечения простран-

ственного и временного рядов. В «Мадам Бовари» Флобера местом действия служит «провинциальный городок». Провинциальный мещанский городок с его затхлым бытом — чрезвычайно распространенное место свершения романских событий в XIX веке (и до Флобера, и после него). Этот городок имеет несколько разновидностей, в том числе и очень важную — идиллическую (у регионалистов). Мы коснемся только флорберовской разновидности (созданной, правда, не Флобером). Такой городок — место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания». Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Из дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т. д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно-жизненное циклическое бытовое время. Оно знакомо нам в разных вариациях и по Гоголю, и по Тургеневу, по Глебу Успенскому, Щедрина, Чехову. Приметы этого времени просты, грубо-материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями: с домиками и комнатками городка, сонными улицами, пылью и мухами, клубами, бильярдами и проч. и проч. Время здесь бессобытийно и потому кажется почти остановившимся. Здесь не происходят ни «встречи», ни «разлуки». Это густое, липкое, ползущее в пространстве время. Поэтому оно не может быть основным временем романа. Оно используется романистами как побочное время, переплетается с другими, не циклическими временными рядами или перебивается ими, часто оно служит контрастирующим фоном для событийных и энергических временных рядов.

Назовем здесь еще такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп, как порог; он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение — это хронотоп кризиса и жизненного перелома. Самое слово «порог» уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда ме-

тафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме. У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени. Эти решающие мгновения входят у Достоевского в большие объемлющие хронотопы мистериального и карнавального времени. Времена эти своеобразно соседствуют, пересекаются и переплетаются в творчестве Достоевского, подобно тому как они на протяжении долгих веков соседствовали на народных площадях средневековья и Возрождения (по существу же, но в несколько иных формах — и на античных площадях Греции и Рима). У Достоевского на улицах и в массовых сценах внутри домов (преимущественно в гостиницах) как бы оживает и просвечивает древняя карнавально-мистериальная площадь¹. Этим, конечно, еще не исчерпываются хронотопы у Достоевского: они сложны и многообразны, как и обновляющиеся в них традиции.

В отличие от Достоевского, в творчестве Л. Н. Толстого основной хронотоп — биографическое время, протекающее во внутренних пространствах дворянских домов и усадеб. Разумеется, и в произведениях Толстого есть и кризисы, и падения, и обновления, и воскресения, но они не мгновенны и не выпадают из течения биографического времени, а крепко в него вляпаны. Например, кризис и прозрение Ивана Ильича длится на протяжении всего последнего периода его болезни и только завершается перед самым концом жизни. Длительным и постепенным, вполне биографическим было и обновление Пьера Безухова. Менее длительным, но не мгновен-

¹ Культурные и литературные традиции (в том числе и древнейшие) сохраняются и живут не в индивидуальной субъективной памяти отдельного человека и не в какой-то коллективной «психике», но в объективных формах самой культуры (в том числе в языковых и речевых формах), и в этом смысле они межсубъективны и межиндивидуальны (следовательно, и социальные); отсюда они и приходят в произведения литературы, иногда почти вовсе минуя субъективную индивидуальную память творцов.

ным является обновление и покаяние Никиты («Власть тьмы»). Мы находим у Толстого только одно исключение — ничем не подготовленное, совершенно неожиданное радикальное обновление Брехунова в последний момент его жизни («Хозяин и работник»). Толстой не ценит мгновения, не стремился заполнить его чем-либо существенным и решающим, слово «вдруг» у него встречается редко и никогда не вводит какое-либо значительное событие. В отличие от Достоевского, Толстой любил длительность, протяженность времени. После биографического времени и пространства существенное значение имеет у Толстого хронотоп природы, семейно-идиллический хронотоп и даже хронотоп трудовой идиллии (при изображении крестьянского труда).

* * *

В чем значение рассмотренных нами хронотопов? Прежде всего, очевидно их сюжетное значение. Они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе завязываются и развиваются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетообразующее значение.

Вместе с этим бросается в глаза изобразительное значение хронотопов. Время приобретает в них чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрывают плотью, наполняются кровью. О событии можно сообщить, осведомить, можно при этом дать точные указания о месте и времени его свершения. Но событие не становится образом. Хронотоп же дает существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени — времени человеческой жизни, исторического времени — на определенных участках пространства. Это и создает возможность строить изображение событий в хронотопе (вокруг хронотопа). Он служит преимущественной точкой для развертывания «сцен» в романе, в то время как другие «связующие» события, находящиеся вдали от хронотопа, даются в форме сухого осведомления и сообщения (у Стендаля, например, осведомлению и сообщению принадлежит высокий удельный вес; изображение концентрируется и сгущается в немногих сценах; сцены эти бросают конкретизирующий свет и на осведомительные части романа — см., например, построение «Арманс»). Та-

ким образом, хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа. Все абстрактные элементы романа — философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т. п. — тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью, приобщаются художественной образности. Таково изобразительное значение хронотопа.

Рассмотренные нами хронотопы имеют жанрово-типический характер, они лежат в основе определенных разновидностей романного жанра, сложившегося и развивающегося на протяжении веков (правда, функции, например, хронотопа дороги изменяются в этом процессе развития). Но хронотопичен всякий художественно-литературный образ. Существенно хронотопичен язык как сокровищница образов. Хронотопична внутренняя форма слова, то есть тот опосредствующий признак, с помощью которого первоначальные пространственные значения переносятся на временные отношения (в самом широком смысле). Здесь не место касаться этого более специального вопроса. Сошлемся на соответствующую главу работы Кассирера («Философия символических форм»), где дается богатый фактическим материалом анализ отражения времени в языке (освоения времени языком).

Принцип хронотопичности художественно-литературного образа впервые со всею ясностью раскрыл Лессинг в своем «Лаокооне». Он устанавливает временной характер художественно-литературного образа. Все статическо-пространственное должно быть не статически же описано, а должно быть вовлечено во временной ряд изображаемых событий и самого рассказа-изображения. Так, в знаменитом примере Лессинга, красота Елены не описывается Гомером, а показывается ее действие на троянских старцев, причем это действие раскрывается в ряде движений, поступков старцев. Красота увлекается в цепь изображаемых событий и является в то же время не предметом статического описания, а предметом динамического рассказа.

Однако Лессинг, при всей существенности и продуктивности его постановки проблемы времени в литературе, ставит ее в основном в формально-техническом плане (конечно, не в формалистическом смысле). Проблема освоения реального времени, то есть проблема освоения исторической действительности в поэтическом образе,

прямо и непосредственно им не ставится, хотя и задевается в его работе.

На фоне этой общей (формально-материальной) хронотопичности поэтического образа как образа временного искусства, изображающего пространственно-чувственные явления в их движении и становлении, уясняется особенность тех жанрово-типических сюжетообразующих хронотопов, о которых мы до сих пор говорили. Это специфические романно-эпические хронотопы, служащие для освоения реальной временной (в пределе — исторической) действительности, позволяющие отразить и ввести в художественную плоскость романа существенные моменты этой действительности.

* * *

Мы говорим здесь только о больших объемлющих и существенных хронотопах. Но каждый такой хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: ведь каждый мотив может иметь свой особый хронотоп, о чем мы уже говорили.

В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем обычно один из них является объемлющим, или доминантным (их-то мы главным образом анализировали здесь). Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях. Эти взаимоотношения между хронотопами сами уже не могут входить ни в один из взаимоотносящихся хронотопов. Общий характер этих взаимоотношений является диалогическим (в широком понимании этого термина). Но этот диалог не может войти в изображенный в произведении мир, ни в один из его (изображенных) хронотопов: он — вне изображенного мира, хотя и не вне произведения в его целом. Он (этот диалог) входит в мир автора, исполнителя и в мир слушателей и читателей. И эти миры также хронотопичны.

Как же даны нам хронотопы автора и слушателя-читателя? Прежде всего они даны нам во внешнем материальном существовании произведения и в его чисто внешней композиции. Но материал произведения не мертвый,

а говорящий, значащий (или знаковый), мы не только его видим и осязаем, но мы всегда слышим в нем голоса (хотя бы и при немом чтении про себя). Нам дан текст, занимающий какое-то определенное место в пространстве, то есть локализованный; создание же его, ознакомление с ним протекают во времени. Текст как таковой не является мертвым: от любого текста, иногда пройдя через длинный ряд посредствующих звеньев, мы в конечном счете всегда придем к человеческому голосу, так сказать, упрямся в человека; но текст всегда закреплен в каком-нибудь мертвом материале: на ранних стадиях развития литературы — в физическом звучании, на письменной стадии — в рукописях (на камне, на кирпиче, на коже, на папирусе, на бумаге); в дальнейшем рукопись может принять форму книги (книги-свитка или книги-кодекса). Но рукописи и книги в любой форме лежат уже на границах между мертвой природой и культурой, если же мы подходим к ним как к носителям текста, то они входят в область культуры, в нашем случае — в область литературы. В том совершенно реальном времени-пространстве, где звучит произведение, где находится рукопись или книга, находится и реальный человек, создавший звучащую речь, рукопись или книгу, находятся и реальные люди, слушающие и читающие текст. Конечно, эти реальные люди — авторы и слушатели-читатели — могут находиться (и обычно находятся) в разных временах-пространствах, иногда разделенных веками и пространственной далью, но все равно они находятся в едином реальном и незавершенном историческом мире, который отделен резкой и принципиальной границей от изображенного в тексте мира. Поэтому мир этот мы можем назвать создающим текст миром: ведь все его моменты — и отраженная в тексте действительность, и создающие текст авторы, и исполнители текста (если они есть), и, наконец, слушатели-читатели, воссоздающие и в этом воссоздании обновляющие текст, — равно участвуют в создании изображенного в тексте мира. Из реальных хронотопов этого изображающего мира и выходят отраженные и созданные хронотопы изображенного в произведении (в тексте) мира.

Как мы сказали, между изображающим реальным миром и миром изображенным в произведении проходит резкая и принципиальная граница. Об этом никогда нельзя забывать, нельзя смешивать, как это делалось и до сих пор еще иногда делается, изображенный мир

с изображающим миром (наивный реализм), автора — творца произведения с автором-человеком (наивный биографизм), воссоздающего и обновляющего слушателя-читателя разных (и многих) эпох с пассивным слушателем-читателем своей современности (догматизм понимания и оценки). Все подобного рода смешения методологически совершенно недопустимы. Но совершенно недопустимо понимание этой принципиальной границы как абсолютной и непреходимой (упрощенческое догматическое спецификаторство). При всей неслиянности изображенного и изображающего мира, при неотменном наличии принципиальной границы между ними они неразрывно связаны друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии, между ними происходит непрерывный обмен, подобный непрерывному обмену веществ между живым организмом и окружающей его средой: пока организм жив, он не сливается с этой средой, но если его оторвать от нее, то он умрет. Произведение и изображенный в нем мир входят в реальный мир и обогащают его, и реальный мир входит в произведение и в изображенный в нем мир как в процессе его создания, так и в процессе его последующей жизни в постоянном обновлении произведения в творческом восприятии слушателей-читателей. Этот процесс обмена, разумеется, сам хронотопичен: он совершается прежде всего в исторически развивающемся социальном мире, но и без отрыва от меняющегося исторического пространства. Можно даже говорить и об особом творческом хронотопе, в котором происходит этот обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения.

* * *

Необходимо еще кратко остановиться на авторе — творце произведения и на его активности.

Автора мы находим вне произведения как живущего своею биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как с творцом и в самом произведении, однако вне изображенных хронотопов, а как бы на касательной к ним. Мы встречаем его (то есть его активность) прежде всего в композиции произведения: он расчленяет произведение на части (песни, главы и др.), получающие, конечно, какое-либо внешнее выражение, не отражающееся, однако, непосредственно в изображенных хронотопах. Эти расчленения различны в разных

жанрах, причем в некоторых из них традиционно сохраняются те расчленения, которые определялись реальными условиями исполнения и слушания произведений этих жанров в ранние эпохи их дописменного (устного) бытования. Так, мы довольно явственно прощупываем хронотоп певца и слушателей в членении древних эпических песен или хронотоп рассказывания в сказках. Но и в членении произведений нового времени учитываются как хронотопы изображенного мира, так и хронотопы читателей и творящих произведения, то есть совершается взаимодействие изображенного и изображающего мира. Это взаимодействие очень четко раскрывается и в некоторых элементарных композиционных моментах: всякое произведение имеет начало и конец, изображенное в нем событие также имеет начало и конец, но эти начала и концы лежат в разных мирах, в разных хронотопах, которые никогда не могут слиться или отождествиться и которые в то же время соотнесены и неразрывно связаны друг с другом. Мы можем сказать и так: перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов.

Автор-создатель свободно движется в своем времени: он может начать свой рассказ с конца, с середины и с любого момента изображаемых событий, не разрушая при этом объективного хода времени в изображенном событии. Здесь ярко проявляется различие изображаемого и изображенного времени.

Но тут возникает более общий вопрос: из какой временно-пространственной точки смотрит автор на изображаемые им события?

Во-первых, он смотрит из своей незавершенной современности во всей ее сложности и полноте, причем сам он находится как бы на касательной к изображаемой

им действительности. Та современность, из которой смотрит автор, включает в себя прежде всего область литературы, притом не только современной в узком смысле слова, но и прошлой, продолжающей жить и обновляться в современности. Область литературы и — шире — культуры (от которой нельзя оторвать литературу) составляет необходимый контекст литературного произведения и авторской позиции в нем, вне которого нельзя понять ни произведения, ни отраженных в нем авторских интенций¹. Отношение автора к различным явлениям литературы и культуры носит диалогический характер, аналогичный со взаимоотношениями между хронотопами внутри произведения (о которых мы сказали выше). Но эти диалогические отношения входят в особую смысловую сферу, выходящую за рамки нашего чисто хронотопического рассмотрения.

Автор-творец, как мы уже говорили, находясь вне хронотопов изображаемого им мира, находится не просто вне, а как бы на касательной к этим хронотопам. Он изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями как если бы он видел и наблюдал его, как если бы он был вездесущим свидетелем его. Даже если он создал автобиографию или правдивейшую исповедь, все равно он, как создавший ее, остается вне изображенного в ней мира. Если я расскажу (или напишу) о только что происшедшем со мною самом событии, я как рассказывающий (или пишущий) об этом событии нахожусь уже вне того времени-пространства, в котором это событие совершалось. Абсолютно отождествить себя, свое «я», с тем «я», о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднять себя самого за волосы. Изображенный мир, каким бы он ни был реалистичным и правдивым, никогда не может быть хронотопически тождественным с изображающим реальным миром, где находится автор — творец этого изображения. Вот почему термин «образ автора» кажется мне неудачным: все, что

¹ От других областей социального и личного опыта автора-творца мы здесь отвлечемся.

стало образом в произведении и, следовательно, входит в хронотопы его, является созданным, а не создающим. «Образ автора», если понимать под ним автора-творца, является *contradictio in adjecto*; всякий образ — нечто всегда созданное, а не создающее. Разумеется, слушатель-читатель может создать себе образ автора (и обычно его создает, то есть как-то представляет себе автора), при этом он может использовать автобиографический и биографический материал, изучить соответствующую эпоху, в которой жил и творил автор, и другие материалы о нем, но он (слушатель-читатель) создает только художественно-исторический образ автора, который может быть более или менее правдивым и глубоким, то есть подчиненным тем критериям, какие обычно применяются к этого рода образам, но он, конечно, не может войти в образную ткань произведения. Однако, если этот образ правдив и глубок, он помогает слушателю-читателю правильнее и глубже понять произведение данного автора.

Сложной проблемы слушателя-читателя, его хронотопического положения и его обновляющей произведение роли (в процессе жизни произведения) мы в данной работе касаться не будем; укажем только, что всякое литературное произведение обращено вне себя к слушателю-читателю и в какой-то мере предвосхищает его возможные реакции.

* * *

В заключение мы должны коснуться еще одной важной проблемы — проблемы границ хронотопического анализа. Наука, искусство и литература имеют дело и со смысловыми моментами, которые как таковые не поддаются временным и пространственным определениям. Таковы, например, все математические понятия: мы их используем для измерения пространственных и временных явлений, но сами они как таковые не имеют временно-пространственных определений; они — предмет нашего абстрактного мышления. Это — абстрактно-понятийное образование, необходимое для формализации и строго научного изучения многих конкретных явлений. Но смыслы существуют не только в абстрактном мышлении, — с ними имеет дело и художественное мышление. Эти художественные смыслы также не поддаются временно-пространственным определениям. Более того,

всякое явление мы как-то осмысливаем, то есть включаем его не только в сферу временно-пространственного существования, но и в смысловую сферу. Это осмысление включает в себя и момент оценки. Но вопросы о форме бытия этой сферы и о характере и форме осмысливающих оценок — вопросы чисто философские (но, разумеется, не метафизические), обсуждать которые мы здесь не можем. Здесь же нам важно следующее: каковы бы ни были эти смыслы, чтобы войти в наш опыт (притом социальный опыт), они должны принять какое-либо временно-пространственное выражение, то есть принять знаковую форму, слышимую и видимую нами (иероглиф, математическую формулу, словесно-языковое выражение, рисунок и др.). Без такого временно-пространственного выражения невозможно даже самое абстрактное мышление. Следовательно, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов.

* * *

Как мы уже говорили в начале наших очерков, изучение временных и пространственных отношений в произведениях литературы началось только совсем недавно, причем изучались преимущественно временные отношения в отрыве от необходимо связанных с ними пространственных отношений, то есть не было последовательно хронотопического подхода. Насколько такой подход, предложенный в нашей работе, окажется существенным и продуктивным, может определиться только в дальнейшем развитии литературоведения.

ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА.

ВВЕДЕНИЕ (ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ)

Из всех великих писателей мировой литературы Рабле у нас наименее популярен, наименее изучен, наименее понят и оценен.

А между тем Рабле принадлежит одно из самых первых мест в ряду великих создателей европейских литератур. Белинский называл Рабле гениальным, «Вольтером XVI века», а его роман — одним из лучших романов прежнего времени. Западные литературоведы и писатели обычно ставят Рабле — по его художественно-идеологической силе и по его историческому значению — непосредственно после Шекспира или даже рядом с ним. Французские романтики, особенно Шатобриан и Гюго, относили его к небольшому числу величайших «гениев человечества» всех времен и народов. Его считали и считают не только великим писателем в обычном смысле, но и мудрецом и пророком. Вот очень показательное суждение о Рабле историка Мишле:

«Рабле собирал мудрость в народной стихии старинных провинциальных наречий, поговорок, пословиц, школьных фарсов, из уст дураков и шутов. Но, преломляясь через это шутовство, раскрывается во всем своем величии гений века и его пророческая сила. Всюду, где он

еще не находит, он предвидит, он обещает, он направляет. В этом лесу сновидений под каждым листком таятся плоды, которые соберет будущее. Вся эта книга есть «золотая ветвь»¹.

Все подобного рода суждения и оценки, конечно, относительны. Мы не собираемся решать здесь вопросы о том, можно ли ставить Рабле рядом с Шекспиром, выше ли он Сервантеса или ниже и т. п. Но историческое место Рабле в ряду этих создателей новых европейских литератур, то есть в ряду: Данте, Боккаччо, Шекспир, Сервантес — во всяком случае не подлежит никакому сомнению. Рабле существенно определил судьбы не только французской литературы и французского литературного языка, но и судьбы мировой литературы (вероятно, не в меньшей степени, чем Сервантес). Не подлежит также сомнению, что он — демократичнейший среди этих зачинателей новых литератур. Но самое главное для нас в том, что он теснее и существеннее других связан с народными источниками, притом — специфическими (Мишле перечисляет их довольно верно, хотя и далеко не полно); эти источники определили всю систему его образов и его художественное мировоззрение.

Именно этой особой и, так сказать, радикальной народностью всех образов Рабле и объясняется та исключительная насыщенность их будущим, которую совершенно правильно подчеркнул Мишле в приведенном нами суждении. Ею же объясняется и особая «нелитературность» Рабле, то есть несоответствие его образов всем господствовавшим с конца XVI века и до нашего времени канонам и нормам литературности, как бы ни менялось их содержание. Рабле не соответствовал им в несравненно большей степени, чем Шекспир или Сервантес, которые не отвечали лишь сравнительно узким классицистским канонам. Образам Рабле присуща какая-то особая принципиальная и неистребимая «неофициальность»: никакой догматизм, никакая авторитарность, никакая односторонняя серьезность не могут ужиться с раблезианскими образами, враждебными всякой законченности и устойчивости, всякой ограниченной серьезности, всякой готовности и решенности в области мысли и мировоззрения.

¹ Michelet J. Histoire de France, t. X, p. 355. «Золотая ветвь» — пророческая золотая ветвь, врученная Сибиллой Энею.

Отсюда — особое одиночество Рабле в последующих веках: к нему нельзя подойти ни по одной из тех больших и проторенных дорог, по которым шли художественное творчество и идеологическая мысль буржуазной Европы в течение четырех веков, отделяющих его от нас. И если на протяжении этих веков мы встречаем много восторженных ценителей Рабле, то сколько-нибудь полного и высказанного понимания его мы нигде не находим. Романтики, открывшие Рабле, как они открыли Шекспира и Сервантеса, не сумели его, однако, раскрыть и дальше восторженного изумления не пошли. Очень многих Рабле отталкивал и отталкивает. Огромное же большинство его просто не понимает. В сущности, образы Рабле еще и до сегодняшнего дня во многом остаются загадкой.

Разрешить эту загадку можно только путем глубокого изучения народных источников Рабле. Если Рабле кажется таким одиноким и ни на кого не похожим среди представителей «большой литературы» последних четырех веков истории, то на фоне правильно раскрытого народного творчества, напротив, — скорее эти четыре века литературного развития могут показаться чем-то специфическим и ни на что не похожим, а образы Рабле окажутся у себя дома в тысячелетиях развития народной культуры.

Рабле — труднейший из всех классиков мировой литературы, так как он требует для своего понимания существенной перестройки всего художественно-идеологического восприятия, требует умения отрешиться от многих глубоко укоренившихся требований литературного вкуса, пересмотра многих понятий, главное же — он требует глубокого проникновения в мало и поверхностно изученные области народного смехового творчества.

Рабле труден. Но зато его произведение, правильно раскрытое, проливает обратный свет на тысячелетия развития народной смеховой культуры, величайшим выразителем которой в области литературы он является. Освещающее значение Рабле громадно; его роман должен стать ключом к мало изученным и почти вовсе не понятым грандиозным сокровищницам народного смехового творчества. Но прежде всего необходимо этим ключом овладеть.

Задача настоящего введения — поставить проблему народной смеховой культуры средневековья и Возрожде-

ния, определить ее объем и дать предварительную характеристику ее своеобразия.

Народный смех и его формы — это, как мы уже сказали, наименее изученная область народного творчества. Узкая концепция народности и фольклора, слагавшаяся в эпоху предромантизма и завершенная в основном Гердером и романтиками, почти вовсе не вмещала в свои рамки специфической народно-площадной культуры и народного смеха во всем богатстве его проявлений. И в последующем развитии фольклористики и литературоведения смеющийся на площади народ так и не стал предметом сколько-нибудь пристального и глубокого культурно-исторического, фольклористского и литературоведческого изучения. В обширной научной литературе, посвященной обряду, мифу, лирическому и эпическому народному творчеству, смеховому моменту уделяется лишь самое скромное место. Но при этом главная беда в том, что специфическая природа народного смеха воспринимается совершенно искаженно, так как к нему прилагают совершенно чуждые ему представления и понятия о смехе, сложившиеся в условиях буржуазной культуры и эстетики нового времени. Поэтому можно без преувеличения сказать, что глубокое своеобразие народной смеховой культуры прошлого до сих пор еще остается вовсе не раскрытым.

Между тем и объем и значение этой культуры в средние века и в эпоху Возрождения были огромными. Целый необозримый мир смеховых форм и проявлений противостоял официальной и серьезной (по своему тону) культуре церковного и феодального средневековья. При всем разнообразии этих форм и проявлений — площадные празднества карнавального типа, отдельные смеховые обряды и культы, шуты и дураки, великаны, карлики и уроды, скоморохи разного рода и ранга, огромная и многообразная пародийная литература и многое другое — все они, эти формы, обладают единым стилем и являются частями и частицами единой и целостной народно-смеховой, карнавальной культуры.

Все многообразные проявления и выражения народной смеховой культуры можно по их характеру подразделить на три основных вида форм:

1. Обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действия и пр.);

2. Словесные смеховые (в том числе пародий-

ные) произведения разного рода: устные и письменные, на латинском и на народных языках;

3. Различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, клятва, народные блазоны и др.).

Все эти три вида форм, отражающие — при всей их разнородности — единый смеховой аспект мира, тесно взаимосвязаны и многообразно переплетаются друг с другом.

Дадим предварительную характеристику каждому из этих видов смеховых форм.

* * *

Празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действия или обряды занимали в жизни средневекового человека огромное место. Кроме карнавалов в собственном смысле с их многодневными и сложными площадными и уличными действиями и шествиями, справлялись особые «праздники дураков» (*«festa stultorum»*) и «праздник осла», существовал особый, освященный традицией вольный «пасхальный смех» (*«risus paschalis»*). Более того, почти каждый церковный праздник имел свою, тоже освященную традицией, народно-площадную смеховую сторону. Таковы, например, так называемые «храмовые праздники», обычно сопровождаемые ярмарками с их богатой и разнообразной системой площадных увеселений (с участием великанов, карликов, уродов, «ученых» зверей). Карнавальная атмосфера господствовала в дни постановок мистерий и соти. Царила она также на таких сельскохозяйственных праздниках, как сбор винограда (*vendange*), проходивший и в городах. Смех сопровождал обычно и гражданские и бытовые церемониалы и обряды: шуты и дураки были их неизменными участниками и пародийно дублировали различные моменты серьезного церемониала (прославления победителей на турнирах, церемонии передачи ленных прав, посвящений в рыцари и др.). И бытовые пирушки не обходились без элементов смеховой организации, — например, избрания на время пира королей и королев «для смеха» (*roi pour rire*).

Все названные нами организованные на смеховом начале и освященные традицией обрядово-зрелищные формы были распространены во всех странах средневековой Европы, но особенным богатством и сложностью

они отличались в романских странах, в том числе и во Франции. В дальнейшем мы дадим более полный и подробный разбор обрядово-зрелищных форм по ходу нашего анализа образной системы Рабле.

Все эти обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от серьезных официальных — церковных и феодально-государственных — культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили. Это — особого рода двумирность, без учета которой ни культурное сознание средневековья, ни культура Возрождения не могут быть правильно поняты. Игнорирование или недооценка смеющегося народного средневековья искажает картину и всего последующего исторического развития европейской культуры.

Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры. В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество («ритуальный смех»), рядом с серьезными мифами — мифы смеховые и бранные, рядом с героями — их пародийные двойники-дублеры. В последнее время эти смеховые обряды и мифы начинают привлекать внимание фольклористов¹.

Но на ранних этапах, в условиях доклассового и догосударственного общественного строя, серьезный и смеховой аспекты божества, мира и человека были, по-видимому, одинаково священными, одинаково, так сказать, «официальными». Это сохраняется иногда в отношении отдельных обрядов и в более поздние периоды. Так, например, в Риме и на государственном этапе церемониал триумфа почти на равных правах включал в себя и прославление и осмеяние победителя, а похо-

¹ См. очень интересные анализы смеховых дублеров и соображения по этому вопросу в книге Е. М. Мелетинского «Происхождение героического эпоса», М., 1963 (в частности, на с. 55—58); в книге даются и библиографические указания.

ронный чин — и оплакивание (прославляющее) и осмеяние покойника. Но в условиях сложившегося классового и государственного строя полное равноправие двух аспектов становится невозможным, и все смеховые формы — один раньше, другие позже — переходят на положение неофициального аспекта, подвергаются известному переосмыслению, осложнению, углублению и становятся основными формами выражения народного мироощущения, народной культуры. Таковы карнавального типа празднества античного мира, в особенности римские сатурналии, таковы и средневековые карнавалы. Они, конечно, уже очень далеки от ритуального смеха первобытной общины.

Каковы же специфические особенности смеховых обрядово-зрелищных форм средневековья и — прежде всего — какова их природа, то есть каков род их бытия?

Это, конечно, не религиозные обряды вроде, например, христианской литургии, с которой они связаны отдаленным генетическим родством. Организующее карнавальные обряды смеховое начало абсолютно освобождает их от всякого религиозно-церковного догматизма, от мистики и от благоговения, они полностью лишены и магического и молитвенного характера (они ничего не вынуждают и ничего не просят). Более того, некоторые карнавальные формы прямо являются пародией на церковный культ. Все карнавальные формы последовательно внецерковны и внерелигиозны. Они принадлежат к совершенно иной сфере бытия.

По своему наглядному, конкретно-чувственному характеру и по наличию сильного игрового элемента они близки к художественно-образным формам, именно к театрально-зрелищным. И действительно — театрально-зрелищные формы средневековья в значительной своей части тяготеют к народно-площадной карнавальной культуре и в известной мере входили в ее состав. Но основное карнавальное ядро этой культуры вовсе не является чисто художественной театрально-зрелищной формой и вообще не входит в область искусства. Оно находится на границах искусства и самой жизни. В сущности, это — сама жизнь, но оформленная особым игровым образом.

В самом деле, карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театраль-

ное зрелище). Карнавал не созерцают, — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенарожден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны. Таков карнавал по своей идее, по своей сущности, которая живо ощущалась всеми его участниками. Эта идея карнавала отчетливее всего проявлялась и осознавалась в римских сатурналиях, которые мыслились как реальный и полный (но временный) возврат на землю Сатурнова золотого века. Традиции сатурналий не прерывались и были живы в средневековом карнавале, который полнее и чище других средневековых празднеств воплощал эту идею вселенского обновления. Другие средневековые празднества карнавального типа были в тех или иных отношениях ограниченными и воплощали в себе идею карнавала в менее полном и чистом виде; но и в них она присутствовала и живо ощущалась как временный выход за пределы обычного (официального) строя жизни.

Итак, в этом отношении карнавал был не художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле (на срок карнавала). Это можно выразить и так: в карнавале сама жизнь играет, разыгрывая — без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики — другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах. Реальная форма жизни является здесь одновременно и ее возрожденной идеальной формой.

Для смеховой культуры средневековья характерны такие фигуры, как шуты и дураки. Они были как бы постоянными, закрепленными в обычной (то есть некарнавальной) жизни, носителями карнавального начала. Такие шуты и дураки, как, например, Трибуле при Франциске I (он фигурирует и в романе Рабле), вовсе не были актерами, разыгрывавшими на сценической площадке роли шута и дурака (как позже комические актеры, исполнявшие на сцене роли Арлекина, Гансвур-

ста и др.). Они оставались шутами и дураками всегда и повсюду, где бы они ни появлялись в жизни. Как шуты и дураки, они являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно. Они находятся на границах жизни и искусства (как бы в особой промежуточной сфере): это не просто чудачки или глупые люди (в бытовом смысле), но это и не комические актеры.

Итак, в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия.

Карнавал — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его п р а з д н и ч н а я ж и з н ь. Праздничность — существенная особенность всех смеховых обрядово-зрелищных форм средневековья.

Все эти формы и внешне были связаны с церковными праздниками. И даже карнавал, не приуроченный ни к какому событию священной истории и ни к какому святому, примыкал к последним дням перед великим постом (поэтому во Франции он назывался «Mardi gras» или «Carême-prenant», в немецких странах «Fastnacht»). Еще более существенна генетическая связь этих форм с древними языческими празднествами аграрного типа, включавшими в свой ритуал смеховой элемент.

Празднество (всякое) — это очень важная п е р в и ч н а я ф о р м а человеческой культуры. Ее нельзя вывести и объяснить из практических условий и целей общественного труда или — еще более вульгарная форма объяснения — из биологической (физиологической) потребности в периодическом отдыхе. Празднество всегда имело существенное и глубокое смысловое, мирозерцательное содержание. Никакое «упражнение» в организации и усовершенствовании общественно-трудового процесса, никакая «игра в труд» и никакой отдых или передышка в труде сами по себе никогда не могут стать п р а з д н и ч н ы м и. Чтобы они стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов. Без этого нет и не может быть никакой праздничности.

Празднество всегда имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определенная и

конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени. При этом празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении. Именно эти моменты — в конкретных формах определенных праздников — и создавали специфическую праздничность праздника.

В условиях классового и феодально-государственного строя средневековья эта праздничность праздника, то есть его связь с высшими целями человеческого существования, с возрождением и обновлением могла осуществляться во всей своей нескрашенной полноте и чистоте только в карнавале и в народно-площадной стороне других праздников. Праздничность здесь становилась формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия.

Официальные праздники средневековья — и церковные и феодально-государственные — никуда не уводили из существующего миропорядка и не создавали никакой второй жизни. Напротив, они освящали, санкционировали существующий строй и закрепляли его. Связь с временем стала формальной, смены и кризисы были отнесены в прошлое. Официальный праздник, в сущности, смотрел только назад, в прошлое, и этим прошлым освящал существующий в настоящем строй. Официальный праздник, иногда даже вопреки собственной идее, утверждал стабильность, неизменность и вечность всего существующего миропорядка: существующей иерархии, существующих религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов. Праздник был торжеством уже готовой, победившей, господствующей правды, которая выступала как вечная, неизменная и непререкаемая правда. Поэтому и тон официального праздника мог быть только монолитно серьезным, смеховое начало было чуждо его природе. Именно поэтому официальный праздник изменял подлинной природе человеческой праздничности, искажал ее. Но эта подлинная праздничность была неистребимой, и потому приходилось терпеть и даже частично легализовать ее вне официальной стороны праздника, уступать ей народную площадь.

В противоположность официальному празднику кар-

навал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее.

Особо важное значение имела отмена во время карнавала всех иерархических отношений. На официальных праздниках иерархические различия подчеркнуто демонстрировались: на них полагалось являться во всех регалиях своего звания, чина, заслуг и занимать место, соответствующее своему рангу. Праздник освящал неравенство. В противоположность этому на карнавале все считались равными. Здесь — на карнавальной площади — господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми, разделенными в обычной, то есть внекарнавальной, жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения. На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной и корпоративной разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей. И эта подлинная человечность отношений не была только предметом воображения или абстрактной мысли, а реально осуществлялась и переживалась в живом материально-чувственном контакте. Идеально-утопическое и реальное временно сливались в этом единственном в своем роде карнавальном мироощущении.

Это временное идеально-реальное упразднение иерархических отношений между людьми создавало на карнавальной площади особый тип общения, невозможный в обычной жизни. Здесь вырабатываются и особые формы площадной речи и площадного жеста, откровенные и вольные, не признающие никаких дистанций между общающимися, свободные от обычных (внекарнавальных) норм этикета и пристойности. Сложился особый карнавально-площадной стиль речи, образцы которого мы в изобилии найдем у Рабле,

В процессе многовекового развития средневекового карнавала, подготовленного тысячелетиями развития более древних смеховых обрядов (включая — на античном этапе — сатурналии), был выработан как бы особый язык карнавалыных форм и символов, язык очень богатый и способный выразить единое, но сложное карнавалыное мироощущение народа. Мироощущение это, враждебное всему готовому и завершенному, всяким претензиям на незыблемость и вечность, требовало динамических и изменчивых («протеических»), играющих и зыбких форм для своего выражения. Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавалыного языка. Для него очень характерна своеобразная логика «обратности» (*à l'envers*), «наоборот», «наизнанку», логика непрерывных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний. Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавалыную жизнь, как «мир наизнанку». Но необходимо подчеркнуть, что карнавалыная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавалыная пародия одновременно возрождает и обновляет. Голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре.

Здесь, во введении, мы лишь бегло коснулись исключительно богатого и своеобразного языка карнавалыных форм и символов. Понять этот полузабытый и во многом уже темный для нас язык — главная задача всей нашей работы. Ведь именно этим языком пользовался Рабле. Не зная его, нельзя по-настоящему понять раблезианскую систему образов. Но этот же карнавалыный язык по-разному и в разной степени использовали и Эразм, и Шекспир, и Сервантес, и Лопе де Вега, и Тирсо де Молина, и Гевара, и Кеведо; использовали его и немецкая «литература дураков» («*Narrenliteratur*»), и Ганс Сакс, и Фишарт, и Гриммельсхаузен, и другие. Без знания этого языка невозможно всестороннее и полное понимание литературы Возрождения и барокко. И не только художественная литература, но и ренессансные утопии, и само ренессансное мировоззрение были глубоко проникнуты карнавалыным мироощущением и часто облекались в его формы и символы.

Несколько предварительных слов о сложной природе карнавального смеха. Это прежде всего праздничный смех. Это, следовательно, не индивидуальная реакция на то или иное единичное (отдельное) «смешное» явление. Карнавальный смех, во-первых, всенароден (всенародность, как мы говорили уже, принадлежит к самой природе карнавала), смеются все, это — смех «на миру»; во-вторых, он универсален, он направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих, наконец, этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает. Таков карнавальный смех.

Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся. Народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается и обновляется. В этом — одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, — этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся.

Подчеркнем здесь особо мирозерцательный и утопический характер этого праздничного смеха и его направленность на высшее. В нем — в существенно пересмысленной форме — было еще живо ритуальное осмеяние божества древнейших смеховых обрядов. Все культовое и ограниченное здесь отпало, но осталось всечеловеческое, универсальное и утопическое.

Величайшим носителем и завершителем этого народно-карнавального смеха в мировой литературе был Рабле. Его творчество позволит нам проникнуть в сложную и глубокую природу этого смеха.

Очень важна правильная постановка проблемы народного смеха. В литературе о нем до сих пор еще имеет место грубая модернизация его: в духе смеховой литературы нового времени его истолковывают либо как чисто отрицающий сатирический смех (Рабле при этом

объявляется чистым сатириком), либо как чисто развлекательный, бездумно веселый смех, лишенный всякой миросозерцательной глубины и силы. Амбивалентность его обычно совершенно не воспринимается.

* * *

Переходим ко второй форме смеховой народной культуры средневековья — к словесным смеховым произведениям (на латинском и на народных языках).

Конечно, это уже не фольклор (хотя некоторая часть этих произведений на народных языках и может быть отнесена к фольклору). Но вся литература эта была проникнута карнавальным мироощущением, широко использовала язык карнавальных форм и образов, развивалась под прикрытием узаконенных карнавальных вольностей и — в большинстве случаев — была организационно связана с празднествами карнавального типа, а иногда прямо составляла как бы литературную часть их¹. И смех в ней — амбивалентный праздничный смех. Вся она была праздничной, рекреационной литературой средневековья.

Празднества карнавального типа, как мы уже говорили, занимали очень большое место в жизни средневековых людей даже во времени: большие города средневековья жили карнавальной жизнью в общей сложности до трех месяцев в году. Влияние карнавального мироощущения на видение и мышление людей было непреодолимым: оно заставляло их как бы отрешаться от своего официального положения (монаха, клирика, ученого) и воспринимать мир в его карнавально-смеховом аспекте. Не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, то есть отдых от благоговейной серьезности, и «монашеские шутки» («Joca топасогит»), как называлось одно из популярнейших произведений средневековья. В своих кельях они создавали пародийные или полупародийные ученые трактаты и другие смеховые произведения на латинском языке.

Смеховая литература средневековья развивалась целое тысячелетие и даже больше, так как начала ее от-

¹ Аналогично обстояло дело и в Древнем Риме, где на смеховую литературу распространялись вольности сатурналий, с которыми она была организационно связана.

носятся еще к христианской античности. За такой длительный период своего существования литература эта, конечно, претерпевала довольно существенные изменения (менее всего изменялась литература на латинском языке). Были выработаны многообразные жанровые формы и стилистические вариации. Но при всех исторических и жанровых различиях литература эта остается — в большей или меньшей степени — выражением народно-карнавального мироощущения и пользуется языком карнавальных форм и символов.

Очень широко была распространена полупародийная и чистопародийная литература на латинском языке. Количество дошедших до нас рукописей этой литературы огромно. Вся официальная церковная идеология и обрядность показаны здесь в смеховом аспекте. Смех проникает здесь в самые высокие сферы религиозного мышления и культа.

Одно из древнейших и популярнейших произведений этой литературы — «Вечеря Киприана» («Coena Cypriani») — дает своеобразную карнавально-пиршественную травестию всего Священного писания (и Библии и Евангелия). Произведение это было освящено традицией вольного «пасхального смеха» («risus paschalis»); между прочим, в нем слышатся и далекие отзвуки римских сатурналий. Другое из древнейших произведений смеховой литературы — «Вергилий Марон грамматический» («Vergilius Maro grammaticus») — полупародийный ученый трактат по латинской грамматике и одновременно пародия на школьную премудрость и научные методы раннего средневековья. Оба эти произведения, созданные почти на самом рубеже средневековья с античным миром, открывают собою смеховую латинскую литературу средних веков и оказывают определяющее влияние на ее традиции. Популярность этих произведений дожила почти до эпохи Возрождения.

В дальнейшем развитии смеховой латинской литературы создаются пародийные дублеты буквально на все моменты церковного культа и вероучения. Это так называемая «parodia sacra», то есть «священная пародия», одно из своеобразнейших и до сих пор недостаточно понятых явлений средневековой литературы. До нас дошли довольно многочисленные пародийные литургии («Литургия пьяниц», «Литургия игроков» и др.), пародии на евангельские чтения, на молитвы, в том числе и на священнейшие («Отче наш», «Ave Maria» и др.),

на литании, на церковные гимны, на псалмы, дошли травестики различных евангельских изречений и т. п. Создавались также пародийные завещания («Завещание свиньи», «Завещание осла»), пародийные эпитафии, пародийные постановления соборов и др. Литература эта почти необозрима. И вся она была освящена традицией и в какой-то мере терпелась церковью. Часть ее создавалась и бытовала под эгидой «пасхального смеха» или «рождественского смеха», часть же (пародийные литургии и молитвы) была непосредственно связана с «праздником дураков» и, возможно, исполнялась во время этого праздника.

Кроме названных, существовали и другие разновидности смеховой латинской литературы, например, пародийные диспуты и диалоги, пародийные хроники и др. Вся эта литература на латинском языке предполагала у ее авторов некоторую степень учености (иногда довольно высокую). Все это были отзвуки и отгулы площадного карнавального смеха в стенах монастырей, университетов и школ.

Латинская смеховая литература средневековьяшла свое завершение на высшем ренессансном этапе в «Похвале Глупости» Эразма (это одно из величайших порождений карнавального смеха во всей мировой литературе) и в «Письмах темных людей».

Не менее богатой и еще более разнообразной была смеховая литература средних веков на народных языках. И здесь мы найдем явления, аналогичные «*parodia sacra*»: пародийные молитвы, пародийные проповеди (так называемые «*sermons joyeux*», то есть «веселые проповеди», во Франции), рождественские песни, пародийные житийные легенды и др. Но преобладают здесь светские пародии и травестики, дающие смеховой аспект феодального строя и феодальной героики. Таковы пародийные эпосы средневековья: животные, шутовские, плутовские и дурацкие; элементы пародийного героического эпоса у кантасториев, появление смеховых дублеров эпических героев (комический Роланд) и др. Создаются пародийные рыцарские романы («Мул без узды», «Окассен и Николет»). Развиваются различные жанры смеховой риторики: всевозможные «прения» карнавального типа, диспуты, диалоги, комические «хвалебные слова» (или «Прославления») и др. Карнавальный смех звучит в фавлье и в своеобразной смеховой лирике вагантов (бродячих школяров).

Все эти жанры и произведения смеховой литературы связаны с карнавальной площадью и, конечно, гораздо шире, чем латинская смеховая литература, используют карнавальные формы и символы. Но теснее и непосредственнее всего связана с карнавальной площадью смеховая драматургия средневековья. Уже первая (из дошедших до нас) комическая пьеса Адама де ля Аля «Игра в беседке» является замечательным образцом чисто карнавального видения и понимания жизни и мира; в ней в зачаточной форме содержатся многие моменты будущего мира Рабле. В большей или меньшей степени карнавализованы миракли и моралите. Смех проник и в мистерию: дьяблерии мистерий носят резко выраженный карнавальный характер. Глубоко карнавализованным жанром позднего средневековья являются соот.

Мы коснулись здесь только некоторых наиболее известных явлений смеховой литературы, о которых можно говорить без особых комментариев. Для постановки проблемы этого достаточно. В дальнейшем, по ходу нашего анализа творчества Рабле, нам придется подробнее останавливаться как на этих, так и на многих других менее известных жанрах и произведениях смеховой литературы средневековья.

* * *

Переходим к третьей форме выражения народной смеховой культуры — к некоторым специфическим явлениям и жанрам фамильярно-площадной речи средневековья и Возрождения.

Мы уже говорили раньше, что на карнавальной площади в условиях временного упразднения всех иерархических различий и барьеров между людьми и отмены некоторых норм и запретов обычной, то есть внекарнавальной, жизни создается особый идеально-реальный тип общения между людьми, невозможный в обычной жизни. Это вольный фамильярно-площадной контакт между людьми, не знающий никаких дистанций между ними.

Новый тип общения всегда порождает и новые формы речевой жизни: новые речевые жанры, переосмысление или упразднение некоторых старых форм и т. п. Подобные явления известны каждому и в условиях современного речевого общения. Например, когда двое вступают в близкие приятельские отношения, дистанция между

ними уменьшается (они «на короткой ноге»), и потому формы речевого общения между ними резко меняются: появляется фамильярное «ты», меняется форма обращения и имени (Иван Иванович превращается в Ваню или Ваньку), иногда имя заменяется прозвищем, появляются бранные выражения, употребленные в ласковом смысле, становится возможным взаимное осмеяние (где нет коротких отношений, объектом осмеяния может быть только кто-то «третий»), можно похлопать друг друга по плечу и даже по животу (типичный карнавальный жест), ослабляется речевой этикет и речевые запреты, появляются непристойные слова и выражения и пр. и пр. Но, разумеется, такой фамильярный контакт в современном быту очень далек от вольного фамильярного контакта на народной карнавальной площади. Ему не хватает главного: всенародности, праздничности, утопического осмысления, миросозерцательной глубины. Вообще бытовизация некоторых карнавальных форм в новое время, сохраняя внешнюю оболочку, утрачивает их внутренний смысл. Отметим здесь попутно, что элементы древних обрядов побратимства сохранились в карнавале в переосмысленной и углубленной форме. Через карнавал некоторые из этих элементов вошли в быт нового времени, почти полностью утратив здесь свое карнавальное осмысление.

Итак, новый тип карнавально-площадного фамильярного общения находит свое отражение в целом ряде явлений речевой жизни. Остановимся на некоторых из них.

Для фамильярно-площадной речи характерно довольно частое употребление ругательств, то есть бранных слов и целых бранных выражений, иногда довольно длинных и сложных. Ругательства обычно грамматически и семантически изолированы в контексте речи и воспринимаются как законченные целые, подобно поговоркам. Поэтому о ругательствах можно говорить как об особом речевом жанре фамильярно-площадной речи. По своему генезису ругательства не однородны и имели разные функции в условиях первобытного общения, главным образом магического, заклинательного характера. Но для нас представляют особый интерес те ругательства-срамословия божества, которые были необходимым составным элементом древних смеховых культов. Эти ругательства-срамословия были амбивалентными: снижая и умерщвляя, они одновременно возрождали и обновляли. Именно эти амбивалентные срамословия и опреде-

лили характер речевого жанра ругательств в карнавалыно-площадном общении. В условиях карнавала они подверглись существенному переосмыслению: полностью утратили свой магический и вообще практический характер, приобрели самоцельность, универсальность и глубину. В таком преображенном виде ругательства внесли свою лепту в создание вольной карнавалыной атмосферы и второго, смехового, аспекта мира.

Ругательствам во многих отношениях аналогичны божба или клятвы (jurons). Они также наводняли фамилырно-площадную речь. Божбу также следует считать особым речевым жанром на тех же основаниях, как и ругательства (изолированность, завершенность, самоцельность). Божба и клятвы первоначально не были связаны со смехом, но они были вытеснены из официальных сфер речи, как нарушающие речевые нормы этих сфер, и потому переместились в вольную сферу фамилырно-площадной речи. Здесь, в карнавалыной атмосфере, они прониклись смеховым началом и приобрели амбивалентность.

Аналогична судьба и других речевых явлений, например, непристойностей разного рода. Фамилырно-площадная речь стала как бы тем резервуаром, где скоплялись различные речевые явления, запрещенные и вытесненные из официального речевого общения. При всей их генетической разнородности они одинаково проникались карнавалыным мироощущением, изменяли свои древние речевые функции, усваивали общий смеховой тон и становились как бы искрами единого карнавалыного огня, обновляющего мир.

На других своеобразных речевых явлениях фамилырно-площадной речи мы остановимся в свое время. Подчеркнем в заключение, что все жанры и формы этой речи оказали могущественное влияние на художественный стиль Рабле.

* * *

Таковы три основных формы выражения народной смеховой культуры средневековья. Все разобранные нами здесь явления, конечно, известны науке и изучались ею (особенно смеховая литература на народных языках). Но изучались они в своей отдельности и в полном отрыве от своего материнского лона — от карнавалыных обрядово-зрелищных форм, то есть изучались вне единства народной смеховой культуры средневековья. П р о б л е м а

этой культуры вовсе не ставилась. Поэтому за разнообразием и разнородностью всех этих явлений не видели единого и глубоко своеобразного смехового аспекта мира, различными фрагментами которого они являются. Поэтому и сущность всех этих явлений осталась не раскрытой до конца. Явления эти изучались в свете культурных, эстетических и литературных норм нового времени, то есть мерились не своею мерою, а чуждыми им мерами нового времени. Их модернизировали и потому давали им неверное истолкование и оценку. Непонятым остался и единый в своем многообразии особый тип смеховой образности, свойственный народной культуре средневековья и в общем чуждый новому времени (особенно XIX веку). К предварительной характеристике этого типа смеховой образности мы и должны сейчас перейти.

* *

В произведении Рабле обычно отмечают исключительное преобладание материально-телесного начала жизни: образов самого тела, еды, питья, испражнений, половой жизни. Образы эти даны к тому же в чрезмерно преувеличенном, гиперболизированном виде. Рабле провозглашали величайшим поэтом «плоти» и «чрева» (например, Виктор Гюго). Другие обвиняли его в «грубом физиологизме», в «биологизме», «натурализме» и т. п. Аналогичные явления, но в менее резком выражении, находили и у других представителей литературы Возрождения (у Боккаччо, Шекспира, Сервантеса). Объясняли это как характерную именно для Возрождения «реабилитацию плоти», как реакцию на аскетизм средневековья. Иногда усматривали в этом типическое проявление буржуазного начала в Возрождении, то есть материального интереса «экономического человека» в его частной, эгоистической форме.

Все эти и подобные им объяснения являются не чем иным, как различными формами модернизации материально-телесных образов в литературе Возрождения; на эти образы переносят те суженные и измененные значения, которые «материальность», «тело», «телесная жизнь» (еда, питье, испражнения и др.) получили в мировоззрении последующих веков (преимущественно XIX века).

Между тем образы материально-телесного начала

у Рабле (и у других писателей Возрождения) являются наследием (правда, несколько измененным на ренессансном этапе) народной смеховой культуры, того особого типа образности и шире — той особой эстетической концепции бытия, которая характерна для этой культуры и которая резко отличается от эстетических концепций последующих веков (начиная с классицизма). Эту эстетическую концепцию мы будем называть — пока условно — гротескным реализмом.

Материально-телесное начало в гротескном реализме (то есть в образной системе народной смеховой культуры) дано в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте. Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. И это целое — веселое и благодостное.

В гротескном реализме материально-телесная стихия является началом глубоко положительным, и дана здесь эта стихия вовсе не в частно-эгоистической форме и вовсе не в отрыве от остальных сфер жизни. Материально-телесное начало здесь воспринимается как универсальное и всенародное и именно как такое противопоставляется всякому отрыву от материально-телесных корней мира, всякому обособлению и замыканию в себя, всякой отвлеченной идеальности, всяким претензиям на отрешенную и независимую от земли и тела значимость. Тело и телесная жизнь, повторяем, носят здесь космический и одновременно всенародный характер; это вовсе не тело и не физиология в узком и точном современном смысле; они не индивидуализированы до конца и не отграничены от остального мира. Носителем материально-телесного начала является здесь не обособленная биологическая особь и не буржуазный эгоистический индивид, а народ, притом народ в своем развитии вечно растущий и обновляющийся. Поэтому все телесное здесь так грандиозно, преувеличенно, безмерно. Преувеличение это носит положительный, утверждающий характер. Ведущий момент во всех этих образах материально-телесной жизни — плодородие, рост, бьющий через край избыток. Все проявления материально-телесной жизни и все вещи отнесены здесь, повторяем еще раз, не к единичной биологической особи и не к частному и эгоистическому, «экономическому», человеку, — но как бы к народному, коллективному, родовому телу (далее мы уточним смысл

этих утверждений). Избыток и всенародность определяют и специфический веселый и праздничный (а не буднично-бытовой) характер всех образов материально-телесной жизни. Материально-телесное начало здесь — начало праздничное, пиршественное, ликующее, это — «пир на весь мир». Этот характер материально-телесного начала сохраняется в значительной мере и в литературе и в искусстве Ренессанса и полнее всего, конечно, у Рабле.

Ведущей особенностью гротескного реализма является с н и ж е н и е, то есть перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве. Так, например, «Вечеря Киприана», о которой мы упоминали выше, и многие другие латинские пародии средневековья сводятся в значительной степени к выборке из Библии, Евангелия и других священных текстов всех материально-телесных снижающих и приземляющих подробностей. В очень популярных в средние века смеховых диалогах Соломона с Маркольфом высоким и серьезным (по тону) сентенциям Соломона противопоставлены веселые и снижающие изречения шута Маркольфа, переносящие обсуждаемый вопрос в подчеркнуто грубую материально-телесную сферу (еды, питья, пищеварения, половой жизни)¹. Нужно сказать, что одним из ведущих моментов в комике средневекового шута был именно перевод всякого высокого церемониала и обряда в материально-телесный план; таково было поведение шутов на турнирах, на церемониях посвящения в рыцари и других. Именно в этих традициях гротескного реализма лежат, в частности, и многие снижения и приземления рыцарской идеологии и церемониала в «Дон-Кихоте».

В средние века в школярской и ученой среде была широко распространена веселая пародийная грамматика. Традиция такой грамматики, восходящая к «Вергилию грамматическому» (мы упоминали о нем выше), тянется через все средневековье и Возрождение и жива еще и сегодня в устной форме в духовных школах, коллегиях и семинариях Западной Европы. Сущность этой веселой грамматики сводится главным образом к переосмыслению всех грамматических категорий — падежей, форм

¹ Эти диалоги Соломона с Маркольфом очень близки по своему снижающему и приземляющему характеру ко многим диалогам Дон-Кихота с Санчо.

глаголов и пр. — в материально-телесном плане, преимущественно эротическом.

Но не только пародии в узком смысле, а и все остальные формы гротескного реализма снижают, приземляют, отелеснивают. В этом основная особенность гротескного реализма, отличающая его от всех форм высокого искусства и литературы средневековья. Народный смех, организуемый все формы гротескного реализма, искони был связан с материально-телесным низом. Смех снижает и материализует.

Какой же характер носят эти снижения, присущие всем формам гротескного реализма? На этот вопрос мы дадим здесь пока предварительный ответ. Творчество Рабле позволит нам в последующих главах уточнить, расширить и углубить наше понимание этих форм.

Снижение и низведение высокого носит в гротескном реализме вовсе не формальный и вовсе не относительный характер. «Верх» и «низ» имеют здесь абсолютное и строго топографическое значение. Верх — это небо; низ — это земля; земля же — это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно). Таково топографическое значение верха и низа в космическом аспекте. В собственно телесном аспекте, который нигде четко не отграничен от космического, верх — это лицо (голова), низ — производительные органы, живот и зад. С этими абсолютными топографическими значениями верха и низа и работает гротескный реализм, в том числе и средневековая пародия. Снижение здесь значит приземление, приобщение к земле, как поглощающему и одновременно рождающему началу: снижая и хоронят и сеют одновременно, умерщвляют, чтобы родить сызнова лучше и больше. Снижение значит также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и производительных органов, следовательно, и к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение, пожирание, испражнение. Снижение роет телесную могилу для нового рождения. Поэтому оно имеет не только уничтожающее, отрицающее значение, но и положительное, возрождающее: оно амбивалентно, оно отрицает и утверждает одновременно. Сбрасывают не просто вниз, в небытие, в абсолютное уничтожение, — нет, низвергают в производительный низ, в тот самый низ, где происходит зачатие и новое рождение, откуда все растет с избытком; другого низа гротескный реализм и не знает, низ — это

рождающая земля и телесное лоно, низ всегда зачинает.

Поэтому и средневековая пародия совершенно не похожа на чисто формальную литературную пародию нового времени.

И литературная пародия, как и всякая пародия, снижает, но это снижение носит чисто отрицательный характер и лишено возрождающей амбивалентности. Поэтому и пародия как жанр и всякого рода снижения в условиях нового времени не могли, конечно, сохранить своего прежнего громадного значения.

Снижения (пародийные и иные) очень характерны и для литературы Возрождения, продолжавшей в этом отношении лучшие традиции народной смеховой культуры (особенно полно и глубоко у Рабле). Но материально-телесное начало подвергается здесь уже некоторому переосмыслению и сужению, несколько ослабляются его универсализм и праздничность. Правда, процесс этот находится здесь еще в самом его начале. Это можно наблюдать на примере «Дон-Кихота».

Основная линия пародийных снижений у Сервантеса носит характер приземления, приобщения к возрождающей производительной силе земли и тела. Это — продолжение гротескной линии. Но в то же время материально-телесное начало у Сервантеса уже несколько оскудело и измельчало. Оно находится в состоянии своеобразного кризиса и раздвоения, образы материально-телесной жизни начинают жить у него двойною жизнью.

Толстое брюхо Санчо («Panza»), его аппетит и жажда в основе своей еще глубоко карнавальные; тяга его к изобилию и полноте в основе своей не носит еще частного-эгоистического и отъединенного характера, — это тяга к всенародному изобилию. Санчо — прямой потомок древних брюхатых демонов плодородия, фигуры которых мы видим, например, на знаменитых коринфских вазах. Поэтому в образах еды и питья здесь еще жив народно-пиршественный, праздничный момент. Материализм Санчо — его пузо, аппетит, его обильные испражнения — это абсолютный низ гротескного реализма, это — веселая телесная могила (брюхо, чрево, земля), вырытая для отъединенного, отвлеченного и омертвевшего идеализма Дон-Кихота; в этой могиле «рыцарь печального образа» как бы должен умереть, чтобы родиться новым, лучшим и большим; это — материально-телесный и всенародный корректив к индивидуальным и отвлеченно-духовным

претензиям; кроме того, это — народный корректив смеха к односторонней серьезности этих духовных претензий (абсолютный низ всегда смеется, это рождающая и смеющаяся смерть). Роль Санчо в отношении Дон-Кихота можно сопоставить с ролью средневековых пародий в отношении высокой идеологии и культа, с ролью шута в отношении серьезного церемониала, ролью «Chapagne» в отношении «Cagême» и т. п. Возрождающее веселое начало, но в ослабленной степени, есть еще и в приземляющих образах всех этих мельниц (гиганты), трактиров (замки), стад баранов и овец (войска рыцарей), трактирщиков (хозяин замка), проституток (благородные дамы) и т. п. Все это — типичный гротескный карнавал, травестирующий битву в кухню и пир, оружие и шлемы — в кухонные принадлежности и бритвенные тазы, кровь — в вино (эпизод битвы с винными бурдюками) и т. п. Такова первая карнавальная сторона жизни всех этих материально-телесных образов на страницах сервантесовского романа. Но именно эта сторона и создает большой стиль сервантесовского реализма, его универсализм и его глубокий народный утопизм.

С другой стороны, тела и вещи начинают приобретать у Сервантеса частный, приватный характер, мельчают, одомашниваются, становятся неподвижными элементами частного быта, предметами эгоистического вожделения и владения. Это уже не положительный рождающий и обновляющий низ, а тупая и мертвенная преграда для всех идеальных стремлений. В приватно-бытовой сфере жизни отъединенных индивидов образы телесного низа, сохраняя момент отрицания, почти полностью утрачивают свою положительную рождающую и обновляющую силу; порывается их связь с землею и космосом, и они сужаются до натуралистических образов бытовой эротики. Но у Сервантеса этот процесс еще только в самом начале.

Этот второй аспект жизни материально-телесных образов сплетается в сложное и противоречивое единство с их первым аспектом. И в двойственной напряженной и противоречивой жизни этих образов, — их сила и их высшая историческая реалистичность. В этом — своеобразная драма материально-телесного начала в литературе Ренессанса, драма отрыва тела и вещей от того единства рождающей земли и всенародного растущего и вечно обновляющегося тела, с которым они были связаны в народной культуре. Этот отрыв для художественно-идеологического сознания Ренессанса еще не завер-

шился полностью. Материально-телесный низ гротескного реализма выполняет и здесь свои объединяющие, снижающие, развенчивающие, но одновременно и возрождающие функции. Как бы ни были распылены, разъединены и обособлены единичные «частные» тела и вещи — реализм Ренессанса не обрезывает той пуповины, которая соединяет их с рождающим чревом земли и народа. Единичное тело и вещь не совпадают здесь сами с собой, не равны себе самим, как в натуралистическом реализме последующих веков; они представляют материально-телесное растущее целое мира и, следовательно, выходят за границы своей единичности; частное и универсальное еще слиты в них в противоречивом единстве. Карнавальное мироощущение является глубинной основой ренессансной литературы.

Сложность ренессансного реализма до сих пор еще недостаточно раскрыта. В нем скрещиваются два типа образной концепции мира: одна, восходящая к народной смеховой культуре, и другая, собственно буржуазная концепция готового и распыленного бытия. Для ренессансного реализма характерны перебои этих двух противоречивых линий восприятия материально-телесного начала. Растущее, неисчерпаемое, неуничтожаемое, избыточное, несущее материальное начало жизни, начало вечно смеющееся, все развенчивающее и обновляющее, противоречиво сочетается с измельченным и косным «материальным началом» в быту классового общества.

Игнорирование гротескного реализма затрудняет возможность правильного понимания не только ренессансного реализма, но и целого ряда очень важных явлений последующих стадий реалистического развития. Все поле реалистической литературы последних трех веков ее развития буквально усеяно обломками гротескного реализма, которые иногда оказываются не только обломками, а проявляют способность к новой жизнедеятельности. Все это в большинстве случаев — гротескные образы, либо вовсе утратившие, либо ослабившие свой положительный полюс, свою связь с универсальным целым становящегося мира. Понять действительное значение этих обломков или этих полуживых образований можно только на фоне гротескного реализма.

* * *

Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в ста-

дни смерти и рождения, роста и становления. Отношение к времени, к становлению — необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его — амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения — и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы.

Лежащее в основе этих форм отношение к времени, ощущение и осознание его, на протяжении процесса развития этих форм, длившегося тысячелетия, конечно, существенно эволюционирует, изменяется. На ранних ступенях развития гротескного образа, в так называемой гротескной архаике, время дано как простая рядоположенность (в сущности, одновременность) двух фаз развития — начальной и конечной: зимы — весны, смерти — рождения. Двигутся эти еще примитивные образы в биокосмическом кругу циклической смены фаз природной и человеческой производительной жизни. Компоненты этих образов — смена времен года, обсеменение, зачатие, умирание, произрастание и т. п. Понятие времени, которое *implicite* содержалось в этих древнейших образах, есть понятие циклического времени природной и биологической жизни. Но гротескные образы не остаются, конечно, на этой примитивной ступени развития. Присущее им чувство времени и временной смены расширяется, углубляется, вовлекает в свой круг социально-исторические явления; преодолевается его цикличность, оно подымается до ощущения исторического времени. И вот гротескные образы с их существенным отношением к временной смене и с их амбивалентностью становятся основным средством художественно-идеологического выражения того могучего чувства истории и исторической смены, которое с исключительной силой пробудилось в эпоху Возрождения.

Но и на этой стадии своего развития, особенно у Рабле, гротескные образы сохраняют своеобразную природу, свое резкое отличие от образов готового, законченного бытия. Они амбивалентны и противоречивы; они уродливы, чудовищны, и безобразны с точки зрения всякой «классической» эстетики, то есть эстетики готового, законченного бытия. Пронизавшее их новое историческое ощущение переосмысливает их, но сохраняет их традиционное содержание, их материю: совокупление, беременность, родовой акт, акт телесного

роста, старость, распадение тела, расчленение его на части и т. п., во всей их непосредственной материальности, остаются основными моментами в системе гротескных образов. Они противостоят классическим образам готового, завершенного, зрелого человеческого тела, как бы очищенного от всех шлаков рождения и развития.

Среди знаменитых керченских терракотов, хранящихся в Эрмитаже, есть, между прочим, своеобразные фигуры беременных старух, безобразная старость и беременность которых гротескно подчеркнуты. Беременные старухи при этом смеются¹. Это очень характерный и выразительный гротеск. Он амбивалентен; это беременная смерть, рождающая смерть. В теле беременной старухи нет ничего завершенного, устойчиво-спокойного. В нем сочетаются старчески разлагающееся, уже деформированное тело и еще не сложившееся, зачатое тело новой жизни. Здесь жизнь показана в ее амбивалентном, внутренне противоречивом процессе. Здесь нет ничего готового, это сама незавершенность. И именно такая гротескная концепция тела.

В отличие от канонов нового времени, гротескное тело не ограничено от остального мира, не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает себя самого, выходит за свои пределы. Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, то есть где мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир, то есть на отверстиях, на выпуклостях, на всяких ответвлениях и отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос. Тело раскрывает свою сущность, как растущее и выходящее за свои пределы начало, только в таких актах, как совокупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение. Это — вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело, это — звено в цепи родового развития, точнее — два звена, показанные там, где они соединяются, где они входят друг в друга. Это особенно резко бросается в глаза в гротескной архаике.

Одна из основных тенденций гротескного образа тела сводится к тому, чтобы показать два тела в одном: одно — рождающее и отмирающее, другое — зачинаемое,

¹ См. об этих терракотовых изображениях беременных старух: Reich H. Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Berlin, 1903, с. 507—508. Он понял их поверхностно, в духе натурализма.

вынашиваемое, рождаемое. Это — всегда чреватое и рождающее тело или хотя бы готовое к зачатию и оплодотворению — с подчеркнутым фаллом или детородным органом. Из одного тела всегда в той или иной форме и степени выпирает другое, новое тело.

Далее, и возрасты этого тела, в отличие от новых канонов, берутся преимущественно в максимальной близости к рождению или к смерти: это — младенчество и старость с резким подчеркиванием их близости к утробе и могиле, к рождающему и поглощающему лону. Но в тенденции (так сказать, в пределе) оба этих тела объединяются в одном. Индивидуальность дана здесь в стадии переплавки, как уже умирающая и еще не готовая; это тело стоит на пороге и могилы, и колыбели вместе и одновременно, это уже не одно, но еще и не два тела; в нем всегда бьются два пульса: один из них материнский — замирающий.

Далее, неготовое и открытое тело это (умирающее — рождающее — рождаемое) не отделено от мира четкими границами: оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами. Оно космично, оно представляет весь материально-телесный мир во всех его элементах (стихиях). В тенденции тело представляет и воплощает в себе весь материально-телесный мир как абсолютный низ, как начало поглощающее и рождающее, как телесную могилу и лono, как ниву, в которую сеют и в которую вызревают новые всходы.

Таковы грубые и нарочито упрощенные линии этой своеобразной концепции тела. В романе Рабле она нашла свое наиболее полное и гениальное завершение. В других произведениях ренессансной литературы она ослаблена и смягчена. В живописи она представлена и у Иеронима Босха, и у Брейгеля Старшего. Элементы ее можно найти и раньше в тех фресках и барельефах, которые украшали соборы и даже сельские церкви с XII и XIII веков¹.

Особенно большое и существенное развитие этот образ тела получил в народно-праздничных зрелищных формах средневековья: в празднике дураков, в шаривари, в карнавалах, в народно-площадной стороне праздника тела господня, в дьяблериях мистерий, в соти и в

¹ Много ценного материала о гротескных мотивах в искусстве средневековья дается в обширной работе: Male E. *L'art religieux du XII-e siècle, du XIII-e et de la fin du Moyens Ages en France*, первый том, 1902, второй том, 1908, третий том, 1922.

фарсах. Вся народно-зрелищная культура средневековья знала только эту концепцию тела.

В области литературы вся средневековая пародия зиждется на гротескной концепции тела. Эта же концепция организует образы тела в громадной массе легенд и литературных произведений, связанных как с «индийскими чудесами», так и с западными чудесами Кельтского моря. Эта же концепция организует и образы тела в громадной литературе загробных видений. Ею же определяются и образы легенд о великанах; элементы ее мы встретим в животном эпосе, в фавлье и шванках.

Наконец, эта концепция тела лежит в основе ругательств, проклятий и божбы, значение которых для понимания литературы гротескного реализма исключительно велико. Они оказывали прямо организующее влияние на всю речь, на стиль, на построение образов этой литературы. Они были своего рода динамическими формулами откровенной правды, глубоко родственными (по генезису и функциям) всем остальным формам «снижения» и «приземления» гротескного и ренессансного реализма. В современных непристойных ругательствах и проклятиях сохраняются мертвые и чисто отрицательные пережитки этой концепции тела. Такие ругательства, как наше «трехэтажное» (во всех его разнообразных вариациях), или такие выражения, как «иди в ...», снижают ругаемого по гротескному методу, то есть отправляют его в абсолютный топографический телесный низ, в зону рождающих, производительных органов, в телесную могилу (или в телесную преисподнюю) для уничтожения и нового рождения. Но от этого амбивалентного возрождающего смысла в современных ругательствах почти ничего не осталось, кроме голого отрицания, чистого цинизма и оскорбления: в смысловых и ценностных системах новых языков и в новой картине мира эти выражения совершенно изолированы: это — обрывки какого-то чужого языка, на котором когда-то можно было что-то сказать, но на котором теперь можно только бессмысленно оскорбить. Однако было бы нелепостью и лицемерием отрицать, что какую-то степень обаяния (притом без всякого отношения к эротике) они еще продолжают сохранять. В них как бы дремлет смутная память о былых карнавальн^{ых} вольностях и карнавальн^{ой} правде. Серьезная проблема их неистребимой живучести в языке по-настоящему еще не ставилась. В эпоху Рабле ругательства и проклятия в тех сферах народного языка, из

которых вырос его роман, сохраняли еще полноту своего значения и прежде всего сохраняли свой положительный возрождающий полюс. Они были глубоко родственными всем формам снижения, унаследованным от гротескного реализма, формам народно-праздничных карнавальных травестий, образам дьяблерий, образам преисподней в литературе хождений, образам соти и т. п. Поэтому они и могли сыграть существенную роль в его романе.

Особо нужно отметить очень яркое выражение гротескной концепции тела в формах народной балаганной и вообще площадной комикки средних веков и Ренессанса. Эти формы перенесли в наиболее сохранившемся виде гротескную концепцию тела и в новое время: в XVII веке она жила в «парадах» Табарена, в комике Тюрлюпена и в других аналогичных явлениях. Можно сказать, что концепция тела гротескного и фольклорного реализма жива еще и сегодня (пусть и в ослабленном и искаженном виде) во многих формах балаганной и цирковой комикки.

Намеченная нами предварительно концепция тела гротескного реализма находится, конечно, в резком противоречии с литературным и изобразительным канонем «классической» античности¹, который лег в основу эстетики Ренессанса и оказался далеко не безразличным для дальнейшего развития искусства. Все эти новые каноны видят тело совершенно иначе, в совсем иные моменты его жизни, в совершенно иных отношениях к внешнему (внетелесному) миру. Тело этих канонеров прежде всего — строго завершенное, совершенно готовое тело. Оно, далее, одиноко, одно, ограничено от других тел, закрыто. Поэтому устраниются все признаки его неготовости, роста и размножения: убираются все его выступы и отростки, сглаживаются все выпуклости (имеющие значение новых побегов, почкования), закрываются все отверстия. Вечная неготовость тела как бы утаивается, скрывается: зачатие, беременность, роды, агония обычно не показываются. Возраст предпочитается максимально удаленный от материнского чрева и от могилы, то есть

¹ Но не античности вообще; в древней дорической комедии, в сатировой драме, в формах сицилийской комикки, у Аристофана, в мимах и ателланах мы находим аналогичную (гротескную) концепцию; мы находим ее также у Гиппократу, у Галена, у Плиния, в литературе «застольных бесед» — у Афиней, Плутарха, Макробия и в ряде других произведений неклассической античности.

В максимальном удалении от «порога» индивидуальной жизни. Акцент лежит на завершенной самодовлеющей индивидуальности данного тела. Показаны только такие действия тела во внешнем мире, при которых между телом и миром остаются четкие и резкие границы; внутри-телесные действия и процессы поглощения и извержения не раскрываются. Индивидуальное тело показано вне его отношения к родовому народному телу.

Таковы основные ведущие тенденции канонов нового времени. Вполне понятно, что с точки зрения этих канонов тело гротескного реализма представляется чем-то уродливым, безобразным, бесформенным. В рамки «эстетики прекрасного», сложившейся в новое время, это тело не укладывается.

И здесь, во введении, и в последующих главах нашей работы (особенно в V главе) при сопоставлении гротескного и классического канонов изображения тела мы вовсе не утверждаем преимущества одного канона над другим, а устанавливаем только существенные различия между ними. Но в нашем исследовании на первом плане, естественно, находится гротескная концепция, так как именно она определяет образную концепцию народной смеховой культуры и Рабле: мы хотим понять своеобразную логику гротескного канона, его особую художественную волю. Классический канон нам художественно понятен, мы им до известной степени еще сами живем, а гротескный мы уже давно перестали понимать или понимаем его искаженно. Задача историков и теоретиков литературы и искусства — реконструировать этот канон в его подлинном смысле. Недопустимо истолковывать его в духе норм нового времени и видеть в нем только отклонение от них. Гротескный канон нужно мерить его собственной мерой.

Здесь необходимо дать еще некоторые пояснения. Мы понимаем слово «канон» не в узком смысле определенной совокупности сознательно установленных правил, норм и пропорций в изображении человеческого тела. В таком узком значении еще можно говорить о классическом каноне на некоторых определенных этапах его развития. Гротескный же образ тела подобного канона никогда не имел. Он неканоничен по своей природе. Мы употребляем здесь слово «канон» в более широком смысле определенной, но динамической и развивающейся тенденции изображения тела и телесной жизни. Мы наблюдаем в искусстве и литературе прошлого две такие тенденции,

которые мы и обозначаем условно как гротескный и как классический каноны. Мы дали здесь определения этих двух канонов в их чистом, так сказать, предельном выражении. Но в живой исторической действительности эти каноны (в том числе и классический) никогда не были чем-то застывшим и неизменным, а находились в постоянном развитии, порождая различные исторические вариации классики и гротеска. При этом между обоими канонами обычно имели место различные формы взаимодействия — борьба, взаимовлияния, скрещивания, смешения. Особенно это характерно для эпохи Возрождения (на что мы уже указывали). Даже у Рабле, который был наиболее чистым и последовательным выразителем гротескной концепции тела, есть и элементы классического канона, в особенности в эпизоде воспитания Гаргантюа Понократом и в эпизоде с Телемом. Но для задач нашего исследования важны прежде всего существенные различия между двумя канонами в их чистом выражении. На них мы и заостряем свое внимание.

* * *

Специфический тип образности, присущий народной смеховой культуре во всех формах ее проявления, мы назвали условно «гротескным реализмом». Теперь нам предстоит обосновать избранную нами терминологию.

Остановимся прежде всего на термине «гротеск». Дадим историю этого термина в связи с развитием как самого гротеска, так и его теории.

Гротескный тип образности (то есть метод построения образов) — это древнейший тип: мы встречаемся с ним в мифологии и в архаическом искусстве всех народов, в том числе, конечно, и в доклассическом искусстве древних греков и римлян. И в классическую эпоху гротескный тип не умирает, но, вытесненный за пределы большого официального искусства, продолжает жить и развиваться в некоторых «низких», неканонических областях его: в области смеховой пластики, преимущественно мелкой, — таковы, например, упомянутые нами керченские терракоты, комические маски, силены, фигурки демонов плодородия, очень популярные фигурки уродца Терсита и др.; в области смеховой вазовой живописи — например, образы смеховых дублеров (комического Геракла, комического Одиссея), сценки из комедий, те

же демоны плодородия и т. п.; наконец, в обширных областях смеховой литературы, связанной в той или иной форме с празднествами карнавального типа — сатировы драмы, древняя аттическая комедия, мимы и др. В эпоху поздней античности гротескный тип образности переживает расцвет и обновление и захватывает почти все сферы искусства и литературы. Здесь создается, под существенным влиянием искусства восточных народов, новая разновидность гротеска. Но эстетическая и искусствоведческая мысль античности развивалась в русле классической традиции, и потому гротескный тип образности не получил ни устойчивого обобщающего названия, то есть термина, ни теоретического признания и осмысления.

В античном гротеске на всех трех этапах его развития — в гротескной арханке, в гротеске классической эпохи и в позднеантичном гротеске — формировались существенные элементы реализма. Неправильно видеть в нем только «грубый натурализм» (как это иногда делалось). Но античный этап гротескного реализма выходит за пределы нашей работы¹. В дальнейших главах мы будем касаться лишь тех явлений античного гротеска, которые оказали влияние на творчество Рабле.

Расцвет гротескного реализма — это образная система народной смеховой культуры средневековья, а его художественная вершина — литература Возрождения. Здесь, в эпоху Возрождения, впервые появляется и термин гротеск, но первоначально лишь в узком значении. В конце XV века в Риме при раскопке подземных частей терм Тита был обнаружен незнакомый до того времени вид римского живописного орнамента. Этот вид орнамента и называли по-итальянски «la grottesca» от итальянского же слова «grotta», то есть грот, подземелье. Несколько позже аналогичные орнаменты были обнаружены и в других местах Италии. В чем же сущность этого вида орнамента?

Вновь найденный римский орнамент поразил современников необычайной, причудливой и вольной игрой растительными, животными и человеческими формами,

¹ Интересный материал и очень ценные наблюдения по античному и — отчасти — средневековому и ренессансному гротеску содержатся в книге А. Дитериха «Пульчинелла. Помпейская стенная живопись и римские сатировы драмы». Лейпциг, 1897 (Dieterich A. Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele. Leipzig). Сам автор, однако, термином «гротеск» не пользуется. Книга Дитериха во многом до сих пор еще не устарела.

которые переходят друг в друга, как бы порождают друг друга. Нет тех резких и инертных границ, которые разделяют эти «царства природы» в обычной картине мира: здесь, в гротеске, они смело нарушаются. Нет здесь и привычной статики в изображении действительности: движение перестает быть движением готовых форм — растительных и животных — в готовом же и устойчивом мире, а превращается во внутреннее движение самого бытия, выражающееся в переходе одних форм в другие, в вечной неготовности бытия. В этой орнаментальной игре ощущается исключительная свобода и легкость художественной фантазии, причем свобода эта ощущается как веселая, как почти смеющаяся вольность. Этот веселый тон нового орнамента верно поняли и передали Рафаэль и его ученики в своих подражаниях гротеску при росписи ими ватиканских лоджий¹.

Такова основная особенность того римского орнамента, к которому впервые был применен для него специально родившийся термин «гротеск». Это было просто новое слово для обозначения нового, как тогда казалось, явления. И первоначальное значение его было очень узким — вновь найденная разновидность римского орнамента. Но дело в том, что разновидность-то эта была маленьким кусочком (обломком) огромного мира гротескной образности, который существовал на всех этапах античности и продолжал существовать в средние века и в эпоху Ренессанса. И в кусочке этом были отражены характерные черты этого огромного мира. Этим обеспечивалась дальнейшая продуктивная жизнь нового термина — его постепенное распространение на весь почти необозримый мир гротескной образности.

Но расширение объема термина проходит очень медленно и без четкого теоретического осознания своеобразия и единства гротескного мира. Первая попытка теоретического анализа, точнее — просто описания, и оценки гротеска принадлежит Вазари, который, опираясь на

¹ Приведем здесь еще прекрасное определение гротеска, данное Л. Е. Пинским: «Жизнь проходит в гротеске по всем ступеням — от низших, инертных и примитивных, до высших, самых подвижных и одухотворенных, — в этой гирлянде разнообразных форм свидетельствуя о своем единстве. Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родствен парадоксу в логике. С первого взгляда гротеск только остроумен и забавен, но он таит большие возможности» (см.: Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М., Гослитиздат, 1961, с. 119—120).

суждения Витрувия (римского архитектора и искусствоведа эпохи Августа), отрицательно оценивает гротеск. Витрувий — Вазари его сочувственно цитирует — осуждал новую «варварскую» моду «разрисовывать стены чудовищами вместо ясных отображений предметного мира», то есть осуждал гротескный стиль с классических позиций как грубое нарушение «естественных» форм и пропорций. На этой же позиции стоит и Вазари. И эта позиция, в сущности, осталась господствующей на протяжении длительного времени. Более глубокое и расширенное понимание гротеска появится только во второй половине XVIII века.

В эпоху господства классицистского канона во всех областях искусства и литературы в XVII и XVIII веках гротеск, связанный с народной смеховой культурой, оказался вне большой литературы эпохи: он спустился в низкую комикку или подвергся натуралистическому разложению (о чем мы уже говорили выше).

В эту эпоху (собственно, со второй половины XVII века) совершается процесс постепенного сужения, измельчания и обеднения обрядово-зрелищных карнавальных форм народной культуры. Происходит, с одной стороны, огосударствление праздничной жизни, и она становится парадной, с другой — бытовизация ее, то есть она уходит в частный, домашний, семейный быт. Былые привилегии праздничной площади все более и более ограничиваются. Особое карнавальное мироощущение с его всенародностью, вольностью, утопичностью, устремленностью в будущее начинает превращаться просто в праздничное настроение. Праздник почти перестал быть второю жизнью народа, его временным возрождением и обновлением. Мы подчеркнули слово «почти», потому что народно-праздничное карнавальное начало, в сущности, неистребимо. Суженное и ослабленное, оно все же продолжает оплодотворять собою различные области жизни и культуры.

Нам важна здесь особая сторона этого процесса. Литература этих веков уже почти не подвергается непосредственному влиянию оскудевшей народно-праздничной культуры. Карнавальное мироощущение и гротескная образность продолжают жить и передаваться уже как литературная традиция, главным образом, как традиция ренессансной литературы.

Утративший живые связи с народной площадной культурой и ставший чисто литературной традицией,

гротеск перерождается. Происходит известная формализация карнавально-гротескных образов, позволяющая использовать их разными направлениями и с разными целями. Но эта формализация не была только внешней, и содержательность самой карнавально-гротескной формы, ее художественно-эвристическая и обобщающая сила сохранялись во всех существенных явлениях этого времени (то есть XVII и XVIII веков): в «комедии дель арте» (она полнее всего сохраняла связь с породившим ее карнавальным лоном), в комедиях Мольера (связанных с комедией дель арте), в комическом романе и в травестиях XVII века, в философских повестях Вольтера и Дидро («Нескромные сокровища», «Жак-фаталист»), в произведениях Свифта и в некоторых других произведениях. Во всех этих явлениях — при всех различиях в их характере и направлениях — карнавально-гротескная форма несет сходные функции: освящает вольность вымысла, позволяет сочетать разнородное и сближать далекое, помогает освобождению от господствующей точки зрения на мир, от всякой условности, от ходячих истин, от всего обычного, привычного, общепринятого, позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность всего существующего и возможность совершенно иного миропорядка.

Но ясное и отчетливое теоретическое осознание единства всех этих явлений, охватываемых термином гротеск, и их художественной специфики созревало лишь очень медленно. Да и самый термин дублировался терминами «арабеска» (преимущественно в применении к орнаменту) и «бурлеск» (преимущественно в применении к литературе). В условиях господства в эстетике классицистской точки зрения такое теоретическое осознание было еще невозможным.

Во второй половине XVIII века наступают существенные изменения как в самой литературе, так и в области эстетической мысли. В Германии в это время разгорается литературная борьба вокруг фигуры Арлекина, который тогда был неизменным участником всех театральных представлений, даже самых серьезных. Готшед и другие классицисты требовали изгнания Арлекина с «серьезной и благопристойной» сцены, что им и удалось на время. В этой борьбе на стороне Арлекина принял участие и Лессинг. За узким вопросом об Арлекине стояла более широкая и принципиальная проблема допустимости в искусстве явлений, не отвечающих требованиям эсте-

тики прекрасного и возвышенного, то есть допустимости гротеска. Этой проблеме и была посвящена вышедшая в 1761 году небольшая работа Юстуса Мёзера «Арлекин, или Защита гротескно-комического» (*Möser Justus. Harlekin oder die Verteidigung des Grotesck-Komischen*). Защита гротеска вложена здесь в уста самого Арлекина. В работе Мёзера подчеркивается, что Арлекин — это частица особого мира (или мирка), куда входят и Коломбина, и Капитан, и Доктор, и др., то есть мира комедии дель арте. Мир этот обладает целостностью, особой эстетической закономерностью и своим особым критерием совершенства, не подчиняющимся классицистской эстетике прекрасного и возвышенного. Но одновременно Мёзер противопоставляет этот мир и «низкой» балаганной комике и этим сужает понятие гротеска. Далее Мёзер раскрывает некоторые особенности гротескного мира: он называет его «химерическим», то есть сочетающим чужеродные элементы, отмечает нарушение естественных пропорций (гиперболичность), наличие карикатурного и пародийного элемента. Наконец, Мёзер подчеркивает смеховое начало гротеска, причем он выводит смех из потребности человеческой души в радости и веселье. Такова первая, пока еще довольно узкая апология гротеска.

В 1788 году немецкий ученый Флэгель, автор четырехтомной истории комической литературы и книги «История придворных шутов», выпустил свою «Историю гротескной комики»¹. Флэгель не определяет и не ограничивает понятия гротеска ни с исторической, ни с систематической точки зрения. Он относит к гротеску все то, что резко отклоняется от обычных эстетических норм и в чем резко подчеркнут и преувеличен материально-телесный момент. Но в большей своей части книга Флэгеля посвящена именно явлениям средневекового гротеска. Он рассматривает средневековые народно-праздничные формы («праздник дураков», «праздник осла», народно-площадные элементы праздника тела господня, карнавалы и др.), шутовские литературные общества позднего средневековья («Королевство Базош», «Безза-

¹ Книга Флэгеля в несколько переработанном и расширенном виде была переиздана в 1862 г.: Ebeling Fr.-W. Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen. Leipzig, 1862. В этой обработке Эбелинга она выдержала пять изданий. В последующем все ссылки на эту книгу мы делаем по первому изданию Эбелинга. В 1914 г. вышло новое издание Флэгеля в обработке Макса Брауера (Max Brauer).

ботные ребята» и др.), соти, фарсы, масленичные игры, некоторые формы народно-площадной комки и т. п. В общем, объем гротеска у Флэгеля все же несколько сужен: чисто литературные явления гротескного реализма он вовсе не рассматривает (например, средневековую латинскую пародию). Отсутствие историко-систематической точки зрения определило некоторую случайность в подборе материала. Понимание смысла самих явлений поверхностное, — в сущности, никакого понимания и вовсе нет: он собирает их просто как курьезы. Но, несмотря на это, книга Флэгеля по своему материалу сохраняет свое значение и до настоящего времени.

И Мёзер и Флэгель знают только гротескную комки, то есть только гротеск, организованный смеховым началом, причем это смеховое начало мыслится ими как веселое, радостное. Таким был и материал этих исследователей: комедия дель арте для Мёзера и средневековый гротеск для Флэгеля.

* * *

Но как раз в эпоху появления работ Мёзера и Флэгеля, обращенных как бы назад к пройденным этапам развития гротеска, сам гротеск вступил в новую фазу своего становления. В предромантизме и в раннем романтизме происходит возрождение гротеска, но с коренным переосмыслением его. Гротеск становится формой для выражения субъективного, индивидуального мироощущения, очень далекой от народно-карнавального мироощущения прошлых веков (хотя кое-какие элементы этого последнего и остаются в нем). Первым и очень значительным выражением нового субъективного гротеска является «Тристрам Шенди» Стерна (своеобразный перевод раблезианского и сервантесовского мироощущения на субъективный язык новой эпохи). Иная разновидность нового гротеска — готический или черный роман. В Германии субъективный гротеск получил, может быть, наиболее сильное и оригинальное развитие. Это — драматургия «бури и натиска» и ранний романтизм (Ленц, Клинггер, молодой Тик), романы Гиппеля и Жан-Поля и, наконец, творчество Гофмана, оказавшего огромное влияние на развитие нового гротеска в последующей мировой литературе. Теоретиками нового гротеска стали Фр. Шлегель и Жан-Поль.

Романтический гротеск — очень значительное и вли-

ятельное явление мировой литературы. В известной мере он был реакцией на те элементы классицизма и Просвещения, которые порождали ограниченность и одностороннюю серьезность этих течений: на узкий рассудочный рационализм, на государственную и формально-логическую авторитарность, на стремление к готовности, завершенности и однозначности, на дидактизм и утилитаризм просветителей, на наивный или казенный оптимизм и т. п. Отвергая все это, романтический гротеск опирался прежде всего на традиции эпохи Возрождения, особенно на Шекспира и Сервантеса, которые в это время были заново открыты и в свете которых интерпретировался и средневековый гротеск. Существенное влияние на романтический гротеск оказал Стерн, который в известном смысле может даже считаться его основоположником.

Что касается до непосредственного влияния живых (но уже очень обедненных) народно-зрелищных карнавальных форм, то оно, по-видимому, не было значительным. Преобладали чисто литературные традиции. Следует, однако, отметить довольно существенное влияние народного театра (особенно кукольного) и некоторых видов балаганной комикки.

В отличие от средневекового и ренессансного гротеска, непосредственно связанного с народной культурой и носившего площадной и всенародный характер, романтический гротеск становится камерным: это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности. Карнавальное мироощущение как бы переводится на язык субъективно идеалистической философской мысли и перестает быть тем конкретно переживаемым (можно даже сказать — телесно переживаемым) ощущением единства и неисчерпаемости бытия, каким оно было в средневековом и ренессансном гротеске.

Наиболее существенному преобразованию в романтическом гротеске подверглось смеховое начало. Смех, разумеется, остался: ведь в условиях монолитной серьезности никакой — даже самый робкий — гротеск невозможен. Но смех в романтическом гротеске редуцировался и принял форму юмора, иронии, сарказма. Он перестает быть радостным и ликующим смехом. Положительный возрождающий момент смехового начала ослаблен до минимума.

Очень характерное рассуждение о смехе есть в одном из замечательнейших произведений романтического гро-

теска — в «Ночных дозорах» Бонавентуры (псевдоним неизвестного автора, может быть, Вецеля)¹. Это — рассказы и размышления ночного сторожа. В одном месте рассказчик так характеризует значение смеха: «Есть ли на свете еще более сильное средство противостоять всем издевательствам мира и судьбы, чем смех! Перед этой сатирической маской испытывает ужас сильнейший враг, и само несчастье отступает передо мною, если я осмеливаюсь его осмеять! Да и чего, черт побери, кроме осмеяния, заслуживает эта земля вместе со своим чувствительным спутником — месяцем!»

Здесь декларируется миросозерцательный и универсальный характер смеха — обязательный признак всякого гротеска — и прославляется его о с в о б о ж д а ю щ а я сила, но нет и намека на в о з р о ж д а ю щ у ю силу смеха, и потому он утрачивает свой веселый и радостный тон.

Автор (устаами своего рассказчика — ночного сторожа) дает этому и своеобразное объяснение в форме мифа о происхождении смеха. Смех был послан на землю самим дьяволом. Но он — смех — явился к людям под маской р а д о с т и, и люди охотно его приняли. И вот тогда смех сбросил свою веселую маску и стал глядеть на мир и на людей как злобная сатира.

Перерождение организующего гротеск смехового начала, утрата им своей возрождающей силы приводит к ряду других существенных отличий романтического гротеска от гротеска средневекового и ренессансного. Наиболее ярко эти отличия проявляются в отношении к с т р а ш н о м у. Мир романтического гротеска — это в той или иной степени страшный и ч у ж д ы й человеку мир. Все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным человеку. Свой мир вдруг превращается в ч у ж о й мир. В обычном и нестрашном вдруг раскрывается страшное. Такова тенденция романтического гротеска (в наиболее крайних и резких его формах). Примирение с миром, если оно происходит, совершается в субъективно-лирическом или даже в мистическом плане. Между тем средневековый и ренессансный гротеск, связанный с народной смеховой культурой, знает страшное только в форме с м е ш н ы х

¹ *Nachtwachen*, 1804 (см. изд. R. Steinert'a «*Nachtwachen des Bonawentura*». Leipzig, 1917).

страшилиц, то есть только уже побежденное смехом страшное. Оно всегда оборачивается здесь смешным и веселым. Гротеск, связанный с народной культурой, приближает мир к человеку и отелеснивает его, ородняет его через тело и телесную жизнь (в отличие от отвлеченно-духовного романтического освоения). В романтическом же гротеске образы материально-телесной жизни — еда, питье, испражнения, совокупление, роды — почти вовсе утрачивают свое возрождающее значение и превращаются в «низкий быт».

Образы романтического гротеска бывают выражением страха перед миром и стремятся внушить этот страх читателям («пугают»). Гротескные образы народной культуры абсолютно бесстрашны и всех приобщают своему бесстрашию. Это бесстрашие характерно и для величайших произведений литературы Возрождения. Но вершиной в этом отношении является роман Рабле: здесь страх уничтожен в самом зародыше и все обернулось весельем. Это самое бесстрашное произведение мировой литературы.

С ослаблением возрождающего момента в смехе связаны и другие особенности романтического гротеска. Мотив безумия, например, очень характерен для всякого гротеска, потому что он позволяет взглянуть на мир другими глазами, незамутненным «нормальными», то есть общепринятыми, представлениями и оценками. Но в народном гротеске безумие — веселая пародия на официальный ум, на одностороннюю серьезность официальной «правды». Это — праздничное безумие. В романтическом же гротеске безумие приобретает мрачный трагический оттенок индивидуальной отъединенности.

Еще более важен мотив маскн. Это — самый сложный и многозначнейший мотив народной культуры. Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. Исчерпать многозначную и многозначную символику маски, конечно, невозможно. Нужно отметить, что такие явления, как

пародия, карикатура, гримаса, кривляния, ужимки и т. п., являются по своему существу дериватами маски. В маске очень ярко раскрывается самая сущность гротеска¹.

В романтическом гротеске маска, оторванная от единства народно-карнавального мироощущения, обедняется и получает ряд новых значений, чуждых ее изначальной природе: маска что-то скрывает, утаивает, обманывает и т. п. Подобные значения, конечно, совершенно невозможны, когда маска функционирует в органическом целом народной культуры. В романтизме маска почти полностью утрачивает свой возрождающий и обновляющий момент и приобретает мрачный оттенок. За маской часто оказывается страшная пустота, «Ничто» (этот мотив очень сильно разработан в «Ночных дозорах» Бонавентуры). Между тем в народном гротеске за маской всегда неисчерпаемость и многоликость жизни.

Но и в романтическом гротеске маска сохраняет что-то от своей народно-карнавальной природы; эта природа неистребима в ней. Ведь даже и в условиях обычной современной жизни маска всегда окутана какой-то особой атмосферой, воспринимается как частица какого-то иного мира. Маска никогда не может стать просто вещью среди других вещей.

В романтическом гротеске большую роль играет мотив марионетки, куклы. Мотив этот не чужд, конечно, и народному гротеску. Но для романтизма в этом мотиве на первый план выдвигается представление о чуждой нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки, представление, совершенно не свойственное народной смеховой культуре. Только для романтизма характерен и своеобразный гротескный мотив трагедии куклы.

Резко проявляется отличие романтического от народного гротеска и в трактовке образа черта. В дьяблериях средневековых мистерий, в смеховых загробных видениях, в пародийных легендах, в фábль и пр. черт — это веселый амбивалентный носитель неофициальных точек зрения, святости наизнанку, представитель материально-телесного низа и т. п. В нем нет ничего страшного и чуждого (у Рабле в загробном видении Эпистемона «чер-

¹ Мы говорим здесь о маске и ее значениях уже в условиях народно-праздничной культуры античности и средневековья и не касаемся ее более древних культовых значений.

ти — славные ребята и отличные собутыльники»). Иногда черти и самый ад только «смешные страшилища». В романтическом же гротеске черт приобретает характер чего-то страшного, меланхолического, трагического. Inferнальный смех становится мрачным, злорадным смехом.

Нужно отметить, что амбивалентность в романтическом гротеске обычно превращается в резкий статический контраст или в застывшую антитезу. Так, у рассказчика в «Ночных дозорах» (ночного сторожа) отец — черт, а мать — канонизированная святая; сам он имеет обыкновение смеяться в храмах и плакать в домах веселья (то есть в притонах). Так древнее всенародное ритуальное осмеяние божества и средневековый смех в храме во время праздника дураков превращается на рубеже XIX века в эксцентрический смех в церкви одинокого чудака.

Отметим наконец еще одну особенность романтического гротеска: это по преимуществу н о ч н о й гротеск («Ночные дозоры», Бонавентуры, «Ночные рассказы» Гофмана), для него вообще характерен мрак, но не свет. Для народного гротеска, напротив, характерен свет: это — веселый и утренний, рассветный гротеск¹.

Таков романтический гротеск на германской почве. Романский вариант романтического гротеска мы рассмотрим ниже. Здесь же остановимся немного на романтической теории гротеска.

Фридрих Шлегель в своем «Разговоре о поэзии» («Gespräch über die Poesie», 1800) касается гротеска, хотя и без четкого терминологического обозначения его (обычно он называет его арабеской). Фр. Шлегель считает гротеск («арабеску») «древнейшей формой человеческой фантазии» и «природной формой поэзии». Он находит гротеск у Шекспира и Сервантеса, у Стерна и Жан-Поля. Сущность гротеска он видит в причудливом смешении чужеродных элементов действительности, в разрушении обычного порядка и строя мира, в свободной фантастичности образов и в «смене энтузиазма и иронии».

Резче раскрывает черты именно романтического гротеска Жан-Поль в своем «Введении в эстетику» («Vorschule der Ästhetik»). И он не употребляет здесь термина

¹ Точнее: народный гротеск отражает самый момент смены мрака светом, ночи утром, зимы весной.

гротеск и рассматривает его как «уничтожающий юмор». Жан-Поль понимает гротеск («уничтожающий юмор») довольно широко, не только в пределах литературы и искусства: он относит сюда и праздник дураков, и праздник осла («ослиные мессы»), то есть смеховые обрядово-зрелищные формы средневековья. Из литературных явлений эпохи Возрождения он довольно часто привлекает и Рабле и Шекспира. Он говорит, в частности, об «космении всего мира» («Welt-Verlächung») у Шекспира, имея в виду его «меланхолических» шутов и Гамлета.

Жан-Поль отлично понимает универсальный характер гротескного смеха. «Уничтожающий юмор» направлен не на отдельные отрицательные явления действительности, а на всю действительность, на весь конечный мир в его целом. Все конечное как таковое уничтожается юмором. Жан-Поль подчеркивает радикализм этого юмора: весь мир превращается им во что-то чужое, страшное и неоправданное, мы теряем почву под ногами, испытываем головокружение, ибо не видим вокруг себя ничего устойчивого. Такой же универсализм и радикализм разрушения всех моральных и социальных устоев Жан-Поль усматривает и в смеховых обрядово-зрелищных формах средневековья.

Жан-Поль не отрывает гротеск от смеха. Он понимает, что без смехового начала гротеск невозможен. Но его теоретическая концепция знает только редуцированный смех (юмор), лишенный положительной возрождающей и обновляющей силы, а потому безрадостный и мрачный. Жан-Поль сам подчеркивает меланхолический характер уничтожающего юмора и говорит, что величайшим юмористом был бы черт (конечно, в романтическом его понимании).

Хотя Жан-Поль и привлекает явления средневекового и ренессансного гротеска (в том числе даже Рабле), он дает, в сущности, только теорию романтического гротеска, сквозь призму которого он смотрит и на прошлые этапы развития гротеска, «романтизируя» их (главным образом в духе стернианской интерпретации Рабле и Сервантеса).

Положительный момент гротеска, его последнее слово, Жан-Поль (как и Фр. Шлегель) мыслит уже вне смехового начала как выход за пределы всего

конечного, разрушенного юмором, в чисто духовную сферу¹.

Значительно позже (начиная с конца двадцатых годов XIX века) происходит возрождение гротескного типа образности и во французском романтизме.

Интересно и очень характерно для французского романтизма поставил проблему гротеска Виктор Гюго, сначала в своем предисловии к «Кромвелю», а затем в книге о Шекспире.

Гюго понимает гротескный тип образности очень широко. Он находит его в доклассической античности (Гидра, Гарпии, Циклопы и другие образы гротескной архаики), а затем относит к этому типу всю послепластическую литературу, начиная со средневековой. «Гротеск, — говорит Гюго, — повсюду: с одной стороны он создает бесформенное и ужасное, с другой — комическое и буффонное». Существенный аспект гротескного — безобразное. Эстетика гротеска — это в значительной мере эстетика безобразного. Но одновременно Гюго ослабляет самостоятельное значение гротеска, объявляя его контрастным средством для возвышенного. Гротескное и возвышенное взаимно дополняют друг друга, их единство (достигнутое полнее всего у Шекспира) и дает подлинную красоту, недоступную чистой классике.

Наиболее интересные и конкретные анализы гротескной образности и, в частности, смехового и материально-телесного начала Гюго дает в книге о Шекспире. Но на этом мы остановимся в дальнейшем, так как Гюго развивает здесь и свою концепцию творчества Рабле.

Интерес к гротеску и к прошлым этапам его развития разделяли и другие французские романтики, причем на французской почве гротеск воспринимался как национальная традиция. В 1853 году вышла книга (род сборника) Теофиля Готье под названием «Гротески» («Les grotesques»). Теофиль Готье собрал здесь представителей французского гротеска, понимая его

¹ У самого Жан-Поля как писателя много в высшей степени характерных для романтического гротеска образов, в особенности в его «снах» и «видениях» (см. изданное Р. Бенцем собрание произведений этого жанра: Benz R. Jean Paul, Träume und Visionen. München, 1954). Здесь много ярких образцов ночного и могильного гротеска.

довольно широко: мы найдем здесь и Вийона, и поэтов-либертинов XVII века (Теофиля де Вио, Сент-Амана), и Скаррона, и Сирано де Бержерака, и даже Скюдери.

Таков романтический этап в развитии гротеска и его теории. В заключение нужно подчеркнуть два положительных момента: во-первых, романтики искали народные корни гротеска, и, во-вторых, они никогда не приписывали гротеску чисто сатирических функций.

Наш анализ романтического гротеска, конечно, очень далек от полноты. Кроме того, он носит несколько односторонний и даже почти полемический характер. Объясняется это тем, что нам важны были здесь только отличия романтического гротеска от гротескной образности народной культуры средневековья и Ренессанса. Но у романтизма было свое положительное открытие огромного значения — открытие внутреннего, субъективного человека с его глубиной, сложностью и неисчерпаемостью.

Эта внутренняя бесконечность индивидуальной личности была чужда средневековому и ренессансному гротеску, но открытие ее романтиками стало возможным только благодаря применению ими гротескного метода с его освобождающей от всякого догматизма, завершенности и ограниченности силой. В замкнутом, готовом, устойчивом мире с четкими и незыблемыми границами между всеми явлениями и ценностями внутренняя бесконечность не могла бы быть открыта. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить рационализированные и исчерпывающие анализы внутренних переживаний у классицистов с образами внутренней жизни у Стерна и у романтиков. Здесь явственно обнаруживается художественно-эвристическая сила гротескного метода. Но все это уже выходит за пределы нашей работы.

Несколько слов о понимании гротеска в эстетиках Гегеля и Ф.-Т. Фишера.

Говоря о гротеске, Гегель, в сущности, имеет в виду только гротескную архаику, которую он определяет как выражение доклассического и дофилософского состояния духа. Основываясь главным образом на индийской архаике, Гегель характеризует гротеск тремя чертами: смешением разнородных областей природы, безмерностью в преувеличениях и умножением отдельных

органов (многорукие, многоногие образы индийских богов). Организующей роли смехового начала в гротеске Гегель вовсе не знает и рассматривает гротеск вне всякой связи с комическим.

Ф.-Т. Фишер в вопросе о гротеске отступает от Гегеля. Сущность и движущая сила гротеска, по Фишеру, — смешное, комическое. «Гротеск — это комическое в форме чудесного», это — «мифологическая комика». Эти определения Фишера не лишены известной глубины.

Нужно сказать, что в дальнейшем развитии философской эстетики вплоть до наших дней гротеск так и не получил должного понимания и оценки: для него не оказалось места в системе эстетики.

После романтизма, со второй половины XIX века, интерес к гротеску резко ослабевает как в самой литературе, так и в литературоведческой мысли. Гротеск, поскольку о нем упоминают, либо относят к формам низкой вульгарной комики, либо понимают как особую форму сатиры, направленной на отдельные, чисто отрицательные явления. При таком подходе исчезает бесследно вся глубина и весь универсализм гротескных образов.

В 1894 году вышел в свет самый обширный труд, посвященный гротеску, — книга немецкого ученого Шнееганса «История гротескной сатиры» (Schneegans. Geschichte der grotesken Satyre). Книга эта в значительной своей части посвящена творчеству Рабле, которого Шнееганс считает величайшим представителем гротескной сатиры, но в ней дается и краткий очерк некоторых явлений средневекового гротеска. Шнееганс — наиболее последовательный представитель чисто сатирического понимания гротеска. Гротеск для него всегда и только чисто отрицательная сатира, это «преувеличение недолжного», отрицаемого, притом такое преувеличение, которое выходит за пределы вероятного, становится фантастическим. Именно путем таких чрезмерных преувеличений недолжного ему наносится моральный и социальный удар. Такова сущность концепции Шнееганса.

Шнееганс совершенно не понимает положительного гиперболизма материально-телесного начала в средневековом гротеске и у Рабле. Не понимает он и положительной возрождающей и обновляющей силы гротескного смеха. Он знает только чисто

отрицательный, риторический, несмеющийся смех сатиры XIX века и в духе его истолковывает явление средневекового и ренессансного смеха. Это крайнее выражение искажающей модернизации смеха в литературоведении. Не понимает Шнееганс и универсализма гротескных образов. Но концепция Шнееганса очень типична для всего литературоведения второй половины XIX и первых десятилетий XX века. Даже и в наши дни чисто сатирическое понимание гротеска и, в частности, творчества Рабле в духе Шнееганса еще далеко не изжито.

Как мы уже сказали, Шнееганс развивает свою концепцию главным образом на анализах творчества Рабле. Поэтому в дальнейшем нам еще придется останавливаться на его книге.

* * *

В XX веке происходит новое и мощное возрождение гротеска, хотя слово «возрождение» и не вполне применимо к некоторым формам новейшего гротеска.

Картина развития новейшего гротеска довольно сложна и противоречива. Но, в общем, можно выделить две линии этого развития. Первая линия — модернистский гротеск (Альфред Жарри, сюрреалисты, экспрессионисты и др.). Этот гротеск связан (в разной степени) с традициями романтического гротеска, в настоящее время он развивается под влиянием различных течений экзистенциализма. Вторая линия — реалистический гротеск (Томас Манн, Бертольд Брехт, Пабло Неруда и др.), он связан с традициями гротескного реализма и народной культуры, а иногда отражает и непосредственное влияние карнавальных форм (Пабло Неруда).

Характеристика особенностей новейшего гротеска вовсе не входит в наши задачи. Мы остановимся лишь на новейшей теории гротеска, связанной с первой, модернистской линией его развития. Мы имеем в виду книгу выдающегося немецкого литературоведа Вольфганга Кайзера «Гротескное в живописи и литературе» (Kaiser Wolfgang. Das Groteske in Malerei und Dichtung, 1957)¹.

¹ Книга В. Кайзера была переиздана (посмертно) в 1960—1961 гг. в серии «Rowohlts deutsche Enzyklopädie». В дальнейшем страницы книги будут нами указываться по этому изданию.

Книга Кайзера, в сущности, первая и — пока — единственная серьезная работа по теории гротеска. В ней много ценных наблюдений и тонких анализов. Но с общей концепцией Кайзера никак нельзя согласиться.

По своему замыслу книга Кайзера должна дать общую теорию гротескного, раскрыть самую сущность этого явления. На деле же она дает только теорию (и краткую историю) романтического и модернистского гротеска, а строго говоря — только модернистского, так как романтический гротеск Кайзер видит сквозь призму модернистского гротеска и потому понимает и оценивает его несколько искаженно. К тысячелетиям развития доромантического гротеска — к гротескной архаике, к античному гротеску (например, к сатировой драме или к древнеаттической комедии), к средневековому и ренессансному гротеску, связанному с народной смеховой культурой, — теория Кайзера абсолютно не приложима. В своей книге Кайзер и не касается всех этих явлений (он только называет некоторые из них). Все свои выводы и обобщения он строит на анализах романтического и модернистского гротеска, причем, как мы уже сказали, именно этот последний определяет концепцию Кайзера. Поэтому подлинная природа гротеска, неотрывная от единого мира народной смеховой культуры и карнавального мироощущения, осталась непонятой. В романтическом гротеске эта природа ослаблена, обеднена и в значительной степени переосмыслена. Однако и в нем все основные мотивы, имеющие явно карнавальное происхождение, сохраняют в себе какую-то память о том могучем целом, частицами которого они когда-то были. И эта память пробуждается в лучших произведениях романтического гротеска (особенно сильно, но по-разному, у Стерна и Гофмана). Эти произведения сильнее и глубже — и радостней — того субъективно-философского мировоззрения, которое в них выражается. Но Кайзер этой жанровой памяти не знает и не ищет в них. Модернистский гротеск, задающий тон его концепции, эту память почти полностью утратил и почти до предела формализовал карнавальное наследие гротескных мотивов и символов.

Каковы же, по Кайзеру, основные особенности гротескной образности?

В определениях Кайзера прежде всего поражает тот

общий мрачный и страшный, пугающий тон гротескного мира, который исследователь в нем только и улавливает. На самом же деле такой тон абсолютно чужд всему развитию гротеска до романтизма. Мы уже говорили, что средневековый и ренессансный гротеск, проникнутый карнавальным мироощущением, освобождает мир от всего страшного и пугающего, делает его предельно нестрашным и потому предельно веселым и светлым. Все, что в обычном мире было страшным и пугающим, в карнавальном мире превращается в веселые «смешные страшилища». Страх — это крайнее выражение односторонней и глупой серьезности, побеждаемой смехом (мы встретимся с великолепной разработкой этого мотива у Рабле, в частности, с «темой Мальбрука»). Только в предельно нестрашном мире возможна и та предельная свобода, которая свойственна гротеску.

Для Кайзера же главное в гротескном мире — «нечто враждебное, чуждое и нечеловеческое» («das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche», с. 81).

Особенно подчеркивает Кайзер момент чуждости: «Гротескное — это мир, ставший чужим» («das Groteske ist die entfremdete Welt», с. 136). Кайзер поясняет это определение, сопоставляя гротеск с миром сказки. Ведь и мир сказки, если смотреть на него со стороны, тоже можно определить как чуждый и необычный, но это не мир, ставший чужим. В гротеске же то, что было для нас своим, родным и близким, внезапно становится чужим и враждебным. Именно наш мир превращается вдруг в чужой.

Это определение Кайзера приложимо лишь к некоторым явлениям модернистского гротеска, но оно становится не вполне адекватным в применении к романтическому гротеску и уже вовсе не приложимо к предшествующим этапам его развития.

На самом же деле гротеск — в том числе и романтический — раскрывает возможность совсем другого мира, другого миропорядка, другого строя жизни. Он выводит за пределы кажущейся (ложной) единственности, непререкаемости и незыблемости существующего мира. Гротеск, порожденный народной смеховой культурой, в сущности, всегда — в той или иной форме, теми или иными средствами — разыгрывает возврат на землю Сатурнова золотого века, живую возможность его возврата. И романтический гротеск это делает (иначе он перестал бы быть гротеском, но в свойственных

ему субъективных формах. Существующий мир оказывается вдруг чужим (если пользоваться терминологией Кайзера) именно потому, что раскрывается возможность подлинно родного мира, мира золотого века, карнавальная правда. Человек возвращается к себе самому. Существующий мир разрушается, чтобы родиться и обновиться. Мир, умирая, рождает. Относительность всего существующего в гротеске всегда веселая, и он всегда проникнут радостью смен, пусть эти веселье и радость редуцированы до минимума (как в романтизме).

Нужно еще раз подчеркнуть, что утопический момент («золотой век») в доромантическом гротеске раскрывается не для отвлеченной мысли и не для внутреннего переживания, а разыгрывается и переживается всем человеком, цельным человеком, и мыслью, и чувством, и телом. Эта телесная причастность возможному другому миру, телесная понятность его имеет огромное значение для гротеска.

В концепции же Кайзера вовсе нет места для материально-телесного начала с его неисчерпаемостью и вечной обновляемостью. Нет в его концепции ни времени, ни смен, ни кризисов, то есть нет всего того, что совершается с солнцем, с землею, с человеком, с человеческим обществом и чем как раз и живет подлинный гротеск.

Очень характерно для модернистского гротеска и такое определение его у Кайзера: «Гротескное — есть форма выражения для «ОНО» (с. 137).

Кайзер понимает «оно» не столько во фрейдистском, сколько в экзистенциалистском духе: «оно» — это чуждая, нечеловеческая сила, управляющая миром, людьми, их жизнью и их поступками. Многие из основных мотивов гротеска Кайзер сводит к ощущению этой чуждой силы, например, мотив марионеток. К нему же он сводит и мотив безумия. В сумасшедшем, по Кайзеру, мы всегда ощущаем что-то чужое, точно какой-то нечеловеческий дух проник в его душу. Мы уже говорили, что мотив безумия совсем по-другому используется гротеском: для того, чтобы освободиться от ложной «правды мира сего», чтобы взглянуть на мир свободными от этой «правды» глазами.

Кайзер сам неоднократно говорит о характерной

для гротеска свободе фантазии. Но как возможна такая свобода по отношению к миру, где господствует чуждая сила «оно»? В этом — непреодолимое противоречие концепции Кайзера.

На самом же деле гротеск освобождает от всех тех форм нечеловеческой необходимости, которые про низывают господствующие представления о мире. Гротеск развенчивает эту необходимость как относительную и ограниченную. Необходимость в любой господствующей в данную эпоху картине мира всегда выступает как что-то монолитно серьезное, безусловное и непререкаемое. Но исторически представления о необходимости всегда относительны и изменчивы. Смеховое начало и карнавальное мироощущение, лежащие в основе гротеска, разрушают ограниченную серьезность и всякие претензии на вневременную значимость и безусловность представлений о необходимости и освобождают человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей. Вот почему большим переворотам даже в области науки всегда предшествует, подготавливая их, известная карнавализация сознания.

В гротескном мире всякое «оно» развенчивается и превращается в «смешное страшилище»; вступая в этот мир — даже и в мир романтического гротеска, — мы всегда ощущаем какую-то особую веселую вольность мысли и воображения.

Остановимся еще на двух моментах концепции Кайзера.

Подводя итоги своим анализам, Кайзер утверждает, что «в гротескном речь идет не о страхе смерти, а о страхе жизни».

В этом утверждении, выдержанном в духе экзистенциализма, содержится прежде всего противопоставление жизни и смерти. Такое противопоставление совершенно чуждо образной системе гротеска. Смерть в этой системе вовсе не является отрицанием жизни в ее гротескном понимании как жизни большого всенародного тела. Смерть здесь входит в целое жизни как ее необходимый момент, как условие ее постоянного обновления и омоложения. Смерть здесь всегда соотнесена с рождением, могила — с рождающим лоном земли. Рождение — смерть, смерть — рождение — определяющие (конститутивные) моменты самой жизни, как в знаменитых словах Духа Земли в «Фаусте»

Гете¹. Смерть включена в жизнь и наряду с рождением определяет ее вечное движение. Даже борьбу жизни со смертью в индивидуальном теле гротескное образное мышление понимает как борьбу упорствующей старой жизни с рождающейся (имеющей родиться) новой, как кризис смены.

Леонардо да Винчи говорил: когда человек с радостным нетерпением ожидает нового дня, новой весны, нового года, то и не подозревает при этом, что тем самым он, в сущности, жаждет собственной смерти. Хотя этот афоризм Леонардо да Винчи по форме выражения и не является гротескным, но в основе его лежит карнавальное мироощущение.

Итак, в системе гротескной образности смерть и обновление неотделимы друг от друга в целом жизни, и это целое менее всего способно вызвать страх.

Нужно сказать, что и образ смерти в средневековом и ренессансном гротеске (в том числе и в изобразительном, например, в «Плясках смерти» Гольбейна или у Дюрера) всегда включает в себя элемент смешного. Это всегда — в большей или меньшей степени — смешное страшилище. В последующие века и особенно в XIX веке почти вовсе разучились слышать смеховое начало в таких образах и воспринимали их в односторонне серьезном плане, где они становились плоскими и искажались. Буржуазный XIX век относился с уважением только к чисто сатирическому смеху, который был, в сущности, несмелым риторическим смехом, серьезным и поучительным (недаром его приравнивали к бичу или розгам). Кроме него допускался еще чисто развлекательный смех, бездумный и безобидный. Все же серьезное должно было быть серьезным, то есть прямолинейным и плоским по своему тону.

¹ Вот эти строки:

Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben.

Здесь нет противопоставления жизни и смерти, а есть сопоставление рождения и могилы, одинаково связанных с рождающим и поглощающим лоном земли и тела и одинаково входящих как необходимые моменты в живое целое вечно сменяющейся и обновляющейся жизни. Все это — очень характерно и для мироощущения Гете. Мир, где противопоставлены жизнь и смерть, и мир, где сопоставлены рождение и могила, — это два совершенно разных мира. Последний из них — мир народной культуры и отчасти мир Гете.

Тема смерти как обновления, сочетание смерти с рождением, образы веселых смертей играют существенную роль в образной системе романа Рабле и в последующих частях нашей работы будут подвергнуты конкретному анализу.

Последний момент в концепции Кайзера, на котором мы остановимся, это его трактовка гротескного смеха. Вот его формулировка: «Смешанный с горечью смех при переходе в гротескное принимает черты издевательского, цинического и, наконец, сатанинского смеха».

Мы видим, что Кайзер понимает гротескный смех совершенно в духе рассуждений «ночного сторожа» у Бонавентуры и теории «уничтожающего юмора» у Жан-Поля, то есть в духе романтического гротеска. Веселый, освобождающий и возрождающий, то есть именно творческий, момент смеха отсутствует. Впрочем, Кайзер понимает всю сложность проблемы смеха в гротеске и отказывается от ее однозначного решения (указ. соч., см. с. 139).

Такова книга Кайзера. Как мы уже говорили, гротеск является преобладающей формой различных направлений современного модернизма. Теоретическим обоснованием этого модернистского гротеска и служит, по своему существу, концепция Кайзера. С известными оговорками она еще может осветить некоторые стороны романтического гротеска. Но распространять ее на другие эпохи развития гротескной образности нам кажется совершенно недопустимым.

Проблема гротеска и его эстетической сущности может быть правильно поставлена и разрешена только на материале народной культуры средневековья и литературы Возрождения, причем освещающее значение Рабле здесь особенно велико. Понять подлинную глубину, многозначность и силу отдельных гротескных мотивов можно только в единстве народной культуры и карнавального мироощущения; взятые же в отрыве от него, они становятся однозначными, плоскими и обедненными.

* * *

Оправданность применения термина «гротескный» к особому типу образности народной культуры средневековья и связанной с нею литературы Возрождения не может вызвать никаких сомнений. Но в какой мере оправдан наш термин «гротескный реализм»?

На этот вопрос мы здесь, во введении, можем дать лишь предварительный ответ.

Те особенности, которые так резко отличают средневековый и ренессансный гротеск от романтического и модернистского гротеска, — и прежде всего стихийно-материалистическое и стихийно-диалектическое понимание бытия, — адекватнее всего могут быть определены как реалистические. Наши дальнейшие конкретные анализы гротескных образов подтвердят это положение.

Ренессансная гротескная образность, непосредственно связанная с народной карнавальной культурой — у Рабле, Сервантеса, Шекспира, — оказала определяющее влияние на всю большую реалистическую литературу последующих веков. Реализм большого стиля (реализм Стендаля, Бальзака, Гюго, Диккенса и др.) всегда был связан (прямо или косвенно) с ренессансной традицией, а разрыв с ней неизбежно приводил к измельчанию реализма и к перерождению его в натуралистический эмпиризм.

Уже в XVII веке некоторые формы гротеска начинают вырождаться в статическую «характерность» и узкий жанризм. Это вырождение связано со специфической ограниченностью буржуазного мировоззрения. Подлинный гротеск менее всего статичен: он именно стремится захватить в своих образах само становление, рост, вечную незавершенность, неготовность бытия; поэтому он дает в своих образах оба полюса становления, одновременно — уходящее и новое, умирающее и рождающееся; он показывает в одном теле два тела, почкование и деление живой клетки жизни. Здесь, на высотах гротескного и фольклорного реализма, как и при смерти одноклеточных организмов, никогда не остается труп (смерть одноклеточного организма совпадает с его размножением, то есть с распадением на две клетки, два организма, без всяких «смертных отходов»), здесь старость беременна, смерть чревата, все ограниченно-характерное, застывшее, готовое сбрасывается в телесный низ для переплавки и нового рождения. В процессе же вырождения и распада гротескного реализма отпадает положительный полюс, то есть второе молодое звено становления (оно заменяется моральной сентенцией и отвлеченным понятием): остается чистый труп, лишенная беременность, чистая, равная себе самой, отъединенная старость,

оторванная от того растущего целого, где она была соединена со следующим молодым звеном в единой цепи развития и роста. Получается обломанный гротеск, фигура демона плодородия с обрезанным фаллом и вдавленным животом. Отсюда и рождаются все эти бесплодные образы «характерного», все эти «профессиональные» типы адвокатов, купцов, сводней, стариков и старух и т. п., все эти маски мельчающего и вырождающегося реализма. Были все эти типы и в гротескном реализме, но там из них не строилась картина всей жизни, там они были еще только отмирающей частью рождающей жизни. Дело в том, что новая концепция реализма иначе проводит границы между всеми телами и вещами. Она рассекает двутелые тела и отсекает сросшиеся с телом вещи гротескного и фольклорного реализма, она стремится завершить каждую индивидуальность вне связи с последним целым, для которого был уже утерян старый образ и еще не найден новый. Существенно изменилось и понимание времени.

Литература так называемого «бытового реализма» XVII века (Сорель, Скаррон, Фюретьер) наряду с подлинно карнавальными моментами уже наполнена такими образами остановленного гротеска, то есть гротеска, почти изъятая из большого времени, из потока становления и потому или застывшего в своей двойственности, или расколовшегося надвое. Некоторые ученые (например, Ренье) склонны толковать это как начало реализма, как первые его шаги. На самом деле все это только омертвевшие и иногда почти обесмысленные осколки могучего и глубокого гротескного реализма.

♦

* * *

Мы уже говорили в начале нашего введения, что как отдельные явления народной смеховой культуры средневековья, так и особые жанры гротескного реализма изучены достаточно полно и основательно, но, конечно, с точки зрения тех историко-культурных и историко-литературных методов, которые господствовали в науке XIX и первых десятилетий XX века. Изучались, разумеется, не только литературные произведения, но и такие специфические явления, как «праздники дураков» (Ф. Буркело, Г. Древс, Виллетар и др.), «пасхальный смех» (И. Шмид, С. Райнах и др.),

«священная пародия» (Ф. Новати, Е. Ильвонен, П. Леманн) и другие явления, лежащие, в сущности, за пределами искусства и литературы. Изучены, конечно, и различные проявления смеховой культуры античности (А. Дитерих, Рейх, Корнфорд и др.). Немало сделано и фольклористами по выяснению характера и генезиса отдельных мотивов и символов, входящих в состав народной смеховой культуры (достаточно назвать монументальный труд Фрезера — «Золотая ветвь»). В общем, научная литература, имеющая отношение к народной смеховой культуре, огромна¹. В дальнейшем, по ходу нашей работы, мы будем ссылаться на соответствующие специальные труды.

Но вся эта огромная литература, за редкими исключениями, лишена теоретического пафоса. Она не стремится к сколько-нибудь широким и принципиальным теоретическим обобщениям. В результате почти необозримый, тщательно собранный и часто скрупулезно изученный материал остается необъединенным и неосмысленным. То, что мы называем единым миром народной смеховой культуры, выглядит здесь как какое-то скопище разрозненных курьезов, включить которое в «серьезную» историю европейской культуры и литературы, несмотря на его огромный объем, в сущности, не представляется возможным. Оно — это скопище курьезов и непристойностей — остается вне круга тех «серьезных» творческих проблем, которые решало европейское человечество. Вполне понятно, что при таком подходе и могучее влияние народной смеховой культуры на всю художественную литературу, на самое «образное мышление» человечества остается почти во все не раскрытым.

Мы коснемся здесь кратко только двух исследований, ставящих как раз и теоретические проблемы, притом такие, которые с двух разных сторон соприкасаются с нашей проблемой народной смеховой культуры.

В 1903 году вышел объемистый труд Г. Рейха «Мим. Опыт исторического исследования литературного развития» (см. сноску на с. 318).

¹ Из советских работ большую ценность имеет книга О. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (Гослитиздат, 1936). В книге собран огромный фольклорный материал, имеющий прямое отношение к народной смеховой культуре (преимущественно античной). Но истолковывается этот материал в основном в духе теорий дилегического мышления, и проблема народной смеховой культуры в книге остается непоставленной.

Предмет исследования Рейха — это, в сущности, смеховая культура античности и средневековья. Он дает огромный, очень интересный и ценный материал. Он правильно раскрывает единство смеховой традиции, проходящей через античность и средневековье. Он понимает, наконец, исконную и существенную связь смеха с образами материально-телесного низа. Все это позволяет Рейху довольно близко подойти к правильной и продуктивной постановке проблемы народной смеховой культуры.

Но все же самой проблемы он так и не поставил. Этому, как нам кажется, помешали в основном две причины.

Во-первых, Рейх пытается всю историю смеховой культуры свести к истории мима, то есть одного смехового жанра, пусть и довольно характерного, особенно для поздней античности. Мим для Рейха оказывается центром и даже чуть ли не единственным носителем смеховой культуры. К влиянию античного мима Рейх сводит и все народно-праздничные формы, и смеховую литературу средневековья. В своих поисках влияния античного мима Рейх выходит даже за пределы европейской культуры. Все это приводит к неизбежным натяжкам и к игнорированию всего того, что не укладывается в прокрустово ложе мима. Нужно сказать, что Рейх все же иногда сам не выдерживает своей концепции: материал бьет через край и заставляет автора выходить за узкие рамки мима.

Во-вторых, Рейх несколько модернизирует и обедняет как смех, так и неразрывно с ним связанное материально-телесное начало. В концепции Рейха положительные моменты смехового начала — его освобождающая и возрождающая сила — звучат несколько приглушенно (хотя Рейх отлично знает античную философию смеха). Универсализм народного смеха и его миро-созерцательный и утопический характер также не получили у Рейха должного понимания и оценки. Но особенно обедненным выглядит в его концепции материально-телесное начало: Рейх смотрит на него сквозь призму отвлеченного и дифференцирующего мышления нового времени и потому понимает его суженно, почти натуралистически.

Таковы два основных момента, ослабляющие, по нашему мнению, концепцию Рейха. Но все же Рейх

много сделал для подготовки правильной постановки проблемы народной смеховой культуры. Очень жаль, что книга Рейха, богатая новым материалом, оригинальная и смелая по мысли, не оказала в свое время должного влияния.

В дальнейшем нам придется неоднократно ссылаться на работу Рейха:

Второе исследование, которого мы здесь коснемся, — небольшая по объему книга Конрада Бурдаха «Реформация, Ренессанс, Гуманизм» (Burdach Konrad. Reformation, Renaissance, Humanismus. Berlin, 1918). Книга эта тоже несколько приближается к постановке проблемы народной культуры, но совсем по-другому, чем книга Рейха. В ней и речи нет о смехе и материально-телесном начале. Единственным героем ее является идея-образ «возрождения», «обновления», «реформации».

В своей книге Бурдах показывает, как эта идея-образ возрождения (в разных своих вариациях), зародившаяся первоначально в древнейшем мифологическом мышлении восточных и античных народов, продолжала жить и развиваться на протяжении всего средневековья. Сохранялась она и в церковном культе (в литургии, в обряде крещения и др.), но здесь она находилась в состоянии догматического окостенения. Со времени религиозного подъема XII века (Иоахим из Фиоре, Франциск из Ассизи, спиритуалы) эта образная идея оживает, проникает в более широкие круги народа, окрашивается чисто человеческими эмоциями, пробуждает поэтическое и художественное воображение, становится выражением нарастающей жажды возрождения и обновления в чисто земной, мирской сфере, то есть сфере политической, социальной и художественной жизни (см. с. 55).

Бурдах прослеживает медленный и постепенный процесс секуляризации (обмирщения) идеи-образа возрождения у Данте, в идеях и деятельности Риеццо, у Петрарки, Боккаччо и др.

Бурдах правильно считает, что такое историческое явление, как Ренессанс, не могло возникнуть как результат чисто познавательных исканий и интеллектуальных усилий отдельных людей. Он так говорит об этом: «Гуманизм и Ренессанс это не продукты познания (Produkte des Wissens). Они возникают не потому, что ученые обнаруживают утраченные памятники ан-

тичной литературы и искусства и стремятся их снова вернуть к жизни. Гуманизм и Ренессанс родились из страстного и безграничного ожидания и стремления стареющей эпохи, душа которой, потрясенная в самой глубине своей, жаждала новой юности» (с. 138).

Бурдах, разумеется, совершенно прав, отказываясь выводить и объяснять Возрождение из ученых и книжных источников, из индивидуальных идеологических исканий, из «интеллектуальных усилий». Прав он и в том, что Ренессанс подготовлялся на протяжении всего средневековья (и особенно с XII века). Прав он, наконец, и в том, что слово «возрождение» вовсе не обозначало «возрождение наук и искусств античности», а за ним стояло огромное и многозначное смысловое образование, корнящееся в самых глубинах обрядово-зрелищного, образного и интеллектуально-идейного мышления человечества. Но К. Бурдах не увидел и не понял главной сферы бытия идеи-образа возрождения — народной смеховой культуры средневековья. Стремление к обновлению и новому рождению, «жажда новой юности» проникали собой карнавальное мироощущение и находили многообразное воплощение в конкретно-чувственных формах народной культуры (и в обрядово-зрелищных, и в словесных). В этом была вторая праздничная жизнь средневековья.

Многие из тех явлений, которые К. Бурдах рассматривает в своей книге как подготовлявшие Ренессанс, сами отражали влияние народной смеховой культуры и в меру этого влияния предвосхищали дух Ренессанса. Такими были, например, Иоахим из Фиоре и особенно Франциск Ассизский и созданное им движение. Сам Франциск недаром называл себя и своих сторонников «скоморохами господ» (*ioculatores Domini*). Свообразное мировоззрение Франциска с его «духовной веселостью» (*laetitia spiritualis*), с благословением материально-телесного начала, со специфическими францисканскими снижениями и профанациями может быть названо (с некоторой утрировкой) карнавалованным католицизмом. Элементы карнавального мироощущения были довольно сильны и во всей деятельности Риенца. Всем этим явлениям, подготовлявшим, по Бурдаку, Ренессанс, присуще освобождающее и обновляющее смеховое начало, хотя иногда и в предельно редуцированной форме. Но этого

начала Бурдах совершенно не учитывает. Для него существует только серьезная тональность.

Таким образом, и Бурдах в своем стремлении правильное понятие отношения Ренессанса к средневековью также — своим путем — подготавливает постановку проблемы народной смеховой культуры средневековья.

* * *

Так ставится наша проблема. Но непосредственным предметом нашего исследования является не народная смеховая культура, а творчество Франсуа Рабле. Народная смеховая культура, в сущности, необозрима и, как мы видели, чрезвычайно разнородна в своих проявлениях. По отношению к ней наша задача чисто теоретическая — раскрыть единство и смысл этой культуры, ее общеидеологическую — мирозерпательную — и эстетическую сущность. Разрешить эту задачу лучше всего можно там, то есть на таком конкретном материале, где народная смеховая культура собрана, сконцентрирована и художественно осознана на своем высшем ренессансном этапе — именно в творчестве Рабле. Для проникновения в самую глубинную сущность народной смеховой культуры Рабле незаменим. В его творческом мире внутреннее единство всех разнородных элементов этой культуры раскрывается с исключительной ясностью. А ведь его произведение — это целая энциклопедия народной культуры.

Но, используя творчество Рабле для раскрытия сущности народной смеховой культуры, мы вовсе не превращаем его только в средство для достижения вне его лежащей цели. Напротив, мы глубоко убеждены, что только таким путем, то есть только в свете народной культуры, можно раскрыть подлинного Рабле, показать Рабле в Рабле. До сих пор его только модернизировали: его читали глазами нового времени (преимущественно глазами XIX века, к народной культуре наименее зоркими) и вычитывали из Рабле только то, что для него самого и его современников — и объективно — было наименее существенным. Исключительное обаяние Рабле (а это обаяние может почувствовать каждый) до сих пор остается необъясненным. Для этого прежде всего необходимо понять особый язык Рабле, то есть язык народной смеховой культуры.

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ РОМАННОГО СЛОВА

I

Стилистическое изучение романа началось очень недавно. Классицизм XVII и XVIII веков не признавал роман самостоятельным поэтическим жанром и относил его к смешанным риторическим жанрам. Первые теоретики романа — Юэ («*Essay sur l'origine des romans*», 1670), Виланд (в известном предисловии к «Агатону», 1766—1767), Бланкенбург («*Versuch über den Roman*», 1774, вышла анонимно) и романтики (Фридрих Шлегель, Новалис) почти вовсе не касались стилистических вопросов¹. Во второй половине XIX века начинается обостренный интерес к теории романа как ведущего европейского жанра², но изучение сосредоточивается почти исключительно на вопросах композиции и тематики³. Вопросы стилистики задевались лишь попутно и трактовались совершенно беспринципно.

Начиная с 20-х годов нашего столетия положение изменилось довольно резко: появилось немало работ по стилистике отдельных романистов и отдельных ро-

¹ Романтики утверждали, что роман — смешанный жанр (смешение стихов и прозы), включающий в свой состав различные жанры (в частности — лирические), но романтики не сделали из этого утверждения стилистических выводов. См., например, «Письмо о романе» Фр. Шлегеля.

² В Германии с ряда работ Шпилльгагена (начали появляться с 1864 г.) и особенно с работы: Riemann R. *Goethes Romantechnik* (1902); во Франции главным образом по почину Брюнетьера и Лансона.

³ К принципиальной проблеме многостильности и многопланности романного жанра близко подходят исследователи техники «обрамления» («*Rahmen Erzählung*») в художественной прозе и роли рассказчика в эпосе (Friedemann Käte. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig, 1910); но в стилистическом плане эта проблема осталась неразработанной.

манов. Работы эти часто богаты ценными наблюдениями¹. Но особенности романного слова, стилистический *specificum* романного жанра — остаются нераскрытыми. Более того, даже самая проблема этого *specificum*'а со всею принципиальностью до сих пор еще не была поставлена. Наблюдаются пять типов стилистического подхода к романному слову: 1) анализируются только авторские партии в романе, то есть только прямое авторское слово (более или менее правильно выделенное), с точки зрения обычной прямой поэтической изобразительности и выразительности (метафоры, сравнения, лексикологический отбор и т. п.); 2) стилистический анализ романа как художественного целого подменяется нейтральным лингвистическим описанием языка романиста²; 3) в языке романиста отбираются элементы, характерные для того художественно-литературного направления, к которому отнесен данный романист (для романтизма, натурализма, импрессионизма и т. п.);³ 4) в языке романа ищут выражение индивидуальности автора, то есть анализируют его как индивидуальный стиль данного романиста;⁴ 5) роман рассматривают как риторический жанр, и его приемы анализируются с точки зрения их риторической эффективности⁵.

Все эти типы стилистического анализа в большей или меньшей степени отвлекаются от особенностей романного жанра, от специфических условий жизни слова в романе. Они берут язык и стиль романиста не как язык и стиль романа, а либо как выражение определенной художественной индивидуальности, либо как стиль определенного направления, либо, наконец, как явление общего поэтического языка. Художественная индивидуальность автора, литературное направление, общие особенности поэтического языка, особенности

¹ Особую ценность представляет работа: Hatzfeld H. *Don-Quixote als Wortkunstwerk*. Leipzig — Berlin, 1927.

² Такова, например, книга: Sainéan L. *La langue de Rabelais*. Paris; t. I — 1922, t. II — 1923.

³ Такова, например, книга: Loesch G. *Die impressionistisch Syntax der Goncourts*. Nürnberg, 1919.

⁴ Таковы стилистические работы фосслернанцев; особенно нужно отметить ценные по наблюдениям работы Лео Шпитцера по стилистике Шарля-Луи Филиппа, Шарля Пери и Марселя Пруста, собранные в книге «*Stilstudien*» (B. II, Stilsprachen, 1928).

⁵ На этой точке зрения стоит книга В. В. Виноградова «О художественной прозе» (М., — Л., 1930).

литературного языка определенной эпохи во всех этих случаях заслоняют от нас самый жанр с его специфическими требованиями к языку и с особыми возможностями, которые он языку открывает. В результате в большинстве работ о романе сравнительно мелкие стилистические вариации — индивидуальные или характерные для данного литературного направления — совершенно закрывают от нас большие стилистические линии, определяемые развитием романа как особого жанра. Между тем в условиях романа слово живет совсем особою жизнью, которую нельзя понять с точки зрения стилистических категорий, сложившихся на основе поэтических жанров в узком смысле.

Отличия романа и некоторых близких к нему форм от всех остальных жанров — жанров поэтических в узком смысле слова — настолько существенны и принципиальны, что всякие попытки перенести на роман понятия и нормы поэтической образности обречены на неудачу. Поэтическая образность в узком смысле, хотя и есть в романе (преимущественно в прямом авторском слове), имеет второстепенное для романа значение. Более того, прямая образность эта очень часто приобретает в романе совсем особые, не прямые функции. Вот, например, как характеризует Пушкин поэзию Ленского:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна...

(следует развитие последнего сравнения).

Поэтические образы (именно — метафорические сравнения), изображающие «песнь» Ленского, вовсе не имеют здесь прямого поэтического значения. Их нельзя понимать как непосредственные поэтические образы самого Пушкина (хотя формально характеристика дана от автора). Здесь «песнь» Ленского сама себя характеризует, на своем языке, в своей поэтической манере. Прямая пушкинская характеристика «песни» Ленского — она есть в романе — звучит совершенно иначе:

Так он писал *темно и вяло*...

В приведенных же выше четырех строках звучит песнь самого Ленского, его голос, его поэтический стиль, но они произнаны здесь пародийно-ироническими акцентами автора; они поэтому и не выделены из

авторской речи ни композиционно, ни грамматически. Перед нами действительно образ песни Ленского, но не поэтический в узком смысле, а типично романнный образ: это образ чужого языка, в данном случае образ чужого поэтического стиля (сентиментально-романтического). Поэтические же метафоры этих строк («как сон младенца, как луна» и др.) вовсе не являются здесь первичными средствами изображения (какими они были бы в прямой серьезной песне самого Ленского); они сами становятся здесь предметом изображения, именно — пародийно-стилизующего изображения. Этот романнный образ чужого стиля (с входящими в него прямыми метафорами) в системе прямой авторской речи (которую мы постулируем) взят в интонационные кавычки, именно — пародийно-иронические. Если мы отбросим эти интонационные кавычки и будем воспринимать употребленные здесь метафоры как прямые изобразительные средства самого автора, то мы разрушим романнный образ чужого стиля, то есть именно тот образ, который и строил здесь Пушкин как романист. От постулируемого нами прямого слова самого автора изображенный поэтический язык Ленского очень далек: он служит только предметом изображения (почти как вещь), сам же автор почти полностью вне языка Ленского (только его пародийно-иронические акценты проникают в этот «чужой язык»).

Но вот другой пример из «Онегина»:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.

Можно было бы думать, что перед нами прямая поэтическая сентенция самого автора. Но уже следующие строки:

Все это часто придает
Большую прелесть разговору, —

(условного автора с Онегиным) бросают легкую объектную тень на эту сентенцию. Хотя она входит в авторскую речь, но построена она в районе действия онегинского голоса, в онегинском стиле. Перед нами снова романнный образ чужого стиля. Но построен он

несколько иначе. Все образы этого отрывка являются предметом изображения: они изображаются как онегинский стиль, как онегинское мировоззрение. В этом отношении они подобны образам песни Ленского. Но, в отличие от этой последней, образы приведенной сентенции, будучи предметом изображения, в то же время и сами изображают, точнее, выражают авторскую мысль, ибо автор с нею в значительной мере солидарен, хотя и видит ограниченность и неполноту онегинско-байронического мировоззрения и стиля. Таким образом, автор (то есть постулируемое нами прямое авторское слово) гораздо ближе к онегинскому «языку», чем к «языку» Ленского: он уже не только вне его, но и в нем; он не только изображает этот «язык», но в известной мере и сам говорит на этом «языке». Герой находится в зоне возможной беседы с ним, в зоне диалогического контакта. Автор видит ограниченность и неполноту еще модного онегинского языка-мировоззрения, видит его смешное, отъединенное и искусственное лицо («Москвич в гарольдовом плаще», «Слов модных полный лексикон», «Уж не пародия ли он?»), но в то же время целый ряд существенных мыслей и наблюдений он может выразить только с помощью этого «языка», несмотря на его историческую обреченность как целого. Такой образ чужого языка-мировоззрения, одновременно и изображенного и изображающего, чрезвычайно типичен для романа; к этому именно типу относятся величайшие романские образы (например, образ Дон-Кихота). Входящие в состав такого образа прямые поэтические (в узком смысле) изобразительные и выразительные средства сохраняют это свое прямое значение, но они в то же время «оговорены», «овнешнены», показаны в своей исторической относительности, ограниченности, неполноте, — они, так сказать, самокритичны в романе. Они и освещают мир, и сами освещены. Как человек не укладывается до конца в свое реальное положение, так и мир не укладывается до конца в слово о нем; всякий наличный стиль ограничен, приходится им пользоваться оговорочно.

Изображая «оговоренно-говорящий» образ онегинского «языка» (языка направленческо-миросозерцательного), автор далеко не нейтрален в отношении этого образа: он в известной мере полемизирует с этим языком, оспаривает его, кое в чем оговорочно соглаша-

ется с ним, спрашивает его, прислушивается к нему, но вместе с тем и высмеивает его, пародийно утрирует и т. п., — другими словами, автор находится в диалогическом отношении с языком Онегина; автор действительно беседует с Онегиным, и эта беседа — существенный конститутивный момент как всего романного стиля, так и образа языка Онегина. Автор изображает этот язык, беседуя с ним, беседа входит вовнутрь образа языка, диалогизует этот образ изнутри. И таковы все существенные романские образы: это внутренне-диалогизованные образы — чужих языков, стилей, мировоззрений (неотделимых от конкретного языкового, стилистического воплощения). Господствующие теории поэтической образности совершенно бессильны при анализе этих сложных внутренне-диалогизованных образов языков.

Анализируя «Онегина», можно без особого труда установить, что, кроме образов языка Онегина и языка Ленского, есть еще сложный и в высшей степени глубокий образ языка Татьяны, в основе которого лежит своеобразное внутренне-диалогизованное сочетание мечтательно-сентиментального ричардсоновского языка «барышни уездной» с народным языком няинных сказок и бытовых рассказов, крестьянских песен, гаданий и т. п. Ограниченное и почти смешное, старомодное в этом языке сочетается с безгранично серьезной и прямой правдой народного слова. Автор не только изображает этот язык, но и весьма существенно говорит на нем. Значительные части романа даны в зоне голоса Татьяны (эта зона, как и зоны других героев, ни композиционно, ни синтаксически не обособлена в авторской речи, это чисто стилистическая зона).

Кроме зон героев, захвативших значительную часть авторской речи в романе, мы найдем в «Онегине» отдельные пародийные стилизации присущих различным направлениям и жанрам языков эпохи (например, пародия на неоклассический эпический зачин, пародийные эпитафии и т. п.). И самые лирические отступления автора далеко не лишены пародийно-стилизующих или пародийно-полемиических моментов, в некоторой же своей части они входят в зоны героев. Таким образом, лирические отступления в романе со стилистической точки зрения принципиально отличны от прямой лирики Пушкина. Это не лирика, это — романские

образы лирики (и поэта-лирика). В результате пр внимательном анализе почти весь роман распадается на образы языков, связанные между собою и с автором своеобразными диалогическими отношениями. Языки эти являются в основном направленческими, жанровыми и бытовыми разновидностями литературного языка эпохи, языка становящегося и обновляющегося. Все эти языки со всеми их прямыми изобразительными средствами становятся здесь предметом изображения, они показаны здесь как образы языков, образы характерно-типические, ограниченные и иногда почти смешные. Но в то же время изображенные языки эти в значительной мере и сами изображают. Автор участвует в романе (он вездесущ в нем) почти без собственного прямого языка. Язык романа — это система диалогически взаимоосвещающихся языков. Его нельзя описать и проанализировать как один и единственный язык.

Остановлюсь еще на одном примере. Вот четыре отрывка из разных глав «Онегина»:

- 1) Так думал молодой повеса...
- 2) ...Младой певец
Нашел безвременный конец!..
- 3) Пою приятеля младого
И множество его причуд...
- 4) Что ж, если вашим пистолетом
Сражен приятель молодой...

Мы видим здесь в двух случаях церковнославянскую форму «младой» и в двух случаях русскую полногласную форму «молодой». Можем ли мы сказать, что обе формы принадлежат одному авторскому языку и одному авторскому стилю, а выбирается та или другая из них, скажем, «для размера»? Подобное утверждение было бы, конечно, дикостью. Между тем во всех четырех случаях речь авторская. Но анализ убеждает нас, что эти формы принадлежат к разным стилистическим системам романа.

Слова «младой певец» (второй отрывок) лежат в зоне Ленского, даны в его стиле, то есть в несколько архаизованном стиле сентиментального романтизма. Нужно сказать, что и слова «петь» и «певец» в смысле «писать стихи» и «поэт» употребляются Пушкиным в зоне Ленского или других пародийных и объектных зонах (сам Пушкин на своем языке говорит про

Ленского — «так он писал...»). Сцена дуэли и «плач» о Леңском («Друзья мои, вам жаль поэта...» и т. д.) в значительной части построены в зоне Ленского, в его поэтическом стиле, но все время вмешивается реалистический и трезвый авторский голос; партитура этой части романа довольно сложна и очень интересна.

Слова «пою приятеля младого» (третий отрывок) входят в пародийную травестию неоклассического эпического зачина. Требованиями пародийного травестирования объясняется и бесстильное сочетание архаического высокого слова «младой» с низким словом «приятель».

Слова «молодой повеса» и «приятель молодой» лежат в плоскости прямого авторского языка, выдержанного в духе фамильярно-разговорного стиля литературного языка эпохи.

Таким образом, разные языковые и стилистические формы принадлежат к разным системам языка романа. Если бы мы уничтожили все интонационные кавычки, все разделы голосов и стилей, все разнообразные отстояния изображенных «языков» от прямого авторского слова, то мы получили бы бесстильный и бессмысленный конгломерат разнородных языковых и стилистических форм. Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей. В «Онегине» почти ни одно слово не является прямым пушкинским словом в том безоговорочном смысле, как, например, в его лирике или поэмах. Поэтому единого языка и стиля в романе нет. В то же время существует языковой (словесно-идеологический) центр романа. Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра.

Белинский назвал роман Пушкина «энциклопедией русской жизни». И это не немая вещно-бытовая энциклопедия. Русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи. Литературный язык представлен в романе не как единый, вполне готовый и бесспорный язык, — он представлен именно в его живой разноречивости, в его становлении и обновлении. Язык автора стремится преодолеть поверх-

ностную «литературность» отмирающих, устаревших стилей и модных литературно-направленческих языков и обновиться за счет существенных элементов народного языка (однако не за счет грубого и вульгарного разноречия).

Роман Пушкина — это самокритика литературного языка эпохи, осуществляемая путем взаимоосвещения всех его основных направленческих жанровых и бытовых разновидностей. Но, конечно, это не отвлеченно-лингвистическое взаимоосвещение: образы языков неотделимы от образов мировоззрений и их живых носителей — людей, мыслящих, говорящих и действующих в социальной и исторически конкретной обстановке. Со стилистической точки зрения, перед нами сложная система образов языков эпохи, охваченная единым диалогическим движением, причем отдельные «языки» по-разному отстоят от объединяющего художественно-идеологического центра романа.

Стилистическое построение «Евгения Онегина» типично для всякого подлинного романа. Всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизованная система образов «языков», стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний. Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения. Романное слово всегда самокритично.

Этим роман принципиально отличается от всех прямых жанров — от эпической поэмы, лирики, строгой драмы. Все прямые изобразительные и выразительные средства этих жанров и самые жанры, входя в роман, становятся в нем предметом изображения. В условиях романа всякое прямое слово — эпическое, лирическое, строго драматическое — в большей или меньшей степени объективируется, само становится ограниченным и — весьма часто — смешным в этой ограниченности образом.

Специфические образы языков и стилей, организация этих образов, их типология (они весьма разнообразны), сочетание образов языков в романном целом, переходы и переключения языков и голосов, их диалогические взаимоотношения — таковы основные проблемы стилистики романа.

Стилистика прямых жанров, прямого поэтического слова почти ничего не дает нам для разрешения этих проблем.

Мы говорим о романном слове, потому что только

в романе это слово может раскрыть все свои специфические возможности и достигнуть подлинной глубины. Но роман — сравнительно очень поздний жанр. Между тем не прямое слово, то есть изображенное чужое слово, чужой язык в интонационных кавычках, обладает глубокою древностью, мы встречаем его уже на весьма ранних ступенях словесной культуры. Более того, задолго до появления романа мы находим богатый мир разнообразных форм, передающих, передразнивающих, изображающих под разными углами зрения чужое слово, чужую речь, чужой язык, в том числе и языки прямых жанров. Эти разнообразные формы подготавливали роман задолго до его появления. Романное слово имело длительную предысторию, уходящую в глубину веков и тысячелетий. Оно формировалось и вызревало в мало изученных еще фамиллярных речевых жанрах народного разговорного языка, а также в некоторых фольклорных и низких литературных жанрах. В процессе своего возникновения и раннего развития романное слово отражало древнюю борьбу племен, народов, культур и языков, оно полно отзвуков этой борьбы. Оно, в сущности, всегда развивалось на меже культур и языков. Предыстория романного слова очень интересна и не лишена своеобразного драматизма.

В предыстории романного слова можно наблюдать действие многих и часто весьма разнородных факторов. С нашей точки зрения, наиболее существенными были два фактора: один из них — смех, другой — многоязычие. Смех организовал древнейшие формы изображения языка, которые первоначально были не чем иным, как осмеянием чужого языка и чужого прямого слова. Многоязычие и связанное с ним взаимоосвещение языков подняли эти формы на новый художественно-идеологический уровень, на котором стал возможным романный жанр.

Этим двум факторам предыстории романного слова и посвящена настоящая статья.

II

Одной из древнейших и распространеннейших форм изображения чужого прямого слова является пародия. В чем же своеобразие пародийной формы?

Вот, например, пародийные сонеты, которыми открывается «Дон-Кихот». Хотя они и построены безукоризненно как сонеты, мы их ни в коем случае не можем отнести к сонетному жанру. Здесь они являются частью романа, но и изолированный пародийный сонет не относится к сонетному жанру. Форма сонета в пародийном сонете вовсе не жанр, то есть не форма целого, а предмет изображения; сонет здесь — герой пародии. В пародии на сонет мы должны узнать сонет, узнать его форму, его специфический стиль, его манеру видеть, отбирать и оценивать мир, его, так сказать, сонетное мировоззрение. Пародия может изобразить и высмеять эти особенности сонета лучше или хуже, глубже или поверхностнее. Но перед нами, во всяком случае, не сонет, а образ сонета.

По тем же основаниям ни в коем случае нельзя относить к поэмному жанру пародийную поэму «Война мышей и лягушек». Это — образ гомеровского стиля. Именно этот стиль и является подлинным героем этого произведения. То же мы должны сказать и о «Virgil travesti» Скаррона. Нельзя относить к жанру проповеди «Sermons joyeux» XV века, к жанру молитв — пародийные «Pater noster» или «Ave Maria» и т. п.

Все эти пародии на жанры и жанровые стили («языки») входят в большой и разнообразный мир словесных форм, осмеивающих прямое серьезное слово во всех его жанровых разновидностях. Этот мир очень богат, гораздо богаче, чем это обычно принято думать. Самый характер и способы осмеяния весьма разнообразны, не исчерпываются пародированием и травестированием в узком смысле. Эти способы осмеяния прямого слова еще очень мало изучены. Общие представления о пародийно-травестирующем словесном творчестве сложились в науке на основе изучения поздних форм литературной пародии, вроде скарроновской «Энеиды» или «Роковой вилки» Платена, то есть форм бедных, поверхностных и исторически наименее существенных. Обедненные и суженные представления о характере пародийно-травестирующего слова переносят затем на богатейший и разнообразнейший мир пародийно-травестирующего творчества прошлых времен.

Удельный вес в мировом словесном творчестве пародийно-травестирующих форм чрезвычайно велик. Вот

некоторые данные, свидетельствующие об их богатстве и их особом значении.

Остановимся прежде всего на античности. Позднеантичная «литература эрудиции» — Авл Геллий, Плутарх (в «Moralia»), Макробий и в особенности Атеней — дает довольно богатые указания, позволяющие судить об объеме и особом характере пародийно-травестирующего творчества античности. Замечания, цитаты, ссылки и аллюзии этих эрудитов существенно дополняют тот разрозненный и случайный материал подлинного смехового творчества античности, который до нас дошел.

Работы таких исследователей, как Дитерих, Рейх, Корнфорд и другие, подготовили нас к более правильной оценке роли и значения пародийно-травестирующих форм в античной словесной культуре.

Мы убеждаемся, что буквально не было ни одного строгого прямого жанра, не было ни одного типа прямого слова — художественного, риторического, философского, религиозного, бытового, — которые не получили бы своего пародийно-травестирующего двойника, своей комико-иронической *contre-partie*. Притом эти пародийные двойники и смеховые отражения прямого слова в ряде случаев были так же освящены традицией и так же каноничны, как и их высокие прообразы.

Коснусь проблемы так называемой «четвертой драмы», то есть сатировой драмы. Эта драма, следовавшая за трагической трилогией, в большинстве случаев разрабатывала те же сюжетно-мифологические мотивы, что и предшествующая ей трилогия. Она была, таким образом, пародийно-травестирующей *contre-partie* особого рода к трагической обработке соответствующего мифа: она показывала тот же миф в другом аспекте.

Эти пародийно-травестирующие контробработки высоких национальных мифов были так же узаконены и каноничны, как их прямая трагическая обработка. Все трагики — Фриних, Софокл, Еврипид — были и творцами сатиловых драм, а самый серьезный и пьететный из них, эпонт элевсинских мистерий Эсхил, считался греками величайшим мастером сатиловых драм. Из фрагментов сатиловых драм Эсхила «Собиратель костей» мы видим, что эта драма давала пародийно-травестирующие изображения событий и ге-

роев Троянской войны, именно эпизод ссоры Одиссея с Ахиллом и Диомедом, причем в голову Одиссея был брошен вонючий ночной горшок.

Нужно сказать, что образ «комического Одиссея», являющийся пародийной травестией его высокого эпикотрагического образа, был одной из популярнейших фигур сатировой драмы, древнего дорического фарса, доаристофановской комедии, ряда маленьких комических эпопей, пародийных речей и диспутов, которыми так богата была античная комика (особенно в южной Италии и Сицилии). Характерна та особая роль, которую сыграл в образе «комического Одиссея» мотив безумия: Одиссей, как известно, надел на себя шутовской, дурацкий колпак (*pileus*) и запряг в свой плуг лошадь и быка вместе, симулируя безумие, чтобы уклониться от участия в войне. Мотив безумия переключал образ Одиссея из высокого прямого плана в комический и пародийно-травестирующий план¹.

Но самой популярной фигурой сатировой драмы и других форм пародийно-травестирующего слова была фигура «комического Геракла». Геракл — могучий и простодушный слуга слабого, трусливого и лживого царя Эврисфея, победивший в борьбе смерть и спустившийся в загробное царство, Геракл — чудовищный обжора, весельчак, пьяница и драчун, и особенно безумный Геракл — вот мотивы, определявшие комический аспект этого образа. Героизм и сила сохраняются в этом комическом аспекте, но сочетаются со смехом и с образами матернально-телесной жизни.

Образ комического Геракла был чрезвычайно популярен не только в Греции, но и в Риме и позже — в Византии (где он стал одной из центральных фигур игры марионеток). Еще недавно этот образ был жив в турецкой теневой игре «Карагез». Комический Геракл — один из глубочайших народных образов веселого и простого героизма, имевших огромное влияние на всю мировую литературу.

«Четвертая драма», необходимо восполняющая трагическую трилогию, и такие фигуры, как «комический Одиссей» и «комический Геракл», говорят о том, что литературное сознание греков не усматривало в пародийно-травестирующих переработках националь-

ного мифа никакой особой профанации или кощунства. Характерно, что греки нисколько не смущались приписывать самому Гомеру создание пародийного произведения «Война мышей и лягушек». Гомеру же приписывалось и комическое произведение (поэма) про дурака Маргита. Любой и каждый прямой жанр, любое и каждое прямое слово — эпическое, трагическое, лирическое, философское — может и должно само стать предметом изображения, пародийно-травестирующего «передразнивания». Такое передразнивание как бы отдирает слово от предмета, разъединяет их, показывает, что данное прямое жанровое слово — эпическое или трагическое — односторонне, ограничено, не исчерпывает предмета; пародирование заставляет ощутить те стороны предмета, которые в данный жанр, в данный стиль не укладываются. Пародийно-травестирующее творчество вносит постоянный корректив смеха и критики в одностороннюю серьезность высокого прямого слова, корректив реальности, которая всегда богаче, существеннее, а главное — противоречивее и разноречивее, чем это может вместить высокий и прямой жанр. Высокие жанры однотонны — «четвертая драма» и родственные жанры поддерживают древнюю двутонность слова. Античная пародия лишена нигилистического отрицания. Ведь пародируются вовсе не герои, пародируются не Троянская война и ее участники, а их эпическая героизация, не Геракл и его подвиги, а их трагическая героизация. В насмешливо-веселые кавычки берутся самый жанр, стиль, язык, и берутся они на фоне не укладывающейся в их рамки противоречивой реальности. Прямое серьезное слово, ставшее смеховым образом слова, раскрывается в своей ограниченности и неполноте, но оно вовсе не обесценивается. Поэтому и могли думать, что Гомер сам написал пародию на гомеровский стиль.

На материале римской литературы проблема «четвертой драмы» получает дополнительное освещение. Функции ее в Риме выполняли литературные ателланы. Когда, с эпохи Суллы, ателланы получили литературную обработку и законченный текст, их стали разыгрывать после трагедии в *exodium*'е. Так ателланы Помпония и Новия разыгрывались после трагедий Акция (Accius). Между ателланами и трагедиями существовало строжайшее соответствие. Требование однородности серьезного и комического материала на

римской почве носило более строгий и последовательный характер, чем в Греции. Позже в *exodum* трагедий вместо ателлан игрались мимы: они также, по видимому, травестировали материал предшествующей трагедии.

Стремление сопровождать всякую трагическую (вообще серьезную) обработку материала его параллельной комической (пародийно-травестирующей) обработкой нашло свое отражение в изобразительных искусствах римлян. Например, на так называемых «консульских дísticos» налево изображаются обычно комические сцены в гротескных масках, а направо — трагические сцены. Аналогичное противопоставление изображений наблюдается и в помпейской стенной живописи. Дитерих, который использовал помпейскую живопись для разрешения проблемы античных комических форм, описывает, например, две такие фрески, расположенные друг против друга: на одной изображена Андромеда, спасаемая Персеем, на противоположной изображена обнаженная женщина, купающаяся в пруду и обвитая змеей, на помощь к ней устремляются крестьяне с палками и камнями¹. Это — очевидная пародийная травестия первой мифологической сцены. Сюжет мифа перемещен в сугубо прозаическую действительность; сам Персей заменен крестьянами с деревенским оружием (сравните: рыцарский мир Дон-Кихота, переведенный на язык Санчо).

Из ряда источников, в частности, из XIV книги Атеней мы узнаем о существовании громадного мира разнороднейших пародийно-травестирующих форм; мы узнаем, например, о выступлениях фаллофоров и дейкелистов, которые, с одной стороны, травестировали общенациональные и местные мифы, а с другой — передразнивали характерно-типичные «языки» и речевые манеры чужеземных врачей, сводников, гетер, крестьян, рабов и т. п. Особенно богатым и разнообразным было пародийно-травестирующее творчество нижней Италии. Здесь процветали шуточные пародийные игры и загадки, пародийные ученые и судебные речи, процветали формы пародийных диалогов — агон, одна из разновидностей которых составляла конструктивную часть греческой комедии. Слово здесь

¹ См.: Dieterich A. *Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig. 1897, S. 131.

живет совершенно иной жизнью, чем в высоких прямых жанрах Греции.

Напомним, что самый примитивный мим, то есть самого низкого пошиба бродячий актер, всегда должен был обладать в качестве профессионального минимума двумя умениями: подражать голосам птиц и животных и передразнивать речь, мимику и жестикуляцию раба, крестьянина, сводника, школьного педанта, чужеземца. Таков и до сих пор еще ярмарочный, балаганный актер-имитатор.

Мир римской смеховой культуры был не менее богат и разнообразен, чем греческий мир. Для Рима особенно характерна упорная живучесть ритуальных осмеяний. Общеизвестны узаконенные ритуальные осмеяния солдатами триумфатора; общеизвестен римский ритуальный смех на похоронах; общеизвестна узаконенная свобода мимического смеха; нет надобности распространяться о сатурналиях. Нам важнее здесь не ритуальные корни этого смеха, важна литературно-художественная продукция его, важна роль римского смеха в судьбах слова. Смех оказался таким же глубоко продуктивным и неумиряющим созданием Рима, как и римское право. Этот смех пробился через толщу темной средневековой серьезности, чтобы оплодотворить величайшие создания ренессансной литературы; он и до сих пор еще продолжает звучать в ряде явлений европейского словесного творчества.

Литературно-художественное сознание римлян не представляло себе серьезной формы без ее смехового эквивалента. Серьезная прямая форма казалась только фрагментом, только половиною целого; полнота целого восстанавливалась лишь после прибавления смеховой *contre-partie* этой формы. Все серьезное должно было иметь и имело смехового дублера. Как в сатурналиях шут дублировал царя, раб — господина, так и во всех формах культуры и литературы создавались такие же смеховые дублеры. Поэтому римская литература, в особенности низовая, народная, создавала необозримое количество пародийно-травестирующих форм: они наполняли мимы, сатиры, эпиграммы, застольные беседы, риторические жанры, письма, разнообразные явления народной низовой комики. Устная традиция (преимущественно) передала многое из этих форм средневековью, передала самый стиль и самую

смелую последовательность римского пародирования. Смеяться и осмеивать европейские культуры учились у Рима. Но громадное смеховое наследие Рима в письменной традиции дошло до нас в мизерном количестве: люди, от которых зависела передача этого наследства, были агеластами, они отбирали серьезное слово и отвергали как профанацию его смеховые отражения, например, многочисленные пародии на Вергилия.

Таким образом, античность рядом с великими образцами прямых жанров и прямого безоговорочного слова создавала целый богатый мир разнообразнейших форм, типов и вариаций пародийно-травестирующего, непрямого, оговорочного слова. Наш термин «пародийно-травестирующее слово» далеко не выражает, конечно, всего богатства типов, вариаций и оттенков смехового слова. Но в чем же единство всех этих разнообразных смеховых форм и какое отношение имеют они к роману?

Одни из форм пародийно-травестирующего творчества прямо воспроизводят формы пародируемых ими жанров — пародийные поэмы, трагедии (например, «Трагоподагра» Лукиана), пародийные судебные речи и т. п. Это — пародии и травести в узком смысле. В других случаях мы находим особые жанровые формы — сатиру драму, импровизированную комедию, сатиру, бессюжетный диалог и др. Пародийные жанры, как мы уже говорили, не относятся к тем жанрам, которые они пародируют, то есть пародийная поэма вовсе не есть поэма. Особые же жанры пародийно-травестирующего слова, вроде перечисленных нами, зыбки, композиционно не оформлены, лишены определенного и твердого жанрового костяка. Пародийно-травестирующее слово на античной почве было в жанровом отношении бесприютным. Все эти многообразные пародийно-травестирующие формы составляли как бы особый внежанровый или междужанровый мир. Но мир этот был объединен, во-первых, общностью цели: создать смеховой и критический корректив ко всем существующим прямым жанрам, языкам, стилям, голосам, заставить ощутить за ними иную, не увлеченную ими противоречивую реальность. Беспietетность романной формы была подготовлена этим смехом. Во-вторых, все они объединены общностью предмета: этим предметом повсюду служит сам язык в его прямых

функциях, он становится здесь образом языка, образом прямого слова. Следовательно, внежанровый или междужанровый мир этот внутренне объединен и является собой даже своеобразную целостность. Каждое отдельное явление в нем — пародийный диалог, бытовая сценка, комическая буколика и т. п. — представляется как бы фрагментом некоторого единого целого. Целое же это представляется мне огромным романом — многожанровым, многостильным, беспощадно-критическим, трезво-насмешливым, отражающим всю полноту разноречия и разногласия данной культуры, народа и эпохи. В этом большом романе — зеркале становящегося разноречия — всякое прямое слово, в особенности слово господствующее, отражено как в той или иной степени ограниченное, характерно-типическое, стареющее, умирающее, созревшее для смены и обновления. И действительно, из этого большого целого пародийно-отраженных слов и голосов на античной почве готов был возникнуть роман как многообразное и многостильное образование, но он не сумел вобрать в себя и использовать всего подготовленного материала образов языка. Я имею в виду «греческий роман» Апулея и Петрония. На большее античный мир, по-видимому, не был способен.

Пародийно-травестирующие формы готовили роман в одном очень важном, прямо решающем, отношении. Они освобождали предмет от власти языка, в котором предмет запутался, как в сетях, они разрушали нераздельную власть мифа над языком, освобождали сознание от власти прямого слова, разрушали глухую замкнутость сознания в своем слове, в своем языке. Была создана та дистанция между языком и реальностью, которая являлась необходимым условием для создания подлинно реалистических форм слова.

Пародируя прямое слово, прямой стиль, прощупывая его границы, его смешные стороны, выявляя его характерно-типическое лицо, языковое сознание становилось вне этого прямого слова и всех его изобразительных и выразительных средств. Создавался новый модус творческой работы с языком: творческий научается смотреть на него извне, чужими глазами, с точки зрения другого возможного языка и стиля. Ведь именно в свете другого возможного языка-стиля пародируется, травестируется, высмеивается данный прямой стиль. Творящее сознание стоит как бы на меже

языков и стилей. Это — совсем особая позиция творящего сознания в отношении к языку. Аэд или рапсод совершенно иначе ощущал себя в своем языке, в своем слове, чем творец «Войны мышей и лягушек» или творцы «Маргита».

Творящий прямое слово — эпическое, трагическое, лирическое — имеет дело с тем предметом, который он воспевает, изображает, выражает, и со своим языком, как единственным и вполне адекватным орудием для осуществления его прямого предметного замысла. Этот замысел и его предметно-тематический состав неотделимы от прямого языка творящего: они родились и созрели в этом языке, в проникающем его национальном мифе, национальном предании. Позиция и направление пародийно-травестирующего сознания иные: оно направлено и на предмет, и на чужое, пародируемое слово об этом предмете, слово, которое само становится при этом образом. Создается та дистанция между языком и реальностью, о которой мы уже говорили. Совершается превращение языка из абсолютной догмы, каким он является в пределах замкнутости и глухого одноязычия, в рабочую гипотезу постижения и выражения реальности.

Но такое превращение во всей его принципиальности и полноте может совершиться лишь при определенном условии, именно — при условии существенного многоязычия. Только многоязычие полностью освобождает сознание от власти своего языка и языкового мифа. Пародийно-травестирующие формы процветают в условиях многоязычия и только при нем способны подняться на совершенно новую идеологическую высоту.

Римское литературное сознание было двуязычным. Чисто национальные латинские жанры, зачатые в одноязычии, захирели и не получили литературного оформления. Литературно-творческое сознание римлян с начала и до конца творило на фоне греческого языка и греческих форм. Уже при первых своих шагах латинское литературное слово оглядывалось на себя в свете греческого слова, глазами греческого слова; оно с самого начала было словом с оглядкой стилизаторского типа; оно как бы заключало себя в особые пиететно-стилизованные кавычки.

Литературный латинский язык во всех его жанровых разновидностях создавался в свете греческого

литературного языка. Его национальное своеобразие, присущее ему специфическое языковое мышление осознавались литературно-творческим сознанием так, как это было бы совершенно невозможно в условиях однопольного существования. Ведь объективировать свой собственный язык, его внутреннюю форму, его мирозерцательное своеобразие, его специфически языковой *habitus* можно только в свете другого, чужого языка, почти настолько же «своего», как и родной язык.

У. Виламовиц-Меллендорф пишет в своей книге о Платоне: «Лишь знание языка с иным мышлением приводит к надлежащему пониманию собственного языка...»¹ Не буду продолжать цитаты. Дело в ней идет прежде всего о чисто познавательном лингвистическом понимании своего языка, понимании, осуществляемом только в свете другого, чужого языка; но это положение не в меньшей степени распространяется и на литературно-творческое понимание языка в процессе художественной практики. Более того, в процессе литературного творчества взаимоосвещение с чужим языком освещает и объективирует именно «мирозерцательную» сторону своего (и чужого) языка, его внутреннюю форму, присущую ему ценностно-акцентную систему. Для литературно-творящего сознания в поле, освещенном чужим языком, выступает, конечно, не фонетическая система своего языка, не его морфологические особенности, не его абстрактный лексикон, — но именно то, что делает язык конкретным и не переводимым до конца мировоззрением, именно стиль языка как целого.

Для литературно-творящего двуязычного сознания (а таким и было сознание литературного римлянина) язык в его целом — свой-родной и свой-чужой — является конкретным стилем, а не отвлеченной лингвистической системой. Восприятие всего языка снизу доверху как стиля — несколько холодное и «овнешняющее» восприятие — было чрезвычайно характерно для литературного римлянина. Он и писал и говорил, стилизуя, не без некоторой холодной отчужденности от своего языка. Поэтому предметная и экспрессивная прямота латинского литературного слова всегда

¹ Wilamowitz-Moellendorff U. Platon, t. 1. Berlin, 1920, S. 290.

несколько условна (как бывает условной всякая стилизация). Элемент стилизаторства присущ всем большим прямым жанрам римской литературы, есть он и в таком великом творении римлян, как «Энеида».

Но дело не только в этом культурном двуязычии литературного Рима. Для начала римской литературы характерно — триязычие. «Три души» жили в груди Энния. Но три души — три языка-культуры — жили в груди почти всех зачинателей римского литературного слова, всех этих переводчиков-стилизаторов, пришедших в Рим из нижней Италии, где пересекались рубежи трех языков и культур — греческой, оскской и римской. Нижняя Италия была очагом специфической, смешанной, гибридной культуры и смешанных, гибридных литературных форм. С этим триязычным культурным очагом существенно связано возникновение римской литературы: она рождалась в процессе взаимоосвещения трех языков — своего-родного и двух своих-чужих.

С точки зрения многоязычия Рим — только последний этап эллинизма, этап, завершившийся перенесением существенного многоязычия в варварский мир Европы и созданием нового типа средневекового многоязычия.

Эллинизм создал для всех причастных к нему варварских народов могучую освещающую чужезыковую инстанцию. Эта инстанция сыграла роковую роль в отношении национальных прямых форм художественного слова. Она заглушила почти все рожденные из глухих одноязычных глубин ростки национального эпоса и лирики, она сделала прямое слово варварских народов — эпическое и лирическое — полустилизованным словом. Но зато она исключительно благоприятствовала развитию всех форм пародийно-травестирующего слова. На эллинистической и римско-эллинистической почве была возможна максимальная дистанция между говорящим (творящим) и его языком и между языком и предметно-тематическим миром. Только в этих условиях возможно было и могучее развитие римского смеха.

Для эллинизма характерно сложное многоязычие. Восток, сам многоязычный и многокультурный, весь пересеченный переплетающимися рубежами древних культур и языков, был менее всего наивным одноязычным миром, пассивным в отношении греческой куль-

туры. Восток сам был носителем древнего и сложного многоязычия. По всему эллинистическому миру были рассеяны центры, города, поселения, где непосредственно сожительствовали, своеобразно переплетаясь, несколько культур и языков. Вот, например, Самосата, родина Лукиана, сыгравшего в истории европейского романа громадную роль. Коренные жители Самосаты — сирийцы, говорившие на арамейском языке. Вся литературно образованная верхушка городского населения говорила и писала по-гречески. Официальным языком администрации и канцелярии был латинский, все чиновники были римлянами, в городе стоял римский легион. Через Самосату проходила большая дорога (очень важная стратегически), по которой протекали языки Месопотамии, Персии и даже Индии. В этой точке пересечения культур и языков родилось и сформировалось культурное и языковое сознание Лукиана. Аналогичной была и культурно-языковая среда африканца Апулея и творцов греческих романов, в большинстве случаев эллинизованных варваров.

Эрвин Роде в своей книге по истории греческого романа¹ анализирует процесс разложения на эллинистической почве греческого национального мифа и связанный с этим процесс распада и измельчания форм эпоса и драмы, возможных только на почве единого и целостного национального мифа. Роли многоязычия Роде не освещает. Для него греческий роман — продукт разложения больших прямых жанров. Отчасти это верно: все новое рождается из смерти старого. Но Роде не диалектик. Нового-то он как раз и не видит. Он почти правильно определяет значение единого и целостного национального мифа для создания больших форм греческого эпоса, лирики и драмы. Но процесс разложения национального мифа, роковой для эллинистических прямых одноязычных жанров, оказывается продуктивным для рождения и развития нового художественно-прозаического романного слова. Роль многоязычия в этом процессе смерти мифа и рождения романной трезвости исключительно велика. В процессе активного взаимоосвещения языков и культур язык стал чем-то совсем другим, изменилось самое качество его: вместо единого и единственного замкнутого

¹ См.: Rohde Erwin. Der griechische Roman und seine Vorläufer, 1876.

птоломеевского языкового мира появился открытый галилеевский мир многих взаимоосвещающих языков.

Но беда в том, что греческий-то роман очень слабо представляет это новое слово многоязычного сознания. Роман этот разрешил, в сущности, только проблему сюжета (и то частично). Был создан новый и большой многожанровый жанр, включающий в себя и разного рода диалоги, лирические пьесы, письма, речи, описания стран и городов, новеллы и т. п. Это — энциклопедия жанров. Но многожанровый роман этот почти одностилен. Слово здесь — полуусловное, стилизованное слово. Характерная для всякого многоязычия стилизаторская установка в отношении языка нашла здесь свое яркое выражение. Но есть здесь и полупародийные, травестирующие, иронические формы; их, вероятно, гораздо больше, чем это признают исследователи. Между полустилизованным и полупародийным словом границы бывают очень зыбкими; ведь в стилизованном слове достаточно чуть-чуть подчеркнуть его условность, чтобы оно приобрело характер легкой пародийности и ироничности, оговорочности: это, собственно, не я говорю, я, может быть, сказал бы и иначе. Но образов-языков, отражения разноречиво говорящей эпохи в греческом романе почти нет. В этом отношении некоторые разновидности эллинистической и римской сатиры несравненно более «романны», чем греческий роман.

Мы должны несколько расширить понятие многоязычия. Мы говорили до сих пор о взаимоосвещении больших сложившихся и объединенных национальных языков (греческого, латинского), прошедших предварительно через длительный этап сравнительно устойчивого и спокойного одноязычия. Но мы видели, что уже и в классический период своего существования греки обладают богатейшим миром пародийно-травестирующих форм. Вряд ли такое богатство образов языка могло бы возникнуть в условиях глухого и замкнутого одноязычия.

Нельзя забывать, что всякое одноязычие, в сущности, относительно. Ведь свой единственный язык не один: в нем всегда есть и пережитки и потенции иноязычия, более или менее резко ощущаемые творящим литературно-языковым сознанием.

Современная наука накопила запас фактов, свидетельствующих о напряженной междуязыковой и вну-

триязыковой борьбе, предшествовавшей известному нам относительно стабильному состоянию греческого языка. Значительное количество корней этого языка принадлежит языку народности, до греков населявшей их территорию. Мы застаем в греческом литературном языке своеобразное закрепление диалектов за отдельными жанрами. За этими грубыми фактами скрывается сложный процесс борьбы языков и диалектов, гибридизаций, очищений, смен и обновлений, долгий и извилистый путь борьбы за единство литературного языка и его жанровых разновидностей. Затем наступил длительный период относительной стабилизации. Но память об этих языковых бурях прошлого сохранилась не только в застывших языковых следах, но и в литературно-стилистических образованиях, и прежде всего в формах пародийно-трагедийного словесного творчества.

В исторический период жизни эллинов, в языковом отношении стабильный и одноязычный, все их сюжеты, весь их предметно-тематический материал, весь их основной фонд образов, экспрессий, интонаций рождались для них в лоне их родного языка. Все приходящее извне (а приходило все же немало) ассимилировалось в могучей и уверенной среде замкнутого одноязычия, презрительно глядевшего на многоязычие варварского мира. Из лона этого уверенного и бесспорного одноязычия родились великие прямые жанры эллинов — их эпос, лирика и трагедия. Они выражали централизующие тенденции языка. Но рядом с ними, особенно в народных низах, процветало пародийно-трагедийное творчество, сохранившее память древней языковой борьбы и питаемое постоянно происходящими процессами языкового расслоения и дифференциации.

С проблемой многоязычия неразрывно связана и проблема внутриязыкового разноречия, то есть проблема внутренней дифференцированности, расслоенности всякого национального языка. Для понимания стиля и исторических судеб европейского романа нового времени, то есть начиная с XVII века, эта проблема имеет первостепенное значение. Этот роман в своей стилистической структуре отображает борьбу централизующих (объединяющих) и децентрализующих (расслаивающих язык) тенденций в языках европейских народов. Роман ощущает себя на границе готового и

господствующего литературного языка и внелитературных языков разноречия, он либо служит централизующим тенденциям нового, слагающегося литературного языка (с его грамматическими, стилистическими и идеологическими нормами), либо, напротив, роман борется за обновление устаревшего литературного языка за счет тех пластов национального языка, которые оставались (в той или иной степени) вне централизующего и унифицирующего воздействия художественно-идеологической нормы господствующего литературного языка. Литературно-языковое сознание романа нового времени, ощущая себя на рубеже литературного и внелитературного разноречия, вместе с этим ощущает себя и на рубеже времени: оно исключительно остро ощущает время в языке, его смену, устарение и обновление языка, прошлое и будущее в языке.

Конечно, все эти процессы смены и обновления национального языка, отраженные романом, не носят в нем отвлеченно-лингвистического характера: они неотделимы от социальной и идеологической борьбы, от процессов становления и обновления общества и народа.

Таким образом, внутренняя разноречивость языка имеет первостепенное значение для романа. Но полноты своего творческого осознания эта разноречивость достигает только в условиях активного многоязычия. Миф о единственном языке и миф о едином языке погибают одновременно. Поэтому и европейский роман нового времени, отражающий внутриязыковое разноречие и старение-обновление литературного языка и его жанровых разновидностей, мог быть подготовлен тем средневековым многоязычием, через которое прошли все европейские народы, и тем острым взаимоосвещением языков, которое происходило в эпоху Возрождения в процессе смены идеологического языка (латинского) и перехода европейских народов к критическому одноязычию нового времени.

III

Смеховая, пародийно-травестирующая литература средневековья была чрезвычайно богатой. По богатству и разнообразию пародийных форм средневековые родственны Риму. Нужно сказать, что в ряде сторон

своего смехового творчества средневековье, по-видимому, было прямым наследником Рима, в частности, традиция сатурналий в измененной форме продолжала жить на протяжении всех средних веков. Смеющийся, увенчанный дурацким колпаком Рим сатурналий — «*Pileata Roma*»¹ (Марциал) — сумел сохранить свою силу и свое обаяние в самые темные времена средневековья. Но и оригинальная смеховая продукция европейских народов, выраставшая на почве местного фольклора, была весьма значительной.

Одна из интереснейших стилистических проблем эллинизма — это проблема цитаты. Бесконечно разнообразны были формы явного, полускрытого и скрытого цитирования, формы обрамления цитат контекстом, формы интонационных кавычек, различные степени отчуждения или освоения цитируемого чужого слова. И здесь нередко возникает проблема: цитирует автор благоговейно или, напротив, с иронией, с насмешкой. Двусмысленность в отношении к чужому слову часто бывала нарочитой.

Отношение к чужому слову в средние века было не менее сложным и двусмысленным. Роль чужого слова, цитаты, явной и благоговейно подчеркнутой, полускрытой, скрытой, полусознательной, бессознательной, правильной, намеренно искаженной, ненамеренно искаженной, нарочито переосмысленной и т. д., в средневековой литературе была грандиозной. Границы между чужой и своей речью были зыбки, двусмысленны, часто намеренно извилисты и запутанны. Некоторые виды произведений строились, как мозаики, из чужих текстов. Например, так называемый «*cento*» (особый жанр) составлялся только из чужих стихов и полустиший. Один из лучших знатоков средневековой пародии, Пауль Леманн, прямо утверждает, что история средневековой литературы, в особенности латинской, «есть история принятия, переработки и имитирования чужого добра» («*eine Geschichte der Aufnahme, Verarbeitung und Nachahmung fremden Gutes*»)². Мы бы сказали: «чужого языка, чужого стиля, чужого слова».

Этим чужим словом на чужом языке было прежде всего высоко авторитетное и священное слово Библии,

¹ Рим в праздничном колпаке (лат.).

² См.: Lehmann Paul. Die Parodie im Mittelalter. München, 1922, S. 10.

Евангелия, апостолов, отцов и учителей церкви. Это слово постоянно внедряется в контекст средневековой литературы и в речь образованных людей (клириков). Но как оно внедряется, как относится к нему принявший его контекст, в какие интонационные кавычки оно заключается? И вот обнаруживается целая гамма отношений к этому слову, начиная от пиететной и инертной, выделенной и отграниченной, как икона, цитаты и кончая самым двусмысленным и непристойным пародийно-травестирующим его употреблением. Переходы между различными оттенками этой гаммы бывают настолько зыбки и двусмысленны, что часто трудно решить, благоговейное ли это употребление священного слова, или более фамильярное, или даже пародийная игра с ним, а в последнем случае — каковы степени вольности этой игры.

На самой заре средневековья появляется ряд замечательных пародийных произведений. Одно из них — знаменитая «*Sœpna Surlgiani*», то есть «Вечеря Киприана». Это интереснейший готический симпозион. Но как он сделан? Вся Библия, все Евангелие как бы разрезаны на лоскутки, и эти лоскутки затем сложены так, что получается грандиозная картина пира, на котором пьют, едят и веселятся все лица священной истории от Адама и Евы до Христа и его апостолов. Соответствие всех деталей Священному писанию в этом произведении строго и точно выдержано, но вместе с тем все Священное писание превращено здесь в карнавал, точнее — в сатурналии. Это — «*pileata Biblia*».

Но каков же замысел автора этого произведения? Каково его отношение к Священному писанию? Исследователи по-разному отвечают на эти вопросы. Все, конечно, соглашались, что здесь имеет место какая-то игра со священным словом, но степень вольности этой игры и ее смысл оцениваются по-разному. Ряд исследователей утверждает, что цель этой игры самая невинная — чисто мнемоническая: научить, играя. Чтобы помочь верующим, недавним язычникам, лучше запомнить образы и события Священного писания, автор «Вечери» и соткал из них мнемонический узор пира. Другие ученые видят в «Вечере» прямую кощунственную пародию.

Мы привели эти суждения исследователей лишь для примера. Они свидетельствуют о сложности и двусмысленности обращения средневековья с чужим

священным словом. «Вечеря Киприана», конечно, не мнемонический прием. Это пародия, точнее — пародийная травестия. Но нельзя переносить на средневековую пародию (как, впрочем, и на античную) современные представления о пародийном слове. Функции пародии в новое время узки и несущественны. Пародия захирела, ее место в новой литературе ничтожно. Мы живем, пишем и говорим в мире вольного и демократизированного языка: бывшая сложная и многостепенная иерархия слов, форм, образов, стилей, проникавшая всю систему официального языка и языкового сознания, была сметена языковыми переворотами эпохи Возрождения. Европейские литературные языки — французский, немецкий, английский — были созданы в процессе разрушения этой иерархии, причем смеховые и травестирующие жанры позднего средневековья и Возрождения — новеллы, масленичные игры, соти, фарсы и, наконец, романы — формировали эти языки. Французский литературно-прозаический язык был создан Кальвином и Рабле, но и язык Кальвина, язык средних слоев населения («лавочников и ремесленников»), был намеренным и сознательным снижением, почти травестией священного языка Библии. Средние слои народных языков, становясь языком высоких идеологических сфер и Священного писания, воспринимались как снижающая травестия этих высоких сфер. Поэтому на почве новых языков для пародии осталось лишь весьма скромное место: эти языки почти не знали и не знают священных слов, и сами они в известной мере родились из пародии на священное слово.

Но роль пародии в средние века была весьма существенной: она подготовляла новое литературно-языковое сознание, она подготовляла и великий ренессансный роман.

«Вечеря Киприана» — древнейший и великолепный образец средневековой «*ragodia sasga*», то есть «священной пародии», точнее — пародии на священные тексты и ритуалы. Глубинные корни ее уходят в древнюю ритуальную пародию, ритуальное посрамление и осмеяние высшей силы. Но эти корни далеки, древний ритуальный элемент переосмыслен, пародия выполняет новые и существенные функции, о которых мы говорили выше.

Нужно прежде всего отметить признанную, легали-

зованную свободу пародирования. Средневековые с большими или меньшими оговорками уважали свободу дурацкого колпака и предоставляли смеху и смеховому слову довольно широкие права. Свобода эта была по преимуществу ограничена праздниками и школьными рекреациями. Средневековый смех — праздничный смех. Известны пародийно-травестирующие «праздник глупцов», «праздник осла», справлявшиеся низким клиром в самих церквях. Очень характерен «*risus paschalis*», то есть пасхальный смех. Во время пасхальных дней традиция разрешала смех в церквях. Проповедник с церковной кафедры позволял себе вольные шутки и веселые анекдоты, чтобы вызвать у прихожан смех, который мыслился как веселое возрождение после дней уныния и поста. Очень много пародийно-травестирующих произведений средневековья связано прямо или косвенно с этим «*risus paschalis*». Не менее производительным был и «рождественский смех» (*risus natalis*); в отличие от «*risus paschalis*», он выражал себя не в рассказах, а в песнях. Серьезные церковные гимны пелись на мотивы уличных песенок и таким путем переакцентуировались. Наряду с этим была создана громадная по объему продукция специальных рождественских песен, в которых благоговейная рождественская тематика переплеталась с народными мотивами веселой смерти старого и рождения нового. Пародийно-травестирующее осмеяние старого часто доминировало в этих песнях, особенно во Франции, где «*Noël*», то есть рождественская песня, стала одним из популярнейших жанров революционной уличной песни (напомню «*Noël*» Пушкина с пародийно-травестирующим использованием рождественской тематики). Праздничному смеху почти все было позволено.

Так же широки были права и вольности школьных рекреаций, сыгравших большую роль в культурной и литературной жизни средневековья. Рекреативное творчество было по преимуществу пародийно-травестирующим творчеством. Средневековый монастырский школяр, позже студент, во время рекреаций с чистой совестью осмеивает все, что было предметом его благоговейных штудий в течение года, — от Священного писания до школьной грамматики. Средневековые создали целый ряд вариаций пародийно-травестирующей

латинской грамматики. Падежи, глагольные формы и вообще все грамматические категории переосмысливались или в непристойном эротическом плане, или в плане еды и пьянства, или, наконец, в плане осмеяния церковной и монашеской иерархии и субординации. Во главе этой своеобразной грамматической традиции стоит произведение VII века — «*Virgilius Maḡo grammaticus*». Это чрезвычайно ученое произведение, насыщенное невероятным количеством ссылок, цитаций из всевозможнейших авторитетов древнего мира, иной раз и вовсе не существующих; цитаты в ряде случаев пародийные. Серьезные и довольно тонкие грамматические анализы переплетаются с резким пародийным преувеличением самой этой тонкости, скрупулезности ученых анализов; изображается, например, двухнедельная ученая дискуссия по вопросу *vocativus* от *ego*, то есть звательного падежа от «я». В целом «*Virgilius grammaticus*» — великолепная и тонкая пародия на формально-грамматическое мышление поздней античности. Это грамматические сатурналии, *grammatica pileata*.

Характерно, что многие средневековые ученые принимали этот грамматический трактат, по-видимому, совершенно всерьез. И современные ученые далеко не единодушны в оценке характера и степени его пародийности. Это лишнее доказательство того, как зыбки грани между прямым и пародийно-преломленным словом в средневековой литературе.

Праздничный и рекреационный смех был вполне легализованным смехом. В эти дни разрешалось как бы возрождаться из могилы авторитетной и благоговейной серьезности, разрешалось превращать прямое священное слово в пародийно-травестирующую маску. В этих условиях становится понятным, что «Вечеря Киприана» могла пользоваться громадной популярностью даже в строгих церковных кругах. В IX веке строгий фульдский аббат *Rabanus Maurus* переделал ее в стихотворную форму: «Вечеря» читалась за пиршественными столами королей, исполнялась во время пасхальных рекреаций учащимися монастырских школ.

В атмосфере праздников и рекреаций и создавалась грандиозная пародийно-травестирующая литература средних веков. Не было такого жанра, такого текста, такой молитвы, такого изречения, которые не полу-

чили бы пародийного эквивалента. До нас дошли пародийные литургии — литургии пьяниц, литургии игроков, денежная литургия. До нас дошли многочисленные пародийные евангельские чтения, начинавшиеся с традиционного «ab illo tempore», то есть «во время оно» и содержавшие иногда весьма непристойные рассказы. До нас дошло громадное количество пародийных молитв и гимнов. Финский ученый Eero Ilvonen в своей диссертации «Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge» (Helsingfors, 1914) публикует тексты шести пародий на «Pater noster», две на «Credo», одну на «Ave Maria», но он дает только смешанные латино-французские тексты. Количество пародийных молитв и гимнов латинских и смешанных в средневековых рукописных кодексах необозримо. Ф. Новати в своей «Parodia sacra» дает обзор только небольшой части этой литературы¹. Чрезвычайно разнообразны стилистические приемы этого пародирования, травестирования, переосмысливания и переакцентуаций. Приемы эти до сих пор изучены очень мало и без надлежащей стилистической глубины.

Рядом с собственно «parodia sacra» мы найдем многообразное пародирование и травестирование священного слова в других комических жанрах и произведениях средневековья, например, в комическом животном эпосе.

Героем всей этой грандиозной, преимущественно латинской (и отчасти смешанной) пародийной литературы было священное, авторитетное, прямое слово на чужом языке. Это слово, его стиль и его смысл становились предметом изображения, превращались в ограниченный и смешной образ. Латинская «parodia sacra» строится на фоне национального вульгарного языка. Акцентная система этого языка проникает внутрь латинского текста. Поэтому латинская пародия, в сущности, двуязычное явление: хоть язык и один, но он строится и воспринимается в свете другого языка; иной раз не только акценты, но и синтаксические формы вульгарного языка явственно прощупываются в латинской пародии. Латинская пародия — двуязычный наме-

¹ Novati F. Parodia sacra nelle letterature moderne (см.: «Novatis Studi critici e letterari», Turin, 1889).

ренный гибрид. Мы подходим к проблеме намеренного гибрида.

Всякая пародия, всякая травестия, всякое слово, употребленное оговорочно, с иронией, заключенное в интонационные кавычки, вообще всякое не прямое слово есть намеренный гибрид, но гибрид одноязычный, стилистического порядка. В самом деле, в пародийном слове сходятся и известным образом скрещиваются два стиля, два «языка» (внутриязыковых): пародируемый язык, например, язык героической поэмы, и пародирующий язык — прозаический низменный язык, фамиллярный разговорный язык, язык реалистических жанров, язык «нормальный», «здоровый» литературный язык, как представляет его себе автор пародии. Этот второй пародирующий язык, на фоне которого строится и воспринимается пародия, в самую пародию — если это пародия строгая — самолично не входит, но он незримо присутствует в ней.

Ведь всякая пародия перемещает акценты пародируемого стиля, сгущает в нем одни моменты, оставляет в тени другие: пародия пристрастна, и это пристрастие диктуется особенностями пародирующего языка, его акцентной системой, его строем, — мы чувствуем его руку в пародии и можем эту руку узнать, как мы иной раз явственно узнаем акцентную систему, синтаксическую конструкцию, темпы и ритм определенного вульгарного языка в чистой латинской пародии (то есть мы узнаем, француз или немец написал эту пародию). Теоретически во всякой пародии можно прошупать и узнать тот «нормальный» язык, «нормальный» стиль, в свете которого создавалась данная пародия, но на практике это весьма нелегко и далеко не всегда возможно.

Таким образом, в пародии скрестились два языка, два стиля, две языковых точки зрения, две языковые мысли и, в сущности, два речевых субъекта. Правда, один из этих языков (пародируемый) присутствует самолично, другой же присутствует незримо, как активный фон творчества и восприятия. Пародия — намеренный гибрид, но обычно гибрид внутриязыковой, питающийся за счет расслоения литературного языка на языки жанровые и направленческие.

Всякий намеренный стилистический гибрид в известной мере диалогизован. Это значит, что скрестившиеся в нем языки относятся друг к другу как реплики

диалога; это — спор языков, спор языковых стилей. Но это не сюжетный и не отвлеченно-смысловой диалог, это — диалог не переводимых друг на друга конкретно-языковых точек зрения.

Таким образом, всякая пародия есть намеренный диалогизованный гибрид. В ней активно взаимодействуют языки и стили.

Всякое оговорочно употребленное слово, заключенное в интонационные кавычки, также есть намеренный гибрид, если только говорящий отгораживается от этого слова как от «языка», как от стиля, если оно звучит для него, например, слишком вульгарно, или, напротив, слишком изысканно, или напыщенно, или отзывается определенным направлением, определенной языковой манерой и т. п.

Но вернемся к латинской «*parodia sacra*». Это намеренный диалогизованный гибрид, но гибрид языковой. Это — диалог языков, хотя один из них (вульгарный) дан только как активный диалогизующий фон. Перед нами нескончаемый фольклорный диалог: пренебрежительное отношение к священному слову с веселым народным словом, нечто вроде знаменитых средневековых диалогов Соломона с веселым плутом Маркольфом, но Маркольф спорил с Соломоном на латинском же языке, — здесь же спорят на разных языках. Чужое иноязычное священное слово пронизывается акцентами вульгарных народных языков, оно переакцентируется и переосмысливается на фоне этих языков, сгущается до смешного образа, до комической карнавальной маски ограниченного и мрачного педанта, или лицемерно-елейного старого ханжи, или иссохшегося скупого кощея. Эта грандиозная по объему, почти тысячелетняя рукописная «*parodia sacra*» есть замечательный, еще плохо прочитанный документ напряженной борьбы и взаимодействия языков, происходивших на всей территории Западной Европы. Это языковая драма, разыгранная как веселый фарс. Это — языковые сатираллии — *Lingua sacra pileata*¹.

Священное латинское слово — чужеродное тело, вторгшееся в организм европейских языков. На протяжении всего средневековья организмы национальных языков это тело выталкивали. Выталкивалась не вещь, а осмысленное слово, населившее все верхние этажи национального идеологического мышления. Выталки-

¹ Священный язык в праздничном колпаке (лат.).

ние чужеродного священного слова носило диалогизованный характер и проводилось под прикрытием праздничного и рекреационного смеха. Так в древнейших формах народно-праздничного веселья прогоняли старого царя, старый год, зиму, пост. Такова «*ragodia sasga*».

Но и вся остальная латинская литература средневековья является, в сущности, большим и сложным диалогизованным гибридом. Недаром Пауль Леманн определяет ее как усвоение, переработку и имитирование чужого добра, то есть чужого слова. Взаимоориентация с чужим словом проходит по всему диапазону тонов — от благоговейного принятия до пародийного высмеивания, причем весьма часто трудно установить, где именно кончается благоговение и начинается высмеивание. Совершенно как в романе нового времени, где часто не знаешь, где кончается прямое авторское слово и начинается пародийное или стилизующее разыгрывание языка героев. Только здесь — в латинской литературе средневековья — сложный и противоречивый процесс принятия и отталкивания чужого слова, благоговейного вслушивания в него и его высмеивания совершался в грандиозных масштабах всего западноевропейского мира и оставил неизгладимый след в литературно-языковом сознании народов.

Рядом с латинской пародией существовала, как мы уже говорили, смешанная пародия. Это уже вполне развернутый намеренный диалогизованный двуязычный (иногда триязычный) гибрид. В этой двуязычной литературе средневековья мы также найдем все возможные типы отношения к чужому слову — от благоговения до беспощадного высмеивания. Например, во Франции были распространены так называемые «*épîtres farsciés*»¹. Здесь стих Священного писания (читаемых во время мессы апостольских посланий) сопровождается французскими восьмисложными стихами, благоговейно переводящими и перефразирующими латинский текст. Такой же благоговейно-комментирующий характер носит французский язык в ряде смешанных молитв. Вот, например, отрывок из смешанного «*Pater noster*» XIII века (начало последней строфы):

Sed libera nos, mais dellivre nous, Sire,
a malo, de tout mal et de cruel martire².

¹ Шутиливое послание в стихах (фр.).

² Но избави нас, но избави нас, Господине, от лукавого, от всякого зла и жестокого мученичества (лат. и старофр.).

В этом гибриде французская реплика благоговейно и подтверждающе переводит и дополняет латинскую реплику.

Но вот начало «*Pater noster*» XIV века, изображающего бедствия войны:

*Pater noster, tu n'ies pas foulz
Quar tu t'ies mis en grand repos
Qui es montés haut in celis¹.*

Здесь французская реплика резко высмеивает священное латинское слово. Она перебивает начальные слова молитвы и изображает пребывание на небесах как весьма спокойную позицию по отношению к земным бедствиям. Стиль французской реплики не корреспондирует здесь высокому стилю молитвы, как в первом примере, и нарочито вульгаризован. Это — грубая земная реплика на неземную елейность молитвы.

Смешанных текстов разной степени благоговейности и разной степени пародийности чрезвычайно много. Общеизвестны смешанные стихи из «*Carmina buxana*». Напомню еще о смешанном языке литургических драм. Народные языки здесь очень часто служат снижающей комической репликой на высокие латинские части драмы.

Смешанная литература средневековья — также весьма важный и интересный документ борьбы и взаимоосвещения языков.

Нет надобности распространяться о грандиозной пародийно-травестирующей литературе средневековья на национальных народных языках. Эта литература создала полную смеховую надстройку над всеми серьезными прямыми жанрами. Здесь, как и в Риме, стремились к полноте смехового дублирования. Напомню о роли² средневековых шутов, этих профессиональных создателей второго плана, своим смеховым дублированием воссоздававших целостность серьезно-смехового слова. Напомню о всякого рода смеховых интермедиях и антрактах, игравших роль греческой четвертой драмы или римского веселого *exodium*'а. Яркий образец такого смехового дублирования — второй шутовской план в трагедиях и комедиях Шекспира. Отзвуки

¹ «Отче наш, ты не глуп, так как устроился, забравшись высоко весьма спокойно на небесах». См: Ilvoonen Eero. *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge*. Helsingfors, 1914.

этого смехового параллелизма живы еще и сегодня, например, в довольно обычном дублировании цирковым клоуном серьезных и опасных номеров программы или в полушутливой роли нашего конферансье.

Все пародийно-травестирующие формы средневековья, как и в античном мире, тяготели к народнопраздничному веселью, носившему на протяжении всего средневековья карнавалыый характер и сохранившему в себе неистребимые следы сатурналий.

На исходе средних веков и в эпоху Возрождения пародийно-травестирующее слово прорвало все преграды. Оно ворвалось во все строгие и замкнутые прямые жанры; оно громко звучит в эпосе шпильманов и кантасториев; оно проникло в высокий рыцарский роман. Дьяблерия почти заслонила мистирию, частью которой она была. Появляются такие большие и в высшей степени существенные жанры, как соти. Появляется, наконец, великий роман эпохи Возрождения — романы Рабле и Сервантеса. Именно в этих двух произведениях романное слово, подготовленное всеми разобранными выше формами, а также и античным наследием, раскрыло свои возможности и сыграло титаническую роль в формировании нового литературно-языкового сознания.

Взаимоосвещение языков в процессе ликвидации двуязычия достигло в эпоху Возрождения своей высшей точки. Оно, кроме того, чрезвычайно усложнилось. Историк французского языка Фердинанд Брюно во втором томе своего классического труда ставит вопрос: как могла быть разрешена задача перехода на народный язык именно в эпоху Ренессанса с его классицистическими тенденциями? Он совершенно правильно отвечает, что самое стремление Ренессанса восстановить латинский язык в его классической чистоте неизбежно превращало его в мертвый язык. Классическую цитроновскую чистоту латыни нельзя было выдержать, пользуясь ею в жизненном обиходе и в предметном мире XVI века, выражая на ней понятия и вещи современности. Восстановление классически чистой латыни ограничивало область ее применения, в сущности, только сферой стилизации. Совершилось как бы примеривание языка к новому миру. Язык оказался тесен. В то же время классическая латынь осветила лицо средневековой латыни. Это лицо оказалось уродливым; увидеть это лицо можно было только в свете латыни клас-

сической. И вот создан замечательный образ языка — «Письма темных людей».

Эта сатира — сложный намеренный языковой гибрид. Язык темных людей пародируется, то есть определенным образом сгущается, утрируется, типизируется — на фоне корректной и правильной латыни гуманистов. В то же время за латинским языком темных людей резко просвечивает их родной немецкий язык: они пользуются синтаксическими конструкциями немецкого языка и наполняют их латинскими словами, кроме того, специфические немецкие выражения они буквально переводят на латынь; интонация у них грубая, немецкая. С точки зрения темных людей, это гибрид не намеренный; они пишут, как умеют. Но этот латино-немецкий гибрид намеренно утрирован и освещен пародирующей волей авторов сатиры. Нужно, однако, заметить, что языковая сатира эта носит несколько кабинетный и иногда абстрактно-грамматический характер.

Поэзия макароников — также сложная языковая сатира, но это не пародия на кухонную латынь; это — снижающая травестия латыни цicerонианских пуристов с их высокой и строгой лексикологической нормой. Макароники работают правильными латинскими конструкциями (в отличие от темных людей), но в эти конструкции они в изобилии вводят слова родного вульгарного языка (итальянского), придав им внешне латинское оформление. Активным фоном восприятия является итальянский язык и стиль низких жанров — факетий, новелл и т. п. — с подчеркнуто снижающей материально-телесной тематикой. Язык цicerоннианцев involвировал высокий стиль, он был, в сущности, не языком, а стилем. Этот стиль и пародируют макароники.

В языковых сатирах эпохи Возрождения («Письма темных людей», поэзия макароников) взаимоосвещаются, таким образом, три языка: средневековая латынь, очищенная строгая латынь гуманистов и национальный вульгарный язык. Одновременно здесь взаимоосвещаются два мира: средневековый и новый, народно-гуманистический. Мы слышим здесь тот же фольклорный спор старого с новым; мы слышим здесь то же фольклорное посрамление и осмеяние старого — старой власти, старой правды, старого слова.

«Письма темных людей», поэзия макароников и ряд других аналогичных явлений показывают, насколько сознательно протекал процесс взаимоосвещения языков

и их примеривания к действительности и к эпохе. Они показывают далее, насколько были неотделимы друг от друга языковые и мирозерцательные формы. Они показывают, наконец, насколько старый и новый миры характеризовались именно своими языками, образами своих языков. Языки спорили друг с другом, но этот спор, как и всякий спор больших и существенных культурно-исторических сил, нельзя передать ни с помощью отвлеченно-смыслового, ни с помощью чисто драматического диалога, но лишь с помощью сложных диалогизованных гибридов. Такими гибридами, но одноязычными стилистическими, были и великие романы эпохи Возрождения.

В процессе языковой смены пришли в новое движение и диалекты внутри национальных языков. Их глупое и темное сосуществование кончилось. Их своеобразие стало по-новому ощущаться в свете слагающейся и централизующей общей нормы национального языка. Высмеивание диалектологических особенностей, передразнивание языковых и речевых манер населения различных областей и городов страны принадлежит к древнейшему фонду образов языка каждого народа. Но в эпоху Возрождения это взаимное передразнивание различных групп народа в свете общего взаимоосвещения языков и в процессе создания общенациональной нормы народного языка приобретает новое существенное значение. Пародийные образы диалектов начинают получать более глубокое художественное оформление и начинают проникать в большую литературу.

Так, в комедии дель арте итальянские диалекты срастаются с определенными типами-масками этой комедии. Комедию дель арте в этом отношении можно назвать комедией диалектов. Это — намеренный диалектологический гибрид.

Так происходило взаимоосвещение языков в эпоху создания европейского романа. Смех и многоязычие подготовили романное слово нового времени.

* * *

Мы коснулись в нашей статье только двух факторов, действовавших в предыстории романного слова. Очень важной задачей является также изучение тех речевых жанров, преимущественно фамильярных пластов народного языка, которые сыграли огромную роль в форми-

ровании романного слова и которые в преобразованном виде вошли в состав романного жанра. Но это уже выходит за пределы нашей работы. Здесь же, в заключение, нам хотелось бы только подчеркнуть, что романное слово рождалось и развивалось не в узколитературном процессе борьбы направлений, стилей, отвлеченных мировоззрений, а в сложной многовековой борьбе культур и языков. Оно связано с большими сдвигами и кризисами в судьбах европейских языков и речевой жизни народов. В узкие рамки истории литературных стилей предыстория романного слова не укладывается.

ЭПОС И РОМАН

(О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ РОМАНА)

Изучение романа как жанра отличается особыми трудностями. Это обусловлено своеобразием самого объекта: роман — единственный становящийся и еще неготовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и становление романного жанра совершаются при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей.

Остальные жанры как жанры, то есть как некие твердые формы для отливки художественного опыта, мы знаем в уже готовом виде. Древний процесс их формирования лежит вне исторически документированного наблюдения. Эпопею мы находим не только давно готовым, но уже и глубоко состарившимся жанром. То же самое можно сказать, с некоторыми оговорками, о других основных жанрах, даже о трагедии. Известная нам историческая жизнь их есть их жизнь как готовых жанров с твердым и уже мало пластичным костяком. У каждого из них есть канон, который действует в литературе как реальная историческая сила.

Все эти жанры или, во всяком случае, их основные элементы гораздо старше письменности и книги, и свою исконную устную и громкую природу они сохраняют в большей или меньшей степени еще и до нынешнего дня. Из больших жанров один роман моложе письма и книги, и он один органически приспособлен к новым формам немого восприятия, то есть к чтению. Но главное — роман не имеет такого канона, как другие жанры: исторически действительны только отдельные образцы романа, но не жанровый канон как таковой. Изучение других жанров аналогично изучению мертвых языков;

изучение же романа — изучению живых языков, притом молодых.

Этим и создается необычайная трудность теории романа. Ведь эта теория имеет, в сущности, совершенно иной объект изучения, чем теория других жанров. Роман — не просто жанр среди жанров. Это единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров. Это единственный жанр, рожденный и вскормленный новой эпохой мировой истории и поэтому глубоко сродный ей, в то время как другие большие жанры получены ею по наследству в готовом виде и только приспосабливаются — одни лучше, другие хуже — к новым условиям существования. По сравнению с ними роман представляется существом иной породы. Он плохо уживается с другими жанрами. Он борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие, старые, жанры разлагаются. Недаром лучшая книга по истории античного романа — книга Эрвина Роде — не столько рассказывает его историю, сколько изображает процесс разложения всех больших высоких жанров на античной почве.

Очень важна и интересна проблема взаимодействия жанров в единстве литературы данного периода. В некоторые эпохи — в классический период греческой, в золотой век римской литературы, в эпоху классицизма — в большой литературе (то есть в литературе господствующих социальных групп) все жанры в известной мере гармонически дополняют друг друга и вся литература, как совокупность жанров, есть в значительной мере некое органическое целое высшего порядка. Но характерно: роман в это целое никогда не входит, он не участвует в гармонии жанров. В эти эпохи роман ведет неофициальное существование за порогом большой литературы. В органическое целое литературы, иерархически организованное, входят только готовые жанры со сложившимися и определенными жанровыми лицами. Они могут взаимно ограничиваться и взаимно дополнять друг друга, сохраняя свою жанровую природу. Они едины и родственны между собой по своим глубинным структурным особенностям.

Большие органические поэтики прошлого — Аристотеля, Горация, Буало — проникнуты глубоким ощущением целого литературы и гармоничности сочетания в этом целом всех жанров. Они как бы конкретно слы-

шат эту гармонию жанров. В этом — сила, неповторимая целостная полнота и исчерпанность этих поэтик. Все они последовательно игнорируют роман. Научные поэтики XIX века лишены этой целостности: они эклектичны, описательны, стремятся не к живой и органической, а к абстрактно-энциклопедической полноте, они ориентируются не на действительную возможность сосуществования определенных жанров в живом целом литературы данной эпохи, а на их сосуществование в максимально полной хрестоматии. Они, конечно, уже не игнорируют романа, но они просто прибавляют его (на почетном месте) к существующим жанрам (так, как жанр среди жанров, он входит и в хрестоматию; но в живое целое литературы роман входит совершенно по-другому).

Роман, как мы уже сказали, плохо уживается с другими жанрами. Ни о какой гармонии на основе взаиморазграничения и взаимодополнения не может быть и речи. Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их. Историки литературы склонны иногда видеть в этом только борьбу литературных направлений и школ. Такая борьба, конечно, есть, но она — явление периферийное и исторически мелкое. За нею нужно суметь увидеть более глубокую и историческую борьбу жанров, становление и рост жанрового костяка литературы.

Особенно интересные явления наблюдаются в те эпохи, когда роман становится ведущим жанром. Вся литература тогда бывает охвачена процессом становления и своего рода «жанровым критицизмом». Это имело место в некоторые периоды эллинизма, в эпоху позднего средневековья и Ренессанса, но особенно сильно и ярко со второй половины XVIII века. В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»: романизируется драма (например, драма Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, «Чайльд Гарольд» и особенно «Дон-Жуан» Байрона), даже лирика (резкий пример — лирика Гейне). Те же жанры, которые упорно сохраняют свою старую каноничность, приобретают характер стилизации. Вообще всякая строгая выдержанность жанра помимо

художественной воли автора начинает отзываться стилизацией, а то и пародийной стилизацией. В присутствии романа, как господствующего жанра, по-новому начинают звучать условные языки строгих канонических жанров, иначе, чем они звучали в эпохи, когда романа не было в большой литературе.

Пародийные стилизации прямых жанров и стилей занимают в романе существенное место. В эпоху творческого подъема романа — и в особенности в периоды подготовки этого подъема — литература наводняется пародиями и травестиями на все высокие жанры (именно на жанры, а не на отдельных писателей и направления) — пародиями, которые являются предвестниками, спутниками и своего рода этюдами к роману. Но характерно, что роман не дает стабилизироваться ни одной из собственных разновидностей. Через всю историю романа тянется последовательное пародирование или травестирование господствующих и модных разновидностей этого жанра, стремящихся шаблонизоваться: пародии на рыцарский роман (первая пародия на авантюрный рыцарский роман относится к XIII веку, это «Dit d'aventures»), на роман барокко, на пастушеский роман («Экстравагантный пастушок» Сореля), на сентиментальный роман (у Филдинга, «Грандисон Второй» Музеуса) и т. д. Эта самокритичность романа — замечательная черта его как становящегося жанра.

В чем выражается отмеченная нами выше романизация других жанров? Они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет «романных» пластов литературного языка, они диалогизируются, в них, далее, широко проникают смех, ирония, юмор, элементы самопародирования, наконец, — и это самое главное, — роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим). Все эти явления, как мы увидим дальше, объясняются транспонировкой жанров в новую особую зону построения художественных образов (зону контакта с настоящим в его незавершенности), зону, впервые освоенную романом.

Конечно, явление романизации нельзя объяснять только прямым и непосредственным влиянием самого романа. Даже там, где такое влияние может быть точ-

но установлено и показано, оно неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности, которые определяют и роман, которые обусловили господство романа в данную эпоху. Роман — единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности. Только становящийся сам может понять становление. Роман стал ведущим героем драмы литературного развития нового времени именно потому, что он лучше всего выражает тенденции становления нового мира, ведь это — единственный жанр, рожденный этим новым миром и во всем соприродный ему. Роман во многом предвосхищал и предвосхищает будущее развитие всей литературы. Поэтому, приходя к господству, он содействует обновлению всех других жанров, он заражает их становлением и незавершенностью. Он властно вовлекает их в свою орбиту именно потому, что эта орбита совпадает с основным направлением развития всей литературы. В этом исключительная важность романа и как объекта изучения для теории и для истории литературы.

Историки литературы, к сожалению, обычно сводят эту борьбу романа с другими готовыми жанрами и все явления романизации к жизни и борьбе школ и направлений. Романизованную поэму, например, они называют «романтической поэмой» (это верно) и думают, что этим все сказано. За поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литературы и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры, а направления и школы — героями только второго и третьего порядка.

Теория литературы обнаруживает в отношении романа свою полную беспомощность. С другими жанрами она работает уверенно и точно — это готовый и сложившийся объект, определенный и ясный. Во все классические эпохи своего развития эти жанры сохраняют свою устойчивость и каноничность; их вариации по эпохам, направлениям и школам периферийны и не задевают их затвердевшего жанрового костяка. В сущности, теория этих готовых жанров и до наших дней почти ничего не смогла прибавить существенного к тому, что было сделано еще Аристотелем. Его поэтика остается незыблемым фундаментом теории жанров

(хотя иногда он так глубоко залегает, что его и не увидишь). Все обстоит благополучно, пока дело не коснется романа. Но уже и романизированные жанры ставят теорию в тупик. На проблеме романа теория жанров оказывается перед необходимостью коренной перестройки.

Благодаря кропотливому труду ученых накоплен громадный исторический материал, освещен ряд вопросов, связанных с происхождением отдельных разновидностей романа, но проблема жанра в его целом не нашла сколько-нибудь удовлетворительного принципиального разрешения. Его продолжают рассматривать как жанр среди других жанров, пытаются фиксировать его отличия как готового жанра от других готовых жанров, пытаются вскрыть его внутренний канон как определенную систему устойчивых и твердых жанровых признаков. Работы о романе сводятся в огромном большинстве случаев к возможно более полному регистрации и описанию романских разновидностей, но в результате таких описаний никогда не удается дать сколько-нибудь охватывающей формулы для романа как жанра. Более того, исследователям не удается указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью.

Вот примеры таких «оговорочных» признаков: роман — многоплановый жанр, хотя существуют и замечательные одноплановые романы; роман — остросюжетный и динамический жанр, хотя существуют романы, достигающие предельной для литературы чистой описательности; роман — проблемный жанр, хотя массовая романная продукция являет недоступный ни для одного жанра образец чистой занимательности и бездумности; роман — любовная история, хотя величайшие образцы европейского романа вовсе лишены любовного элемента; роман — прозаический жанр, хотя и существуют замечательные стихотворные романы. Подобного рода «жанровых признаков» романа, уничтожаемых честно присоединенной к ним оговоркой, можно, конечно, привести еще немало.

Гораздо интереснее и последовательнее те нормативные определения романа, которые даются самими романистами, выдвигающими определенную романную разновидность и объявляющими ее единственно правильной, нужной и актуальной формой романа. Тако-

во, например, известное предисловие Руссо к «Новой Элоизе», предисловие Виланда к «Агатону», Вецеля к «Тобиасу Кнауту»; таковы многочисленные декларации и высказывания романтиков вокруг «Вильгельма Мейстера» и «Люцинды» и др. Такие высказывания, не пытающиеся охватить все разновидности романа в эклектическом определении, сами зато участвуют в живом становлении романа как жанра. Они часто глубоко и верно отражают борьбу романа с другими жанрами и с самим собою (в лице других господствующих и модных разновидностей романа) на определенном этапе его развития. Они ближе подходят к пониманию особого положения романа в литературе, несоизмеримого с другими жанрами.

Особое значение в этой связи получает ряд высказываний, сопровождавших создание нового типа романа в XVIII веке. Открывается этот ряд рассуждениями Филдинга о романе и его герое в «Томе Джонсе». Его продолжением является предисловие Виланда к «Агатону», а самым существенным звеном — «Опыт о романе» Бланкенбурга. Завершением же этого ряда является, в сущности, теория романа, данная позже Гегелем. Для всех этих высказываний, отражающих становление романа на одном из его существенных этапов («Том Джонс», «Агатон», «Вильгельм Мейстер»), характерны следующие требования к роману: 1) роман не должен быть «поэтичным» в том смысле, в каком поэтическими являются остальные жанры художественной литературы; 2) герой романа не должен быть «героичным» ни в эпическом, ни в трагическом смысле этого слова: он должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные; 3) герой должен быть показан не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью; 4) роман должен стать для современного мира тем, чем эпопея являлась для древнего мира (эта мысль со всею четкостью была высказана Бланкенбургом и затем повторена Гегелем).

Все эти утверждения-требования имеют весьма существенную и продуктивную сторону — это критика с точки зрения романа других жанров и их отношения к действительности: их ходульной героизации, их условности, их узкой и нежизненной поэтичности, их одно-

тонности и абстрактности, готовности и неизменности их героев. Здесь дается, в сущности, принципиальная критика литературности и поэтичности, свойственных другим жанрам и предшествующим разновидностям романа (барочному героическому роману и сентиментальному роману Ричардсона). Эти высказывания подкрепляются в значительной мере и практикою этих романистов. Здесь роман — как его практика, так и связанная с нею теория — выступает прямо и осознанно, как критический и самокритический жанр, долженствующий обновить самые основы господствующей литературности и поэтичности. Сопоставление романа с эпосом (и противопоставление их) является, с одной стороны, моментом в критике других литературных жанров (в частности, самого типа эпической героизации), с другой же стороны, имеет целью поднять значение романа как ведущего жанра новой литературы.

Приведенные нами утверждения-требования являются одной из вершин самоосознания романа. Это, конечно, не теория романа. Большой философской глубиной эти утверждения также не отличаются. Но тем не менее они свидетельствуют о природе романа как жанра не меньше, если не больше существующих теорий романа.

В дальнейшем я делаю попытку подойти к роману именно как к становящемуся жанру, идущему во главе процесса развития всей литературы нового времени. Я не строю определения действующего в литературе (в ее истории) канона романа как системы устойчивых жанровых признаков. Но я пытаюсь нащупать основные структурные особенности этого пластичнейшего из жанров, особенности, определяющие направление его собственной изменчивости и направление его влияния и воздействия на остальную литературу.

Я нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности.

Все эти три особенности романа органически связаны между собою, и все они обусловлены определен-

ным переломным моментом в истории европейского человечества: выходом его из условий социально замкнутого и глухого полупатриархального состояния в новые условия международных, междуязычных связей и отношений. Европейскому человечеству открылось и стало определяющим фактором его жизни и мышления многообразие языков, культур и времен.

Первую стилистическую особенность романа, связанную с активным многоязычием нового мира, новой культуры и нового литературно-творческого сознания, я рассматривал в другой своей работе¹. Напомню кратко лишь самое основное.

Многоязычие имело место всегда (оно древнее канонического и чистого одноязычия), но оно не было творческим фактором, художественно-намеренный выбор не был творческим центром литературно-языкового процесса. Классический грек ощущал и «языки», и эпохи языка, многообразные греческие литературные диалекты (трагедия — многоязычный жанр), но творческое сознание реализовало себя в замкнутых чистых языках (хотя бы фактически и смешанных). Многоязычие было упорядочено и канонизовано между жанрами.

Новое культурное и литературно-творческое сознание живет в активно-многоязычном мире. Мир стал таким раз и навсегда и безвозвратно. Кончился период глухого и замкнутого сосуществования национальных языков. Языки взаимоосвещаются; ведь один язык может увидеть себя только в свете другого языка. Кончилось также наивное и упроченное сосуществование «языков» внутри данного национального языка, то есть сосуществование территориальных диалектов, социальных и профессиональных диалектов и жаргонов, литературного языка, жанровых языков внутри литературного языка, эпохи в языке и т. д.

Все это пришло в движение и вступило в процесс активного взаимодействия и взаимоосвещения. Слово, язык стали иначе ощущаться, и объективно они перестали быть тем, чем они были. В условиях этого внешнего и внутреннего взаимоосвещения языков каждый данный язык, даже при условии абсолютной неизменности его языкового состава (фонетики, словаря, морфологии)

¹ См. статью «Из предистории романного слова» в наст. изд.

и т. д.), как бы рождается заново, становится качественно другим для творящего на нем сознания.

В этом активно-многоязычном мире между языком и его предметом, то есть реальным миром, устанавливаются совершенно новые отношения, чреватые громадными последствиями для всех готовых жанров, сложившихся в эпохи замкнутого и глухого одноязычия. В отличие от других больших жанров, роман сложился и вырос именно в условиях обостренной активизации внешнего и внутреннего многоязычия, это его родная стихия. Поэтому роман и мог стать во главе процесса развития и обновления литературы в языковом и стилистическом отношении.

Глубокое стилистическое своеобразие романа, определяемое его связью с условиями многоязычия, я пытался осветить в уже упомянутой работе.

Перехожу к двум другим особенностям, касающимся уже тематических моментов структуры романного жанра. Эти особенности лучше всего раскрываются и уясняются путем сопоставления романа с эпопеей.

В разрезе нашей проблемы эпопея как определенный жанр характеризуется тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией.

Остановимся подробнее на каждой из этих конститутивных черт эпопеи.

Мир эпопеи — национальное героическое прошлое, мир «начал» и «вершин» национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших». Дело не в том, что это прошлое является содержанием эпопеи. Отнесенность изображаемого мира в прошлое, причастность его прошлому — конститутивная формальная черта эпопеи как жанра. Эпопея никогда не была поэмой о настоящем, о своем времени (став только для потомков поэмой о прошлом). Эпопея как известный нам определенный жанр с самого начала была поэмой о прошлом, а имманентная эпопее и конститутивная для нее авторская установка (то есть установка произ-

носителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейная установка потомка. Эпическое слово по своему стилю, тону, характеру образности бесконечно далеко от слова современника о современнике, обращенного к современникам («Онегин, добрый мой приятель, родился на берегах Невы, где, может быть, родились вы, или блистали, мой читатель...»). И певец и слушатель, имманентные эпохе как жанру, находятся в одном времени и на одном ценностном (иерархическом) уровне, но изображаемый мир героев стоит на совершенно ином и недостижимом ценностно-временном уровне, отделенном эпической дистанцией. Посредствует между ними национальное предание. Изображать событие на одном ценностно-временном уровне с самим собою и со своими современниками (а следовательно, и на основе личного опыта и вымысла) — значит совершить радикальный переворот, переступить из эпического мира в романский.

Конечно, и «мое время» можно воспринять как героическое эпическое время, с точки зрения его исторического значения, дистанцированно, как бы из дали времен (не от себя, современника, а в свете будущего), а прошлое можно воспринять фамиллярно (как мое настоящее). Но тем самым мы воспринимаем не настоящее в настоящем и не прошлое в прошлом; мы изъедем себя из «моего времени», из зоны его фамиллярного контакта со мной.

Мы говорим об эпохе как об определенном реальном дошедшем до нас жанре. Мы находим его уже совершенно готовым, даже застывшим и почти омертвевшим жанром. Его совершенство, выдержанность и абсолютная художественная ненаивность говорят о его старости как жанра, о его длительном прошлом. Но об этом прошлом мы можем только гадать, и нужно прямо сказать, что гадаем мы об этом пока весьма плохо. Тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпоса и созданию жанровой эпической традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным откликом на только что совершившиеся события, — этих предполагаемых песен мы не знаем. О том, каковы были эти первичные песни аэдов или кантилены, мы можем поэтому только гадать. И у нас нет никаких оснований думать, что они были более похожи на поздние (известные нам) эпические

песни, чем, например, на наш злободневный фельетон или на злободневные частушки. Те эпические героизирующие песни о современниках, которые нам доступны и вполне реальные, возникли уже после сложения эпопей, уже на почве древней и могучей эпической традиции. Они переносят на современные события и на современников готовую эпическую форму, то есть переносят на них ценностно-временную форму прошлого, приобщают их к миру отцов, начал и вершин, как бы канонизируют их при жизни. В условиях патриархального строя представители господствующих групп в известном смысле принадлежат как таковые к миру «отцов» и отделены от остальных почти «эпической» дистанцией. Эпическое приобщение к миру предков и зачинателей героя-современника есть специфическое явление, выросшее на почве давно готовой эпической традиции и потому столь же мало объясняющее происхождение эпопей, как, например, неоклассическая ода.

Каково бы ни было ее происхождение, дошедшая до нас реальная эпопея есть абсолютно готовая и весьма совершенная жанровая форма, конститутивной чертой которой является отнесение изображаемого ею мира в абсолютное прошлое национальных начал и вершин. Абсолютное прошлое — это есть специфическая ценностная (иерархическая) категория. Для эпического мировоззрения «начало», «первый», «зачинатель», «предок», «бывший раньше» и т. п. — не чисто временные, а ценностно-временные категории, это ценностно-временная превосходная степень, которая реализуется как в отношении людей, так и в отношении всех вещей и явлений эпического мира: в этом прошлом — все хорошо, и все существенно хорошее («первое») — только в этом прошлом. Эпическое абсолютное прошлое является единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен. Так утверждает форма эпопей.

Память, а не познание есть основная творческая способность и сила древней литературы. Так было, и изменить этого нельзя; предание о прошлом священо. Нет еще сознания относительности всякого прошлого.

Опыт, познание и практика (будущее) определяют роман. В эпоху эллинизма возникает контакт с героями троянского эпического цикла; эпос превращается в роман. Эпический материал транспонируется в романский, в зону контакта, пройдя через стадию фамелиаризации и смеха. Когда роман становится ведущим жанром, ве-

душей философской дисциплиной становится теория познания.

Эпическое прошлое недаром названо «абсолютным прошлым», оно, как одновременно и ценностное (иерархическое) прошлое, лишено всякой относительности, то есть лишено тех постепенных чисто временных переходов, которые связывали бы его с настоящим. Оно отгорожено абсолютною гранью от всех последующих времен, и прежде всего от того времени, в котором находится певец и его слушатели. Эта грань, следовательно, имманентна самой форме эпоса и ощущается, звучит в каждом слове ее.

Уничтожить эту грань — значит уничтожить форму эпоса как жанра. Но именно потому, что оно отгорожено от всех последующих времен, эпическое прошлое абсолютно и завершено. Оно замкнуто, как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире. В нем не оставлено никаких лазеек в будущее; оно довлеет себе, не предполагает никакого продолжения и не нуждается в нем. Временные и ценностные определения здесь слиты в одно неразрывное целое (как они слиты и в древних семантических пластах языка). Все, что приобщено к этому прошлому, приобщено тем самым к подлинной существенности и значительности, но вместе с тем оно приобретает завершенность и конченность, лишается, так сказать, всех прав и возможностей на реальное продолжение. Абсолютная завершенность и замкнутость — замечательная черта ценностно-временного эпического прошлого.

Переходим к преданию. Эпическое прошлое, отгороженное непроницаемой гранью от последующих времен, сохраняется и раскрывается только в форме национального предания. Эпоса опирается только на это предание. Дело не в том, что это фактический источник эпоса, — важно, что опора на предание имманентна самой форме эпоса, как имманентно ей и абсолютное прошлое. Эпическое слово есть слово по преданию. Эпический мир абсолютного прошлого по самой природе своей недоступен личному опыту и не допускает индивидуально-личной точки зрения и оценки. Его нельзя увидеть, пощупать, потрогать, на него нельзя взглянуть с любой точки зрения, его нельзя испытывать, анализировать, разлагать, проникать в его нутро. Он дан только как

предание, священное и непререкаемое, инвольвирующее общезначимую оценку и требующее пиететного к себе отношения. Повторяем и подчеркиваем: дело не в фактических источниках эпоеи, и не в содержательных ее моментах, и не в декларациях ее авторов, — все дело в конститутивной для жанра эпоеи формальной черте ее (точнее, формально-содержательной): опора на безличное непререкаемое предание, общезначимость оценки и точки зрения, исключающая всякую возможность иного подхода, глубокая пиететность в отношении предмета изображения и самого слова о нем как слова предания.

Абсолютное прошлое как предмет эпоеи и непререкаемое предание как единственный источник ее определяют и характер эпической дистанции, то есть третьей конститутивной черты эпоеи как жанра. Эпическое прошлое, как мы говорили, замкнуто в себе и ограничено непроницаемой преградой от последующих времен, и прежде всего от того вечно длящегося настоящего детей и потомков, в котором находятся певец и слушатели эпоеи, совершается событие их жизни и осуществляется эпический сказ. С другой стороны, предание отгораживает мир эпоеи от личного опыта, от всяких новых узнаваний, от всякой личной инициативы в его понимании и истолковании, от новых точек зрения и оценок. Эпический мир завершен сплошь и до конца не только как реальное событие отдаленного прошлого, но и в своем смысле и своей ценности: его нельзя ни изменить, ни переосмыслить, ни переоценить. Он готов, завершен и неизменен и как реальный факт, и как смысл, и как ценность. Этим и определяется абсолютная эпическая дистанция. Эпический мир можно только благоговейно принимать, но к нему нельзя прикасаться, он вне района изменяющей и переосмысливающей человеческой активности. Эта дистанция существует не только в отношении эпического материала, то есть изображаемых событий и героев, но и в отношении точки зрения на них и их оценок; точка зрения и оценка срослись с предметом в неразрывное целое; эпическое слово неотделимо от своего предмета, ибо для его семантики характерна абсолютная сращенность предметных и пространственно-временных моментов с ценностными (иерархическими). Эта абсолютная сращенность и связанная с нею несвобода предмета впервые могли быть преодолены только в условиях активного многоязычия и взаимоосвещения

языков (и тогда эпопея стала полуусловным и полумертвым жанром).

Благодаря эпической дистанции, исключающей всякую возможность активности и изменения, эпический мир и приобретает свою исключительную завершенность не только с точки зрения содержания, но и с точки зрения его смысла и ценности. Эпический мир строится в зоне абсолютного далекого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающим и переоценивающим настоящим.

Охарактеризованные нами три конститутивных черты эпопеи в большей или меньшей степени присущи и остальным высоким жанрам классической античности и средневековья. В основе всех этих готовых высоких жанров лежит та же оценка времен, та же роль предания, аналогичная иерархическая дистанция. Ни для одного высокого жанра современная действительность как таковая не является допустимым объектом изображения. Современная действительность может входить в высокие жанры лишь в своих иерархически-высших пластах, уже дистанцированных своим положением в самой действительности. Но, входя в высокие жанры (например, в одах Пиндара, у Симонида), события, победители и герои «высокой» современности как бы приобщаются к прошлому, вплетаются путем разных посредствующих звеньев и связей в единую ткань героического прошлого и предания. Свою ценность, свою высоту они получают именно через это приобщение к прошлому как источнику всякой подлинной существенности и ценности. Они, так сказать, изъеются из современности с ее незавершенностью, нерешенностью, открытостью, возможностью переосмыслений и переоценок. Они поднимаются на ценностный уровень прошлого и приобретают в нем свою завершенность. Нельзя забывать, что «абсолютное прошлое» не есть время в нашем ограниченном и точном смысле слова, но есть некая ценностно-временная иерархическая категория.

Нельзя быть великим в своем времени, величие всегда апеллирует к потомкам, для которых оно станет прошлым (окажется в далеком образе), станет объектом памяти, а не объектом живого видения и контакта. В жанре «памятника» поэт строит свой образ в будущем далеком плане потомков (ср. надписи восточных деспотов и надписи Августа). В мире памяти явление оказывается в совершенно особом контексте, в условиях

совершенно особой закономерности, в иных условиях, чем в мире живого видения и практического и фамиллярного контакта. Эпическое прошлое — особая форма художественного восприятия человека и события. Она почти полностью покрывала собой художественное восприятие и изображение вообще. Художественное изображение — изображение *sub specie aeternitatis*¹. Изображать, увековечивать художественным словом можно и должно только то, что достойно быть вспомнутым, что должно быть сохранено в памяти потомков; для потомков создается образ, и в предвосхищаемом далеком плане потомков этот образ формируется. Современность для современности (не претендующая на память) отмечается в глине, современность для будущего (для потомков) — в мраморе и меди.

Важно соотношение времен: ценностный акцент лежит не на будущем, не ему служат, не перед ним существуют заслуги (они — перед лицом вневременной вечности), но служат будущей памяти о прошлом, служат расширению мира абсолютного прошлого, обогащению его новыми образами (за счет современности) — мира, который всегда принципиально противостоит всякому преходящему прошлому.

В готовых высоких жанрах сохраняет свое значение и предание, хотя его роль в условиях открытого личного творчества становится более условной, чем в эпосе.

В общем, мир большой литературы классической эпохи проецирован в прошлое, в далекой план памяти, но не в реальное относительное прошлое, связанное с настоящим непрерывными временными переходами, а в ценностное прошлое начал и вершин. Прошлое это дистанцировано, завершено и замкнуто, как круг. Это не значит, конечно, что в нем самом нет никакого движения. Напротив, относительные временные категории внутри него богато и тонко разработаны (оттенки «раньше», «позже», последовательности моментов, быстроты, длительности и т. п.); наличествует высокая художественная техника времени. Но все точки этого замкнутого в круг и завершенного времени одинаково отстоят от реального и движущегося времени современности; оно в своем целом не локализовано в реальном историческом процессе, не соотносено с настоящим и с будущим, оно, так сказать, содержит в себе самую пол-

¹ Перед лицом вечности (лат.).

ноту времен. В результате все высокие жанры классической эпохи, то есть вся большая литература, строятся в зоне далевого образа, вне всякого/возможного контакта с настоящим в его незавершенности.

Современная действительность как таковая, то есть сохраняющая свое живое современное лицо, не могла, как мы уже говорили, стать объектом изображения высоких жанров. Современная действительность была действительностью «низшего» уровня по сравнению с эпическим прошлым. Менее всего могла она служить исходным пунктом художественного осмысления и оценки. Фокус такого осмысления и оценки мог находиться только в абсолютном прошлом. Настоящее — нечто преходящее, это текучесть, какое-то вечное продолжение без начала и без конца; оно лишено подлинной завершенности, а следовательно, и сущности. Будущее мыслилось либо как безразличное, по существу, продолжение настоящего, либо как конец, конечная гибель, катастрофа. Ценностно-временные категории абсолютного начала и абсолютного конца имеют исключительное значение в ощущении времени и в идеологиях прошлых времен. Начало идеализуется, конец омрачается (катастрофа, «гибель богов»). Это ощущение времени и определяемая им иерархия времен проникают собою все высокие жанры античности и средневековья. Они настолько глубоко проникли в самые основы жанров, что продолжают жить в них и в последующие эпохи — до XIX века и даже позже.

Идеализация прошлого в высоких жанрах имеет официальный характер. Все внешние выражения господствующей силы и правды (всего завершенного) сформированы в ценностно-иерархической категории прошлого, в дистанцированно-далевом образе (от жеста и одежды до стиля — все символы власти). Роман же связан с вечно живущей стихией неофициального слова и неофициальной мысли (праздничная форма, фамильярная речь, профанация).

Мертвых любят по-другому, они изъяты из сферы контакта, о них можно и должно говорить в ином стиле. Слово о мертвом стилистически глубоко отлично от слова о живом.

В высоких жанрах всякая власть и привилегия, всякая значительность и высота уходят из зоны фамильярного контакта в далевый план (одежда, этикет, стиль речи героя и стиль речи о нем). В установке на завер-

шенность выражается классичность всех не романых жанров.

Современная действительность, текучее и преходящее, «низкое», настоящее — эта «жизнь без начала и конца» была предметом изображения только в низких жанрах. Но прежде всего она была основным предметом изображения в обширнейшей и богатейшей области народного смехового творчества. В указанной работе я старался показать громадное значение этой области — как в античном мире, так и в средние века — для рождения и формирования романного слова. Такое же значение она имела и для всех остальных моментов романного жанра на стадии их возникновения и раннего формирования. Именно здесь — в народном смехе — и нужно искать подлинные фольклорные корни романа. Настоящее, современность как таковая, «я сам», и «мои современники», и «мое время» были первоначально предметом амбивалентного смеха — и веселого и уничтожающего одновременно. Именно здесь складывается принципиально новое отношение к языку, к слову. Рядом с прямым изображением — осмеянием живой современности — здесь процветает пародирование и травестирование всех высоких жанров и высоких образов национального мифа. «Абсолютное прошлое» богов, полубогов и героев здесь — в пародиях и особенно в травестиях — «осовременивается»: снижается, изображается на уровне современности, в бытовой обстановке современности, на низком языке современности.

Из этой стихии народного смеха на классической почве непосредственно вырастает довольно обширная и разнообразная область античной литературы, которую сами древние выразительно обозначали, как «σπουδαίολογ», то есть область «серьезно-смехового». Сюда относятся малосюжетные мимы Софрона, вся буколическая поэзия, басня, ранняя мемуарная литература («Ἐλπίαι» Иона из Хиоса, «Ὀπίλιαι» Крития), памфлеты, сюда сами древние относили и «сократические диалоги» (как жанр), сюда, далее, относится римская сатира (Луцилий, Гораций, Персий, Ювенал), обширная литература «симпосионов», сюда, наконец, относится мениппова сатира (как жанр) и диалоги лукиановского типа. Все эти жанры, охватываемые понятием «серьезно-смехового», являются подлинными предшественниками романа; более того, некоторые из них суть жанры чисто романного типа, содержащие в себе в за-

родыше, а иногда и в развитом виде, основные элементы важнейших позднейших разновидностей европейского романа. Подлинный дух романа как становящегося жанра присутствует в них в несравненно большей степени, чем в так называемых «греческих романах» (единственный античный жанр, удостоенный этого имени). Греческий роман оказывал сильное влияние на европейский роман именно в эпоху барокко, то есть как раз в то время, когда началась разработка теории романа (аббат Huet) и когда уточнялся и закреплялся самый термин «роман». Поэтому из всех романских произведений античности он закрепился только за греческим романом. Между тем названные нами серьезно-смеховые жанры, хотя и лишены того твердого композиционно-сюжетного костяка, который мы привыкли требовать от романного жанра, предвосхищают более существенные моменты развития романа нового времени. Особенно касается это сократических диалогов, которые, перефразируя Фридриха Шлегеля, можно назвать «романами того времени», и затем менипповой сатиры (включая в нее и «Сатирикон» Петрония), роль которой в истории романа огромна и еще далеко не достаточно оценена наукой. Все эти серьезно-смеховые жанры были подлинным первым и существенным этапом развития романа как становящегося жанра.

В чем же романский дух этих серьезно-смеховых жанров, на чем основано их значение как первого этапа становления романа? Их предметом и, что еще важнее, исходным пунктом понимания, оценки и оформления служит современная действительность. Впервые предмет серьезного (правда, одновременно и смехового) литературного изображения дан без всякой дистанции, на уровне современности, в зоне непосредственного и грубого контакта. Даже и там, где предметом изображения этих жанров служит прошлое и миф, эпическая дистанция отсутствует, ибо точку зрения дает современность. Особое значение в этом процессе уничтожения дистанции принадлежит смеховому началу этих жанров, почерпнутому из фольклора (народного смеха). Именно смех уничтожает эпическую и вообще всякую иерархическую — ценностно-удаляющую — дистанцию. В далеком образе предмет не может быть смешным; его необходимо приблизить, чтобы сделать смешным; все смешное близко; все смеховое творчество работает в

зоне максимального приближения. Смех обладает замечательной силой приближать предмет, он вводит предмет в зону грубого контакта, где его можно фамиллярно ощупывать со всех сторон, переворачивать, выворачивать наизнанку, заглядывать снизу и сверху, разбивать его внешнюю оболочку, заглядывать в нутро, сомневаться, разлагать, расчленять, обнажать и разоблачать, свободно исследовать, экспериментировать. Смех уничтожает страх и пиетет перед предметом, перед миром, делает его предметом фамиллярного контакта и этим подготавливает абсолютно свободное исследование его. Смех — существеннейший фактор в создании той предпосылки бесстрашия, без которой невозможно реалистическое постижение мира. Приближая и фамилляризуя предмет, смех как бы передает его в бесстрашные руки исследовательского опыта — и научного и художественного — и служащего целям этого опыта свободного экспериментирующего вымысла. Смеховая и народно-языковая фамилляризация мира — исключительно важный и необходимый этап на пути становления свободного научно-познавательного и художественно-реалистического творчества европейского человечества.

План комического (смехового) изображения — специфический план как во временном, так и в пространственном отношении. Роль памяти здесь минимальна; памяти и преданию в мире комического нечего делать; осмеивают, чтобы забыть. Это зона максимально фамиллярного и грубого контакта: смех — брань — побои. В основном это развенчание, то есть именно вывод предмета из далевого плана, разрушение эпической дистанции, штурм и разрушение далевого плана вообще. В этом плане (плане смеха) предмет можно непочтительно обойти со всех сторон; более того, спина, задняя часть предмета (а также и его не подлежащее показу нутро) приобретают в этом плане особое значение. Предмет разбивают, обнажают (снимают иерархическое убранство): смешон голый объект, смешна и снятая, отделенная от лица «пустая» одежда. Происходит комическая операция расчленения.

Комическое разыгрывают (то есть осовременивают); предметом игры служит изначальная художественная символика пространства и времени: верх, низ, перед, зад, раньше, позже, первый, последний, прошлое, настоящее, короткое (мгновенное), долгое и т. п. Господ-

ствуется художественная логика анализа, расчленения, умертвления.

Мы обладаем замечательным документом, отражающим одновременное рождение научного понятия и нового художественно-прозаического романного образа. Это — сократические диалоги. Все характерно в этом замечательном жанре, рожденном на исходе классической античности. Характерно, что он возникает как «апомнемоневмата», то есть как жанр мемуарного типа, как записи на основе личной памяти действительных бесед современников;¹ характерно далее, что центральным образом жанра является говорящий и беседующий человек; характерно сочетание в образе Сократа, как центрального героя этого жанра, народной маски дурака-непонимающего, почти Маргита, с чертами мудреца высокого типа (в духе легенд о семи мудрецах); результат этого сочетания — амбивалентный образ мудрого незнания. Характерно амбивалентное самовосхваление в сократическом диалоге: я мудрее всех, потому что знаю, что ничего не знаю. На образе Сократа можно проследить новый тип прозаической героизации. Вокруг этого образа возникают карнавализованные легенды (например, его отношения с Ксантиппой); герой превращается в шута (ср. позднейшую карнавализацию легенд вокруг Данте, Пушкина и т. п.).

Характерен, далее, каноничный для этого жанра рассказанный диалог, обрамленный диалогизованным рассказом; характерна максимально возможная для классической Греции близость языка этого жанра к народному разговорному языку; чрезвычайно характерно, что эти диалоги открывали аттическую прозу, что они были связаны с существенным обновлением литературно-прозаического языка, со сменой языков; характерно, что этот жанр в то же время является довольно сложной системой стилей и даже диалектов, которые входят в него как образы языков и стилей с разными степенями пародийности (перед нами, следовательно, многостильный жанр, как и подлинный роман); характерен, далее, самый образ Сократа, как замечательный образец

¹ «Память» в мемуарах и автобиографиях имеет особый характер; это память о своей современности и о себе самом. Это негероизирующая память; в ней есть момент механичности и записи (не монументальной). Это личная память без преемственности, ограниченная пределами личной жизни (нет отцов и поколений). Мемуарность присуща уже жанру сократического диалога.

романно-прозаической героизации (столь отличной от эпической), наконец, глубоко характерно,— и это самое для нас здесь важное,— сочетание смеха, сократической иронии, всей системы сократических снижений с серьезным, высоким и впервые свободным исследованием мира, человека и человеческой мысли. Сократический смех (приглушенный до иронии) и сократические снижения (целая система метафор и сравнений, заимствованных из низких сфер жизни — ремесел, бытового быта и т. п.) приближают и фамильяризуют мир, чтобы его безбоязненно и свободно исследовать. Исходным пунктом служит современность, окружающие живые люди и их мнения. Отсюда, из этой разноголосой и разноречивой современности, путем личного опыта и исследования совершается ориентация в мире и во времени (в том числе и в «абсолютном прошлом» предания). Даже внешним и ближайшим исходным пунктом диалога служит обычно нарочито случайный и ничтожный повод (это было каноничным для жанра): подчеркнут как бы сегодняшний день и его случайная конъюнктура (случайная встреча и т. п.).

В других серьезно-смеховых жанрах мы найдем другие стороны, оттенки и последствия того же радикального перемещения ценностно-временного центра художественной ориентации, того же переворота в иерархии времен. Несколько слов о менипповой сатире. Фольклорные корни ее те же, что и у сократического диалога, с которым она связана генетически (обычно ее считают продуктом разложения сократического диалога). Фамильяризирующая роль смеха здесь гораздо сильнее, резче и грубее. Вольность в грубых снижениях и выворачивание наизнанку высоких моментов мира и мировоззрения здесь могут иной раз шокировать. Но с этой исключительной смеховой фамильярностью сочетается острая проблемность и утопическая фантастика. От эпического далекого образа абсолютного прошлого ничего не осталось; весь мир и все самое священное в нем даны без всяких дистанций, в зоне грубого контакта, за все можно хвататься руками. В этом до конца фамильяризованном мире сюжет движется с исключительной фантастической свободой: с неба на землю, с земли в преисподнюю, из настоящего в прошлое, из прошлого в будущее. В смеховых загробных видениях менипповой сатиры герои «абсолютного прошлого», деятели различных эпох исторического прошлого (например, Александр

Македонский) и живые современники фамильярно сталкиваются друг с другом для бесед и даже потасовок; чрезвычайно характерно это столкновение времен в разрезе современности. Необузданно-фантастические сюжеты и положения менипповой сатиры подчинены одной цели — испытанию и разоблачению идей и идеологов. Это — экспериментально-провоцирующие сюжеты.

Показательно появление в этом жанре утопического элемента, правда, неуверенного и неглубокого: незавершенное настоящее начинает чувствовать себя ближе к будущему, чем к прошлому, начинает в будущем искать ценностных опор, пусть это будущее и рисуется пока в форме возврата золотого Сатурнова века (на римской почве мениппова сатира была теснейшим образом связана с сатурналиями и со свободой сатурналиева смеха).

Мениппова сатира диалогична, полна пародий и трагедий, многостильна, не боится даже элементов двуязычия (у Варрона и особенно в «Утешении философском» Боэция). Что мениппова сатира может разрастись в громадное полотно, дающее реалистическое отражение социально многообразного и разноречивого мира современности, свидетельствует «Сатирикон» Петрония.

Почти для всех перечисленных нами жанров области «серьезно-смехового» характерно наличие намеренного и открытого автобиографического и мемуарного элемента. Перемещение временного центра художественной ориентации, ставящее автора и его читателей, с одной стороны, и изображаемых им героев и мир, с другой стороны, в одну и ту же ценностно-временную плоскость, на одном уровне, делающее их современниками, возможными знакомыми, приятелями, фамильяризирующее их отношения (напомню еще раз обнаженно и подчеркнуто романное начало «Онегина»), позволяет автору во всех его масках и ликах свободно двигаться в поле изображаемого мира, которое в эпосе было абсолютно недоступно и замкнуто.

Поле изображения мира изменяется по жанрам и эпохам развития литературы. Оно различно организовано и по-разному ограничено в пространстве и во времени. Это поле всегда специфично.

✓ Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что и не дает этому жанру застыть. Романист тяготеет ко всему, что еще не готово. Он может появляться

в поле изображения в любой авторской позе, может изображать реальные моменты своей жизни или делать на них аллюзии, может вмешиваться в беседу героев, может открыто полемизировать со своими литературными врагами и т. д. Дело не только в появлении образа автора в поле изображения, — дело в том, что и подлинный, формальный, первичный автор (автор авторского образа) оказывается в новых взаимоотношениях с изображаемым миром: они находятся теперь в одних и тех же ценностно-временных измерениях, изображающее авторское слово лежит в одной плоскости с изображенным словом героя и может вступить с ним (точнее: не может не вступить) в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания.

Именно это новое положение первичного, формального автора в зоне контакта с изображаемым миром и делает возможным появление в поле изображения авторского образа. Эта новая постановка автора — один из важнейших результатов преодоления эпической (иерархической) дистанции. Какое громадное формально-композиционное и стилистическое значение имеет эта новая постановка автора для спецификации романного жанра — не нуждается в пояснениях.

В этой связи коснемся «Мертвых душ» Гоголя. Гоголю рисовалась как форма его эпопей «Божественная комедия», в этой форме мерещилось ему величие его труда, но выходила у него мениппова сатира. Он не мог выйти из сферы фамиллярного контакта, однажды войдя в нее, и не мог перенести в эту сферу дистанцированные положительные образы. Дистанцированные образы эпопей и образы фамиллярного контакта никак не могли встретиться в одном поле изображения; патетика врывалась в мир менипповой сатиры как чужеродное тело, положительная патетика становилась абстрактной и все же выпадала из произведения. Перейти из ада с теми же людьми и в том же произведении в чистилище и рай ему не могло удасться: непрерывного перехода быть не могло. Трагедия Гоголя есть в известной мере трагедия жанра (понимая жанр не в формалистическом смысле, а как зону и поле ценностного восприятия и изображения мира). Гоголь потерял Россию, то есть потерял план для ее восприятия и изображения, запутался между памятью и фамиллярным контактом (грубо говоря, не мог найти соответствующего раздвижения бинокля).

Но современность как новый исходный пункт художественной ориентации вовсе не исключает изображения героического прошлого, притом без всякого травестирования. Пример — «Киропедия» Ксенофонта (она уже не входит, конечно, в область серьезно-смехового, но лежит на ее границах). Предметом изображения служит прошлое, героем — великий Кир. Но исходным пунктом изображения является современность Ксенофонта: именно она дает точки зрения и ценностные ориентиры. Характерно, что героическое прошлое избрано не национальное, а чужое, варварское. Мир уже разомкнулся; монолитный и замкнутый мир своих (каким он был в эпосе) сменился большим и открытым миром и своих и чужих. Этот выбор чужой героики определяется характерным для Ксенофонтской современности повышенным интересом к Востоку — к восточной культуре, идеологии, социально-политическим формам; с Востока ждали свет. Уже началось взаимоосвещение культур, идеологий и языков. Характерна, далее, идеализация восточного деспота: и здесь звучит современность Ксенофонта с ее идеей (разделяемой значительным кругом его современников) обновления греческих политических форм в духе, близком к восточной автократии. Такая идеализация восточного автократа глубоко чужда, конечно, всему духу эллинского национального предания. Характерна, далее, чрезвычайно актуальная в то время идея воспитания человека; впоследствии она стала одной из ведущих и формообразующих идей нового европейского романа. Характерно, далее, намеренное и совершенно открытое перенесение на образ великого Кира черт Кира-младшего, современника Ксенофонта, в походе которого он участвовал; чувствуется также влияние образа другого современника и близкого Ксенофонтскому человека — Сократа; этим вносится в произведение мемуарный элемент. Характерна, наконец, и форма произведения — диалоги, обрамленные рассказом. Таким образом, современность и ее проблематика являются здесь исходным пунктом и центром художественного идеологического осмысления и оценки прошлого. Это прошлое дано без дистанции, на уровне современности, правда, не в ее низких, а в высоких пластах — на уровне ее передовой проблематики. Отметим некоторый утопический оттенок этого произведения, отражаемое им легкое (и неуверенное) движение современности от

прошлого в сторону будущего. «Киропедия» — роман в существенном смысле этого слова.

Изображение прошлого в романе вовсе не предполагает модернизации этого прошлого (у Ксенофонта есть, конечно, элементы такой модернизации). Напротив, подлинно объективное изображение прошлого как прошлого возможно только в романе. Современность с ее новым опытом остается в самой форме видения, в глубине, остроте, широте и живости этого видения, но она вовсе не должна проникать в само изображенное содержание, как модернизирующая и искажающая своеобразие прошлого сила. Да ведь всякой большой и серьезной современности нужен подлинный облик прошлого, подлинный чужой язык чужого времени.

Охарактеризованный нами переворот в иерархии времен определяет и радикальный переворот в структуре художественного образа. Настоящее в его, так сказать, «целом» (хотя оно именно и не есть целое) принципиально и существенно не завершено: оно всем своим существом требует продолжения, оно идет в будущее, и чем активнее и сознательнее идет оно вперед, в это будущее, тем ошутимее и существеннее незавершенность его. Поэтому когда настоящее становится центром человеческой ориентации во времени и в мире, — время и мир утрачивают свою завершенность как в целом, так и в каждой их части. В корне меняется временная модель мира: он становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано. Для художественно-идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими: они раскрываются, пусть вначале еще неясно и спутанно, как становление, как непрерывное движение в реальное будущее, как единый, всеохватывающий и незавершенный процесс. Всякое событие, каково бы оно ни было, всякое явление, всякая вещь, вообще всякий предмет художественного изображения утрачивает ту завершенность, ту безнадежную готовность и неизменность, которые были ему присущи в мире эпического «абсолютного прошлого», огражденного неприступной границей от продолжающегося, неконченного настоящего. Через контакт с настоящим предмет вовлекается в незавершенный процесс становления мира, и на него накладывается печать незавершенности. Как бы он ни был далек от нас во времени, он связан с нашим неготовым настоящим непрерывными временными переходами, он получает отношение

к нашей неготовности, к нашему настоящему, а наше настоящее идет в незавершенное будущее. В этом незавершенном контексте утрачивается смысловая неизменность предмета: его смысл и значение обновляются и растут по мере дальнейшего развертывания контекста. В структуре художественного образа это приводит к коренным изменениям. Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение — в той или иной форме и степени — к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы — автор и читатели — существенно причастны. Этим и создается радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения с настоящим в его незавершенности, а следовательно, и с будущим.

Для эпоса характерно пророчество, для романа — предсказание. Эпическое пророчество всецело осуществляется в пределах абсолютного прошлого (если не в данном эпосе, то в пределах охватывающего его предания), оно не касается читателя и его реального времени. Роман же хочет пророчить факты, предсказывать и влиять на реальное будущее, будущее автора и читателей. У романа новая, специфическая проблемность; для него характерно вечное переосмысление — переоценка. Центр осмысливающей и оправдывающей прошлое активности переносится в будущее.

Неистребима «модернистичность» романа, граничащая с несправедливой оценкой времен. Вспомним переоценку прошлого в Ренессансе («тьма готического века»), в XVIII веке (Вольтер), в позитивизме (разоблачение мифа, легенды, героизации, максимальный отход от памяти и максимальное — до эмпиризма — сужение понятия «познание», механистическая «прогрессивность» как высший критерий).

* * *

Коснусь некоторых связанных с этим художественных особенностей. Отсутствие внутренней завершенности и исчерпанности приводит к резкому усилению требований внешней и формальной, особенно сюжетной, законченности и исчерпанности. По-новому ставится проблема начала, конца и полноты. Эпопея равнодушна к формальному началу, может быть неполной (то есть

может получить почти произвольный конец). Абсолютное прошлое замкнуто и завершено как в целом, так и в любой своей части. Поэтому любую часть можно оформить и подать как целое. Всего мира абсолютного прошлого (а он и сюжетно един) не охватить в одной эпопее (это значило бы пересказать все национальное предание), трудно охватить даже сколько-нибудь значительный отрезок его. Но в этом и нет беды, ибо структура целого повторяется в каждой части, и каждая часть завершена и кругла, как целое. Можно начать рассказ почти с любого момента, и можно кончить его почти на любом моменте. «Илиада» представляется случайной вырезкой из троянского цикла. Конец ее (погребение Гектора) с романной точки зрения ни в коем случае не мог бы быть концом. Но эпическая завершенность от этого нисколько не страдает. Специфический «интерес конца» — а чем кончится война? кто победит? что будет с Ахиллом? и т. п. — в отношении эпического материала абсолютно исключен как по внутренним, так и по внешним мотивам (сюжетная сторона предания была заранее вся известна). Специфический «интерес продолжения» (что будет дальше?) и «интерес конца» (чем кончится?) характерны только для романа и возможны только в зоне близости и контакта (в зоне далевого образа они невозможны).

В далевом образе дается целое событие, и сюжетный интерес (незнание) невозможен. Роман же спекулирует категорией незнания. Возникают различные формы и методы использования авторского избытка (того, чего герой не знает и не видит). Возможно сюжетное использование избытка (внешнее) и использование избытка для существенного завершения (и особого романного овнешнения) образа человека. Встает и проблема иной возможности.

Особенности романной зоны в разных разновидностях его проявляются по-разному. Роман может быть лишен проблемности. Возьмем, например, авантюрно-бульварный роман. В нем нет ни философской, ни социально-политической проблемности, нет психологии; ни через одну из этих сфер, следовательно, не может быть контакта с незавершенным событием современной и нашей жизни. Отсутствие дистанции и зона контакта используются здесь по-иному: вместо нашей скучной жизни нам предлагают, правда, суррогат, но зато интересной и блестящей жизни. Эти авантюры можно сопере-

живать, с этими героями можно самоотождествляться; такие романы почти могут стать заменой собственной жизни. Ничего подобного не может быть в отношении эпопеи и других дистанцированных жанров. Здесь раскрывается и специфическая опасность этой романной зоны контакта: в роман можно войти самому (ни в эпопею, ни в другие дистанцированные жанры никогда не войдешь). Отсюда возможность таких явлений, как замена собственной жизни запойным чтением романов или мечтами по романному образцу (герой «Белых ночей»), как боваризм, как появление в жизни модных романых героев — разочарованных, демонических и т. п. Другие жанры способны порождать подобные явления лишь тогда, когда эти жанры романизованы, то есть транспонированы в романную зону контакта (например, поэмы Байрона).

С новой временной ориентацией и с зоной контакта связано и другое, в высшей степени важное явление в истории романа: его особые отношения к внелитературным жанрам — жизненно-бытовым и идеологическим. Уже в период своего возникновения роман и предваряющие его жанры опирались на различные внехудожественные формы личной и общественной жизни, особенно на риторические (существует даже теория, выводящая роман из риторики). И в последующие эпохи своего развития роман широко и существенно пользовался формами писем, дневников, исповедей, формами и методами новой судебной риторики и т. п. Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современности, роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление, то вырождается в сырую, не просветленную формой душевность исповеди, в «крик души» и т. д. Все эти явления чрезвычайно характерны для романа как становящегося жанра. Ведь границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т. п. не богами установлены раз и навсегда. Всякий спецификум историчен. Становление литературы не есть только рост и изменение ее в пределах незыблемых границ спецификума; оно задевает и самые эти границы. Процесс изменения границ областей культуры (в том числе и литературы) — процесс чрезвычайно медленный и сложный. Отдельные нарушения границ спецификума (вроде указанных выше)

являются лишь симптомами этого процесса, протекающего на большой глубине. В романе как становящемся жанре эти симптомы изменения специфика проявляются гораздо чаще, резче, и они показательнее, ибо роман идет во главе этих изменений. Роман может послужить документом для угадывания еще далеких и больших судеб развития литературы.

Но изменение временной ориентации и зоны построения образов ни в чем не проявляется так глубоко и существенно, как в перестройке образа человека в литературе. Однако этого большого и сложного вопроса в рамках настоящей статьи я могу коснуться лишь бегло и поверхностно.

Человек высоких дистанцированных жанров — человек абсолютного прошлого и далекого образа. Как таковой, он сплошь завершен и закончен. Он завершен на высоком героическом уровне, но он завершен и безнадежно готов, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому. Далее, он весь сплошь овнешнен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности; вне этой его определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. Он весь овнешнен и в более элементарном, почти в буквальном смысле: в нем все открыто и громко высказано, его внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной плоскости. Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других, — общества (его коллектива), певца, слушателей.

Коснемся в этой связи проблемы «самопрославления» у Плутарха и др. «Я сам» в условиях далекого плана существует не в себе и для себя, но для потомков, в предвосхищаемой памяти потомков. Я осознаю себя, свой образ в дистанцированном далеком плане; мое самосознание отчуждено от меня в этом дистанцированном плане памяти; я вижу себя глазами другого. Это совпадение форм — точек зрения на себя и на другого — носит наивный и целостный характер, расхождения между ними еще нет. Нет еще исповеди-само-

разоблачения. Изображающий совпадает с изображаемым¹.

Он видит и знает в себе только то, что видят и знают в нем другие. Все, что может сказать о нем другой, автор, он может сказать о себе сам, и обратно. В нем нечего искать, нечего угадывать, его нельзя разоблачать, нельзя провоцировать: он весь вовне, в нем нет оболочки и ядра. Далее, эпический человек лишен всякой идеологической инициативы (лишены ее и герои и автор). Эпический мир знает одно-единое и единственное сплошь готовое мировоззрение, одинаково обязательное и несомненное и для героев, и для автора, и для слушателей. Лишен эпический человек и языковой инициативы; эпический мир знает один-единственный и единственный готовый язык. Ни мировоззрение, ни язык поэтому не могут служить факторами ограничения и оформления образов людей, их индивидуализации. Люди здесь разграничены, оформлены, индивидуализованы разными положениями и судьбами, но не разными «правдами». Даже боги не отделены от людей особой правдой: у них тот же язык, то же мировоззрение, та же судьба, та же сплошная внешность.

Эти особенности эпического человека, разделяемые в основном и другими высокими дистанцированными жанрами, создают исключительную красоту, цельность, кристальную ясность и художественную законченность этого образа человека, но вместе с тем они порождают и его ограниченность, и известную нежизненность в новых условиях существования человечества.

Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далекого плана в зону контакта с незавершенным событием настоящего (а следовательно, и будущего) приводит к коренной перестройке образа человека в романе (а в последующем и во всей литературе). И в этом процессе громадную роль сыграли фольклорные, народно-смеховые источники романа. Первым и весьма существенным этапом становления была смеховая фамильяризация образа человека. Смех разрушил эпическую дистанцию; он стал свободно и фамильярно

¹ Эпос распадается тогда, когда начинаются поиски новой точки зрения на себя самого (без примеси точек зрения других). Экспрессивный романский жест возникает как отклонение от нормы, но его «ошибочность» как раз и раскрывает его субъективную значимость. Сначала — отклонение от нормы, затем — проблемность самой нормы.

исследовать человека: выворачивать его наизнанку, облачать несоответствие между внешностью и нутром, между возможностью и ее реализацией. В образ человека была внесена существенная динамика, динамика несовпадения и разнобоя между различными моментами этого образа; человек перестал совпадать с самим собой, а следовательно, и сюжет перестал исчерпывать человека до конца. Смех извлекает из всех этих несоответствий и разнобоев прежде всего комические эффекты (но не только комические), а в серьезно-смеховых жанрах античности из них вырастают уже и образы иного порядка, например, грандиозный и по-новому, по-сложному цельный и героический образ Сократа.

Характерна художественная структура образа устойчивых народных масок, оказавших громадное влияние на становление образа человека в романе на важнейших стадиях его развития (серьезно-смеховые жанры античности, Рабле, Сервантес). Эпический и трагический герой — ничто вне своей судьбы и обусловленного ею сюжета; он не может стать героем иной судьбы, иного сюжета. Народные маски — Маккус, Пульчинелла, Арлекин, — напротив, могут проделать любую судьбу и фигурировать в любых положениях (что они и делают иногда даже в пределах одной пьесы), но сами они никогда не исчерпываются ими и всегда сохраняют над любым положением и любой судьбой свой веселый избыток, всегда сохраняют свое несложное, но неисчерпаемое человеческое лицо. Поэтому такие маски могут действовать и говорить вне сюжета; более того, именно во внесюжетных выступлениях своих — в *trices* ателлан, в *lazzi* итальянской комедии — они лучше всего раскрывают свое лицо. Ни эпический, ни трагический герой по самой природе своей не может выступать во внесюжетной паузе и в антракте: у него нет для этого ни лица, ни жеста, ни слова; в этом сила и в этом же его ограниченность. Эпический и трагический герой — герой, гибнущий по природе своей. Народные маски, напротив, никогда не гибнут: ни один сюжет ателлан, итальянских и итальянизованных французских комедий не предусматривает и не может предусматривать действительной смерти Маккуса, Пульчинеллы или Арлекина. Зато очень многие предусматривают их фиктивные комические смерти (с последующим возрождением). Это герои свободных импровизаций, а не герои предания, герои неистребимого и вечно обновляющегося, всегда совре-

менного жизненного процесса, а не герои абсолютного прошлого.

Эти маски и их структура (несовпадение с самим собою и в каждом данном положении — веселый избыток, неисчерпаемость и т. п.), повторяем, оказали громадное влияние на развитие романного образа человека. Эта структура сохраняется и в нем, но в более осложненной, содержательно-углубленной и серьезной (или серьезно-смеховой) форме.

Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т. п. Если герой романа таким все же становится, то есть полностью укладывается в своем положении и в своей судьбе (жанровый, бытовой герой, большинство второстепенных персонажей романа), то избыток человечности может реализоваться в образе главного героя; всегда же этот избыток реализуется в формально-содержательной установке автора, в методах его видения и изображения человека. Самая зона контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим создает необходимость такого несовпадения человека с самим собою. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования. Есть будущее, и это будущее не может не касаться образа человека, не может не иметь в нем корней.

Человек до конца невоплотим в существующую социально-историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования, в которых он мог бы исчерпывать себя весь до последнего слова — как трагический или эпический герой, — которые он мог бы наполнить до краев и в то же время не переплескиваться через края их. Всегда остается нереализованный избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего. Все существующие одежды тесны (и, следовательно, комичны) на человеке. Но эта избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения (например, у Гоголя). Сама романная действительность — одна из возможных действительностей, она не необходима, случайна, несет в себе иные возможности.

Эпическая цельность человека распадается в романе и по другим линиям: появляется существенный разницей между внешним и внутренним человеком, в результате чего предметом опыта и изображения — первоначально в смеховом, фамильяризирующем плане — становится субъективность человека; появляется специфический разницей аспектов: человека для себя самого и человека в глазах других. Это распадение эпической (и трагической) целостности человека в романе в то же время сочетается с подготовкой новой сложной целостности его на более высокой ступени человеческого развития.

Наконец, человек приобретает в романе идеологическую и языковую инициативность, меняющую характер его образа (новый и высший тип индивидуализации образа). Уже на античной стадии становления романа появляются замечательные образы героев-идеологов: таков образ Сократа, таков образ смеющегося Эпикура в так называемом «Гипократовом романе», таков глубоко романский образ Диогена в обширной диалогической литературе киников и в менипповой сатире (здесь он резко сближается с образом народной маски), таков, наконец, образ Мениппа у Лукиана. Герой романа, как правило, в той или иной степени идеолог.

Такова несколько абстрактная и грубоватая схема перестроения образа человека в романе.

Подведем некоторые итоги.

Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации, — грандиозный переворот в творческом сознании человека. В европейском мире эта переориентация и разрушение старой иерархии времен получили существенное жайровое выражение на рубеже классической античности и эллинизма, в новом же мире — в эпоху позднего средневековья и Ренессанса. В эти эпохи складываются основы романного жанра, хотя элементы его подготавливались уже давно, а корни его уходят в фольклорную почву. Все остальные большие жанры в эти эпохи были уже давно готовыми, старыми, почти окостеневшими жанрами. Все они снизу доверху проникнуты старой иерархией времен. Роман же как жанр с самого начала складывался и развивался на почве нового ощущения времени. Абсолютное прошлое, предание, иерархическая дистанция не играли никакой роли в процессе его формирования как жанра (они сыграли

незначительную роль только в отдельные периоды развития романа, когда он подвергался некоторой эпизации, например, роман барокко); роман формировался именно в процессе разрушения эпической дистанции, в процессе смеховой фамильяризации мира и человека, снижения объекта художественного изображения до уровня неготовой и текучей современной действительности. Роман с самого начала строился не в далеком образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с этой неготовой современностью. В основу его лег личный опыт и свободный творческий вымысел. Новый трезвый художественно-прозаический романский образ и новое, основанное на опыте, критическое научное понятие формировались рядом и одновременно. Роман, таким образом, с самого начала был сделан из другого теста, чем все остальные готовые жанры, он иной природы, с ним и в нем в известной мере родилось будущее всей литературы. Поэтому, родившись, он не мог стать просто жанром среди жанров и не мог строить своих взаимоотношений с ними в порядке мирного и гармонического сосуществования. В присутствии романа все жанры начинают звучать по-иному. Началась длительная борьба за романизацию других жанров, за их вовлечение в зону контакта с незавершенной действительностью. Путь этой борьбы был сложен и извилист.

Романизация литературы вовсе не есть навязывание другим жанрам несвойственного им чужого жанрового канона. Ведь такого канона у романа вовсе и нет. Он по природе не каноничен. Это — сама пластичность. Это — вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр. Таким только и может быть жанр, строящийся в зоне непосредственного контакта со становящейся действительностью. Поэтому романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это и есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм.

Свои положения я развивал в несколько отвлеченной форме. Я иллюстрировал их только некоторыми примерами из античного этапа становления романа. Мой выбор определяется тем, что у нас резко недооценивают значение этого этапа. Если и говорят об антич-

ном этапе романа, то имеют в виду, по традиции, только «греческий роман». Античный этап романа имеет громадное значение для правильного понимания природы этого жанра. Но на античной почве роман действительно не мог развить всех тех возможностей, которые раскрылись в новом мире. Мы отмечали, что в некоторых явлениях античности незавершенное настоящее начинает чувствовать себя ближе к будущему, чем к прошлому. Но на почве бесперспективности античного общества этот процесс переориентации на реальное будущее не мог завершиться: ведь этого реального будущего не было. Впервые эта переориентация совершилась в эпоху Ренессанса. В эту эпоху настоящее, современность, впервые почувствовало себя не только незавершенным продолжением прошлого, но и неким новым и героическим началом. Воспринимать на уровне современности значило уже не только снижать, но и подымать в новую героическую сферу. Настоящее в эпоху Ренессанса впервые почувствовало себя со всею отчетливостью и осознанностью несравненно ближе и роднее будущему, чем прошлому.

Процесс становления романа не закончился. Он вступает ныне в новую фазу. Для эпохи характерно необычайное усложнение и углубление мира, необычайный рост человеческой требовательности, трезвости и критicismа. Эти черты определяют и развитие романа.

ПРОБЛЕМА РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ

I. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ

Все многообразные области человеческой деятельности связаны с использованием языка. Вполне понятно, что характер и формы этого использования так же разнообразны, как и области человеческой деятельности, что, конечно, нисколько не противоречит общенародному единству языка. Использование языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных и письменных) участников той или иной области человеческой деятельности. Эти высказывания отражают специфические условия и цели каждой такой области не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим композиционным построением. Все эти три момента — тематическое содержание, стиль и композиционное построение — неразрывно связаны в целом высказывания и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами.

Богатство и разнообразие речевых жанров необозримо, потому что неисчерпаемы возможности разнообразной человеческой деятельности и потому что в каждой сфере деятельности целый репертуар речевых жанров, дифференцирующийся и растущий по мере развития и усложнения данной сферы. Особо нужно подчеркнуть крайнюю разнородность речевых жанров (устных и письменных). В самом деле, к речевым жанрам мы должны отнести и короткие реплики бытового диалога

(причем разнообразие видов бытового диалога в зависимости от его темы, ситуации, состава участников чрезвычайно велико), и бытовой рассказ, и письмо (во всех его разнообразных формах), и короткую стандартную военную команду, и развернутый и детализованный приказ, и довольно пестрый репертуар деловых документов (в большинстве случаев стандартный), и разнообразный мир публицистических выступлений (в широком смысле слова: общественные, политические); но сюда же мы должны отнести и многообразные формы научных выступлений и все литературные жанры (от поговорки до многотомного романа). Может показаться, что разнородность речевых жанров так велика, что нет и не может быть единой плоскости их изучения: ведь здесь в одной плоскости изучения оказываются такие разнороднейшие явления, как однословные бытовые реплики и много томный художественный роман, как стандартная и обязательная даже по своей интонации военная команда и глубоко индивидуальное лирическое произведение и т. п. Функциональная разнородность, как можно подумать, делает общие черты речевых жанров слишком абстрактными и пустыми. Этим, вероятно, и объясняется, что общая проблема речевых жанров по-настоящему никогда не ставилась. Изучались — и больше всего — литературные жанры. Но начиная с античности и до наших дней они изучались в разрезе их литературно-художественной специфики, в их дифференциальных отличиях друг от друга (в пределах литературы), а не как определенные типы высказываний, отличные от других типов, но имеющие с ними общую словесную (языковую) природу. Общелингвистическая проблема высказывания и его типов почти вовсе не учитывалась. Начиная с античности изучались и риторические жанры (причем последующие эпохи не много прибавили к античной теории); здесь уже обращалось больше внимания на словесную природу этих жанров как высказываний, на такие, например, моменты, как отношение к слушателю и его влияние на высказывание, на специфическую словесную завершенность высказывания (в отличие от законченности мысли) и др. Но все же и здесь специфика риторических жанров (судебных, политических) заслоняла их общелингвистическую природу. Изучались, наконец, и бытовые речевые жанры (преимущественно реплики бытового диалога), и притом как раз с общелингвистической точки зрения (в школе де Соссюра, у его новейших

последователей — структуралистов, у американских бихевиористов, на совершенно другой лингвистической основе у фосслерианцев). Но это изучение также не могло привести к правильному определению общелингвистической природы высказывания, так как оно ограничивалось спецификой устной бытовой речи, иногда прямо ориентируясь на нарочито примитивные высказывания (американские бихевиористы).

Крайнюю разнородность речевых жанров и связанную с этим трудность определения общей природы высказывания никак не следует преуменьшать. Особенно важно обратить здесь внимание на очень существенное различие между первичными (простыми) и вторичными (сложными) речевыми жанрами (это не функциональное различие). Вторичные (сложные) речевые жанры — романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры и т. п. — возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) — художественного, научного, общественно-политического и т. п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям; например, реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни. Роман в его целом является высказыванием, как и реплики бытового диалога или частное письмо (они имеют с ними общую природу), но в отличие от них это высказывание вторичное (сложное).

Различие между первичными и вторичными (идеологическими) жанрами чрезвычайно велико и принципиально, но именно поэтому природа высказывания должна быть раскрыта и определена путем анализа и того и другого вида; только при этом условии определение может стать адекватным сложной и глубокой природе высказывания (и охватить важнейшие его грани); односторонняя ориентация на первичные жанры

неизбежно приводит к вульгаризации всей проблемы (крайняя степень такой вульгаризации — бихевиористическая лингвистика). Самое взаимоотношение первичных и вторичных жанров и процесс исторического формирования последних проливают свет на природу высказывания (и прежде всего на сложную проблему взаимоотношения языка и идеологии, мировоззрения).

Изучение природы высказывания и многообразия жанровых форм высказываний в различных сферах человеческой деятельности имеет громадное значение для всех почти областей лингвистики и филологии. Ведь всякая исследовательская работа над конкретным языковым материалом — по истории языка, по нормативной грамматике, по составлению всякого рода словарей, по стилистике языка и т. д. — неизбежно имеет дело с конкретными высказываниями (письменными и устными), относящимися к различным сферам человеческой деятельности и общения, — летописями, договорами, текстами законов, канцелярскими и иными документами, различными литературными, научными и публицистическими жанрами, официальными и бытовыми письмами, репликами бытового диалога (во всех его многообразных разновидностях) и т. д., откуда исследователи и черпают нужные им языковые факты. Отчетливое представление о природе высказывания вообще и об особенностях различных типов высказываний (первичных и вторичных), то есть различных речевых жанров, необходимо, как мы считаем, при любом специальном направлении исследования. Игнорирование природы высказывания и безразличное отношение к особенностям жанровых разновидностей речи в любой области лингвистического исследования приводят к формализму и чрезмерной абстрактности, искажают историчность исследования, ослабляют связи языка с жизнью. Ведь язык входит в жизнь через конкретные высказывания (реализующие его), через конкретные же высказывания и жизнь входит в язык. Высказывание — это проблемный узел исключительной важности. Подойдем в этом разрезе к некоторым областям и проблемам языкознания.

Прежде всего о стилистике. Всякий стиль неразрывно связан с высказыванием и с типическими формами высказываний, то есть речевыми жанрами. Всякое высказывание — устное и письменное, первичное и вторичное и в любой сфере речевого общения — индивидуально и потому может отразить индивидуальность говорящего

(или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем. Но не все жанры одинаково благоприятны для такого отражения индивидуальности говорящего в языке высказывания, то есть для индивидуального стиля. Наиболее благоприятны жанры художественной литературы: здесь индивидуальный стиль прямо входит в само задание высказывания, является одной из ведущих целей его (но и в пределах художественной литературы разные жанры представляют разные возможности для выражения индивидуальности в языке и разным сторонам индивидуальности). Наименее благоприятные условия для отражения индивидуальности в языке наличны в тех речевых жанрах, которые требуют стандартной формы, например, во многих видах деловых документов, в военных командах, в словесных сигналах на производстве и др. Здесь могут найти отражение только самые поверхностные, почти биологические стороны индивидуальности (и то преимущественно в устном осуществлении высказываний этих стандартных типов). В огромном большинстве речевых жанров (кроме литературно-художественных) индивидуальный стиль не входит в замысел высказывания, не служит одной его целью, а является, так сказать, эпифеноменом высказывания, дополнительным продуктом его. В разных жанрах могут раскрываться разные слои и стороны индивидуальной личности, индивидуальный стиль может находиться в разных взаимоотношениях с общенародным языком. Самая проблема общенародного и индивидуального в языке в основе своей есть проблема высказывания (ведь только в нем, в высказывании, общенародный язык воплощается в индивидуальную форму). Самое определение стиля вообще и индивидуального стиля в частности требует более глубокого изучения как природы высказывания, так и разнообразия речевых жанров.

Органическая, неразрывная связь стиля с жанром ясно раскрывается и на проблеме языковых, или функциональных, стилей. По существу, языковые, или функциональные, стили есть не что иное, как жанровые стили определенных сфер человеческой деятельности и общения. В каждой сфере бытуют и применяются свои жанры, отвечающие специфическим условиям данной сферы; этим жанрам и соответствуют определенные стили. Определенная функция (научная, техническая, публицистическая, деловая, бытовая) и определенные, специфические для каждой сферы условия речевого общения поро-

ждают определенные жанры, то есть определенные, относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний. Стилль неразрывно связан с определенными тематическими единствами и — что особенно важно — с определенными композиционными единствами: с определенными типами построения целого, типами его завершения, типами отношения говорящего к другим участникам речевого общения (к слушателям или читателям, партнерам, к чужой речи и т. п.). Стилль входит как элемент в жанровое единство высказывания. Это не значит, конечно, что языковой стилль нельзя сделать предметом самостоятельного специального изучения. Такое изучение, то есть стилистика языка как самостоятельная дисциплина, и возможно и нужно. Но это изучение будет правильным и продуктивным лишь на основе постоянного учета жанровой природы языковых стиллей и на основе предварительного изучения разновидностей речевых жанров. До сих пор стилистика языка лишена такой основы. Отсюда ее слабость. Нет общепризнанной классификации языковых стиллей. Авторы классификаций часто нарушают основное логическое требование классификации — единство основания. Классификации чрезвычайно бедны и недифференцированы. Например, в недавно опубликованной академической грамматике русского языка даются такие стилистические разновидности языка: книжная речь, народная речь, отвлеченно-научная, научно-техническая, газетно-публицистическая, официально-деловая, фамиллярная бытовая речь, вульгарное просторечие. Наряду с этими языковыми стиллями в качестве стилистических разновидностей фигурируют диалектные слова, устарелые слова, профессиональные выражения. Такая классификация стиллей совершенно случайна, и в ее основе лежат разные принципы (или основания) деления на стилли. Кроме того, классификация эта и бедна и мало дифференцирована¹. Все это является прямым результатом непонимания жанровой природы языковых стиллей и отсутствия продуманной классификации речевых жанров по сферам человеческой деятельности (а также и очень

¹ Такие же бедные и лишенные четкости и продуманного основания классификации языковых стиллей дает А. Н. Гвоздев в своей книге «Очерки по стилистике русского языка» (М., 1952, с. 13—15). В основе всех этих классификаций лежит некритическое усвоение традиционных представлений о стиллях языка.

важного для стилистики различения первичных и вторичных жанров).

Отрыв стилей от жанров особенно пагубно сказывается при разработке ряда исторических вопросов. Исторические изменения языковых стилей неразрывно связаны с изменениями речевых жанров. Литературный язык — это сложная динамическая система языковых стилей; их удельный вес и их взаимоотношения в системе литературного языка находятся в непрерывном изменении. Еще более сложной и на иных началах организованной системой является язык литературы, в состав которого входят и стили нелитературного языка. Чтобы разобраться в сложной исторической динамике этих систем, чтобы от простого (и в большинстве случаев поверхностного) описания наличествующих и сменяющих друг друга стилей перейти к историческому объяснению этих изменений, необходима специальная разработка истории речевых жанров (притом не только вторичных, но и первичных), которые более непосредственно, чутко и гибко отражают все происходящие в общественной жизни изменения. Высказывания и их типы, то есть речевые жанры, — это приводные ремни от истории общества к истории языка. Ни одно новое явление (фонетическое, лексическое, грамматическое) не может войти в систему языка, не совершив долгого и сложного пути жанрово-стилистического испытания и отработки¹.

В каждую эпоху развития литературного языка задают тон определенные речевые жанры, притом не только вторичные (литературные, публицистические, научные), но и первичные (определенные типы устного диалога — салонного, фамилльярного, кружкового, семейно-бытового, общественно-политического, философского и др.). Всякое расширение литературного языка за счет различных внелитературных слоев народного языка неизбежно связано с проникновением во все жанры литературного языка (литературные, научные, публицистические, разговорные и др.) в большей или меньшей степени и новых жанровых приемов построения речевого целого, его завершения, учета слушателя или партнера и т. п., что приводит к более или менее существенной перестройке и обновлению речевых жанров. Обращаясь к соответствующим нелитературным слоям народного

¹ Этот наш тезис не имеет ничего общего с фосслеррианским положением о примате стилистического над грамматическим. Наше дальнейшее изложение покажет это с полной ясностью.

языка, неизбежно обращаются и к тем речевым жанрам, в которых эти слои реализуются. Это в большинстве случаев различные типы разговорно-диалогических жанров; отсюда более или менее резкая диалогизация вторичных жанров, ослабление их монологической композиции, новое ощущение слушателя как партнера-собеседника, новые формы завершения целого и др. Где стиль, там жанр. Переход стиля из одного жанра в другой не только меняет звучание стиля в условиях несвойственного ему жанра, но и разрушает или обновляет данный жанр.

Таким образом, и индивидуальные и языковые стили довлеют речевым жанрам. Более глубокое и широкое изучение этих последних совершенно необходимо для продуктивной разработки всех вопросов стилистики.

Но и принципиальный и общий методологический вопрос о взаимоотношениях лексики и грамматики, с одной стороны, и стилистики — с другой, упирается в ту же проблему высказывания и речевых жанров.

Грамматика (и лексика) существенно отличается от стилистики (некоторые даже противопоставляют ее стилистике), но в то же время ни одно грамматическое исследование (я уже и не говорю о нормативной грамматике) не может обойтись без стилистических наблюдений и экскурсов. В целом ряде случаев граница между грамматикой и стилистикой как бы и вовсе стирается. Существуют явления, которые одними исследователями относятся к области грамматики, другими — к области стилистики. Такова, например, синтагма.

Можно сказать, что грамматика и стилистика сходятся и расходятся в любом конкретном языковом явлении: если рассматривать его только в системе языка, то это грамматическое явление, если же рассматривать его в целом индивидуального высказывания или речевого жанра, то это стилистическое явление. Ведь самый выбор говорящим определенной грамматической формы есть акт стилистический. Но эти две точки зрения на одно и то же конкретное явление языка не должны быть взаимно непроницаемы друг для друга и не должны просто механически сменять друг друга, но должны органически сочетаться (при самом четком методологическом различении их) на основе реального единства языкового явления. Только глубокое понимание природы высказывания и особенностей речевых жанров может обеспечить пра-

вильное разрешение этой сложной методологической проблемы.

Изучение природы высказывания и речевых жанров имеет, как нам кажется, основополагающее значение для преодоления упрощенных представлений о речевой жизни, о так называемом «речевом потоке», о коммуникации и т. п., представлений, еще бытующих в нашем языкознании. Более того, изучение высказывания как реальной единицы речевого общения позволит правильное понять и природу единиц языка (как системы) — слова и предложения.

К этой наиболее общей проблеме мы и переходим.

II. ВЫСКАЗЫВАНИЕ КАК ЕДИНИЦА РЕЧЕВОГО ОБЩЕНИЯ.

ОТЛИЧИЕ ЭТОЙ ЕДИНИЦЫ ОТ ЕДИНИЦ ЯЗЫКА (СЛОВА И ПРЕДЛОЖЕНИЯ)

Лингвистика XIX века, начиная с В. Гумбольдта, не отрицая коммуникативной функции языка, старалась отодвинуть ее на задний план как нечто побочное; на первый план выдвигалась функция независимого от общения становления мысли. Такова знаменитая гумбольдтовская формула: «Вовсе не касаясь нужды сообщения между людьми, язык был бы необходимым условием мышления для человека даже при всегдашнем его одиночестве»¹. Другие, например фоссерианцы, выдвигали на первый план так называемую экспрессивную функцию. При всем различии в понимании этой функции отдельными теоретиками сущность ее сводится к выражению индивидуального мира говорящего. Язык выводится из потребности человека выразить себя, объективировать себя. Сущность языка в той или иной форме, тем или иным путем сводится к духовному творчеству индивидуума. Выдвигались и выдвигаются и несколько иные вариации функций языка, но характерным остается если и не полное игнорирование, то недооценка коммуникативной функции языка, язык рассматривается с точки зрения говорящего, как бы одного говорящего без необходимого отношения к другим участникам речевого общения. Если роль другого и учитывалась, то как роль слушателя, который только пассивно понимает

¹ Гумбольдт В. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человечества. СПб., 1859, с. 51.

говорящего. Высказывание довлеет своему предмету (то есть содержанию высказываемой мысли) и самому высказывающему. Язык, по существу, нуждается только в говорящем — одном говорящем — и в предмете его речи, если же при этом язык может служить еще и средством общения, то это его побочная функция, не задающая его сущности. Языковой коллектив, множественность говорящих, конечно, никак нельзя игнорировать, говоря о языке, но при определении сущности языка этот момент не становится необходимым и определяющим природу языка моментом. Иногда языковой коллектив рассматривается как некая коллективная личность, «дух народа» и т. п. и ему придают огромное значение (у представителей «психологии народов»), но и в этом случае множественность говорящих, других в отношении каждого данного говорящего, лишена существенности.

В лингвистике до сих пор еще бытуют такие фикции, как «слушающий» и «понимающий» (партнеры «говорящего»), «единый речевой поток» и др. Эти фикции дают совершенно искаженное представление о сложном и многосторонне-активном процессе речевого общения. В курсах общей лингвистики (даже и в таких серьезных, как де Соссюра) часто даются наглядно-схематические изображения двух партнеров речевого общения — говорящего и слушающего (воспринимающего речь), дается схема активных процессов речи у говорящего и соответствующих пассивных процессов восприятия и понимания речи у слушающего. Нельзя сказать, чтобы эти схемы были ложными и не соответствовали определенным моментам действительности, но, когда они выдаются за реальное целое речевого общения, они становятся научной фикцией. В самом деле, слушающий, воспринимая и понимая^{*} значение (языковое) речи, одновременно занимает по отношению к ней активную ответную позицию: соглашается или не соглашается с ней (полностью или частично), дополняет, применяет ее, готовится к исполнению и т. п.; и эта ответная позиция слушающего формируется на протяжении всего процесса слушания и понимания с самого его начала, иногда буквально с первого слова говорящего. Всякое понимание живой речи, живого высказывания носит активно ответный характер (хотя степень этой активности бывает весьма различной); всякое понимание чревато ответом и в той или иной форме обязательно его порождает: слушающий становится говорящим. Пассивное понимание значений слы-

шимой речи — только абстрактный момент реального целостного активно ответного понимания, которое и актуализуется в последующем реальном громком ответе. Конечно, не всегда имеет место непосредственно следующий за высказыванием громкий ответ на него: активно ответное понимание услышанного (например, команды) может непосредственно реализоваться в действие (выполнение понятого и принятого к исполнению приказа или команды), может остаться до поры до времени молчаливым ответным пониманием (некоторые речевые жанры только на такое понимание и рассчитаны, например лирические жанры), но это, так сказать, ответное понимание замедленного действия: рано или поздно услышанное и активно понятое откликнется в последующих речах или в поведении слышавшего. Жанры сложного культурного общения в большинстве случаев рассчитаны именно на такое активно ответное понимание замедленного действия. Все, что мы здесь говорим, относится также с соответствующим изменением и дополнением к письменной и читаемой речи.

Итак, всякое реальное целостное понимание активно ответно и является не чем иным, как начальной подготовительной стадией ответа (в какой бы форме он ни осуществлялся). И сам говорящий установлен именно на такое активно ответное понимание: он ждет не пассивного понимания, так сказать только дублирующего его мысль в чужой голове, но ответа, согласия, сочувствия, возражения, исполнения и т. д. (разные речевые жанры предполагают разные целевые установки, речевые замыслы говорящих или пишущих). Стремление сделать свою речь понятной — это только абстрактный момент конкретного и целостного речевого замысла говорящего. Более того, всякий говорящий сам является в большей или меньшей степени отвечающим: ведь он не первый говорящий, впервые нарушивший вечное молчание вселенной, и он предполагает не только наличие системы того языка, которым он пользуется, но и наличие каких-то предшествующих высказываний — своих и чужих, — к которым его данное высказывание вступает в те или иные отношения (опирается на них, полемизирует с ними, просто предполагает их уже известными слушателю). Каждое высказывание — это звено в очень сложно организованной цепи других высказываний.

Таким образом, тот слушающий со своим пассивным пониманием, который изображается в качестве партнера

говорящего на схематических рисунках общих лингвистик, не соответствует реальному участнику речевого общения. То, что представлено схемой, только абстрактный момент реального целостного акта активно ответного понимания, порождающего ответ (на который и рассчитывает говорящий). Такая научная абстракция сама по себе вполне оправдана, но при одном условии, если она четко осознается только как абстракция и не выдается за реальное конкретное целое явления; в противном случае она превращается в фикцию. Последнее как раз и имеет место в лингвистике, так как подобные абстрактные схемы хоть и не выдаются прямо за отражение реального речевого общения, но и не восполняются указаниями на большую сложность реального явления. В результате схема искажает действительную картину речевого общения, устранив из нее как раз наиболее существенные моменты. Активная роль другого в процессе речевого общения таким путем ослабляется до предела.

То же игнорирование активной роли другого в процессе речевого общения и стремление вообще обойти этот процесс проявляются в нечетком и двусмысленном употреблении таких терминов, как «речь» или «речевой поток». Эти нарочито неопределенные термины обычно должны обозначать то, что подвергается делению на языковые единицы, которые мыслятся как его отрезки: звуковые (фонема, слог, речевой такт) и значащие (предложение и слово). «Речевой поток распадается...», «наша речь делится...» — так обычно вводятся в общих курсах лингвистики и грамматики, а также и в специальных исследованиях по фонетике, лексикологии грамматические разделы, посвященные изучению соответствующих языковых единиц. К сожалению, и наша недавно вышедшая в свет академическая грамматика пользуется тем же неопределенным и двусмысленным термином «наша речь». Вот как вводится соответствующий раздел фонетики: «Наша речь прежде всего разделяется на предложения, которые в свою очередь могут распадаться на словосочетания и слова. Слова четко делятся на мелкие звуковые единицы — слог и... Слоги делятся на отдельные звуки речи, или фонемы...»¹

Что же это за «речевой поток», что же это за «наша речь»? Какова их протяженность? Имеют они начало и конец? Если они неопределенной длительности, то какой отрезок их мы берем для деления его на единицы?

¹ Грамматика русского языка, т. 1. М., 1952, с. 51.

По всем этим вопросам господствует полная неопределенность и недосказанность. Неопределенное слово «речь», могущее обозначать и язык, и процесс речи, то есть говорение, и отдельное высказывание, и целый неопределенно длинный ряд таких высказываний, и определенный речевой жанр («он произнес речь»), до сих пор не превращено лингвистами в строго ограниченный по значению и определенный (определимый) термин (аналогичные явления имеют место и в других языках). Это объясняется почти полной неразработанностью проблемы высказывания и речевых жанров (а следовательно и речевого общения). Почти всегда имеет место путаная игра всеми этими значениями (кроме последнего). Чаще всего под выражением «наша речь» понимают любое высказывание любого человека; причем такое понимание никогда не выдерживают до конца¹.

Но если неопределенно и неясно то, что делают и расчленяют на единицы языка, то неопределенность и путаница вносятся и в эти последние.

Терминологическая неопределенность и путаница в таком методологически центральном узловом пункте лингвистического мышления являющаяся результатом игнорирования реальной единицы речевого общения — высказывания. Ведь речь может существовать в действительности только в форме конкретных высказываний отдельных говорящих людей, субъектов речи. Речь всегда отлита в форму высказывания, принадлежащего определенному речевому субъекту, и вне этой формы существовать не может. Как ни различны высказывания по своему объему, по своему содержанию, по своему композиционному построению, они обладают как единицы речевого общения общими структурными особенностями, и прежде всего совершенно четкими границами. На этих границах, имеющих особо существенный и принципиальный характер, необходимо подробно остановиться.

¹ Да его и нельзя выдержать. Такое, например, высказывание, как «А!» (реплика диалога), нельзя разделить на предложения, словосочетания, слоги. Следовательно, любое высказывание не подойдет. Дальше, делая высказывание (речь) и получают единицы языка. Очень часто затем предложение определяют как простейшее высказывание, следовательно, оно уже не может быть единицей высказывания. Молчаливо предполагается речь одного говорящего, диалогические обертоны отбрасываются.

По сравнению с границами высказываний все остальные границы (между предложениями, словосочетаниями, синтагмами, словами) относительно и условны.

Границы каждого конкретного высказывания как единицы речевого общения определяются сменой речевых субъектов, то есть сменой говорящих. Всякое высказывание — от короткой (однословной) реплики бытового диалога и до большого романа или научного трактата — имеет, так сказать, абсолютное начало и абсолютный конец: до его начала — высказывания других, после его окончания — ответные высказывания других (или хотя бы молчаливое активно ответное понимание другого, или, наконец, ответное действие, основанное на таком понимании). Говорящий кончает свое высказывание, чтобы передать слово другому или дать место его активно ответному пониманию. Высказывание — это не условная единица, а единица реальная, четко отграниченная сменой речевых субъектов, кончающаяся передачей слова другому, как бы молчаливым «dixi», ощущаемым слушателями [как знак], что говорящий кончил.

Эта смена речевых субъектов, создающая четкие границы высказывания, в разных сферах человеческой деятельности и быта, в зависимости от разных функций языка, от различных условий и ситуаций общения носит разный характер, принимает различные формы. Проще и нагляднее всего мы наблюдаем эту смену речевых субъектов в реальном диалоге, где высказывания собеседников (партнеров диалога), называемые здесь репликами, сменяют друг друга. Диалог по своей простоте и четкости — классическая форма речевого общения. Каждая реплика, как бы она ни была коротка и обрывиста, обладает специфической завершенностью, выражая некоторую позицию говорящего, на которую можно ответить, в отношении которой можно занять ответную позицию. На этой специфической завершенности высказывания мы остановимся дальше (это один из основных признаков высказывания). В то же время реплики связаны друг с другом. Но те отношения, которые существуют между репликами диалога, — отношения вопроса — ответа, утверждения — возражения, утверждения — согласия, предложения — принятия, приказания — исполнения и т. п. — невозможны между единицами языка (словами и предложениями) ни в системе языка (в вертикальном разрезе), ни внутри высказывания (в горизонтальном разрезе). Эти специфические отношения между репликами диалога являются лишь разновидностями специфических отношений между целыми высказываниями в процессе речевого об-

щения. Эти отношения возможны лишь между высказываниями разных речевых субъектов, предполагают других (в отношении говорящего) членов речевого общения. Эти отношения между целыми высказываниями не поддаются грамматикализации, так как, повторяем, они невозможны между единицами языка, притом не только в системе языка, но и внутри высказывания.

Во вторичных речевых жанрах, особенно в риторических, мы встречаемся с явлениями, которые как будто противостоят этому нашему положению. Очень часто говорящий (или пишущий) в пределах своего высказывания ставит вопросы, сам на них отвечает, возражает себе самому и сам же свои возражения опровергает и т. п. Но эти явления не что иное, как условное разыгрывание речевого общения и первичных речевых жанров. Такое разыгрывание характерно для риторических жанров (в широком смысле, включая и некоторые виды научных популяризаций), но и все другие вторичные жанры (художественные и научные) пользуются разными формами внедрения в конструкцию высказывания первичных речевых жанров и отношений между ними (причем здесь они в большей или меньшей степени трансформируются, ибо нет реальной смены речевых субъектов). Такова природа вторичных жанров¹. Но во всех этих явлениях отношения между воспроизведенными первичными жанрами, хотя они и оказываются в пределах одного высказывания, не поддаются грамматикализации и сохраняют свою специфическую природу, принципиально отличную от [природы] отношений между словами и предложениями (и иными языковыми единицами — словосочетаниями и т. п.) внутри высказывания.

Здесь на материале диалога и его реплик необходимо предварительно коснуться вопроса о предложении как единице языка в его отличии от высказывания как единицы речевого общения.

(Вопрос о природе предложения — один из сложнейших и труднейших в лингвистике. Борьба мнений по этому вопросу в нашей науке продолжается и в настоящее время. В нашу задачу не входит, конечно, раскрытие этой проблемы во всей ее сложности, мы намерены коснуться лишь одного аспекта ее, но такого аспекта, который, как нам кажется, имеет существенное значение для всей проблемы. Нам важно точно определить отношение предложения к высказыванию. Это поможет более ярко-

¹ Рубцы межей во вторичных жанрах.

му освещению высказывания, с одной стороны, и предложения — с другой.)

Этим мы займемся в дальнейшем, здесь отметим только, что границы предложения как единицы языка никогда не определяются сменой речевых субъектов. Такая смена, обрамляющая предложение с двух его сторон, превращает предложение в целое высказывание. Такое предложение приобретает новые качества и воспринимается совершенно иначе, чем то же предложение, обрамленное другими предложениями в контексте одного высказывания того же говорящего. Предложение — это относительно законченная мысль, непосредственно соотнесенная с другими мыслями того же говорящего в целом его высказывания; по окончании предложения говорящий делает паузу, чтобы затем перейти к следующей, своей же мысли, продолжающей, дополняющей, обосновывающей первую. Контекст предложения — это контекст речи того же речевого субъекта (говорящего); с внесловесным контекстом действительности (ситуация, обстановка, предыстория) и с высказываниями других говорящих предложение соотносится не непосредственно и не самолично, а лишь через весь окружающий его контекст, то есть через высказывание в его целом. Если же предложение не окружено контекстом речи того же говорящего, то есть если оно является целым законченным высказыванием (репликой диалога), то оно оказывается непосредственно (и самолично) перед лицом действительности (внесловесного контекста речи) и других чужих высказываний; за ним следует уже не пауза, определяемая и осмысливаемая самим говорящим (паузы всякого рода как явления грамматические, рассчитанные и осмысленные, возможны лишь внутри речи одного говорящего, то есть внутри одного высказывания; паузы между высказываниями носят, конечно, не грамматический, а реальный характер; такие реальные паузы — психологические или вызванные теми или иными внешними обстоятельствами — могут разрывать и одно высказывание; во вторичных художественно-литературных жанрах такие паузы рассчитываются художником, режиссером, актером, но эти паузы принципиально отличны как от грамматических пауз, так и от пауз стилистических — например, между синтагмами — внутри высказывания), — за ним ожидается ответ или ответное понимание другого говорящего. Такое предложение, ставшее целым высказыванием, приобретает особую смысловую полноценность: в отношении его можно за-

нять ответную позицию — с ним можно согласиться или не согласиться, исполнить, оценить и т. п.; предложение же в контексте лишено способности определять ответ, оно приобретает эту способность (точнее, приобщается к ней) лишь в целом всего высказывания.

Все эти совершенно новые качества и особенности принадлежат не самому предложению, ставшему целым высказыванием, а именно высказыванию, выражая природу высказывания, а не природу предложения: они присоединяются к предложению, восполняя его до целого высказывания. Предложение как единица языка всех этих свойств лишено: оно не отграничивается с обеих сторон сменой речевых субъектов, оно не имеет непосредственного контакта с действительностью (с внесловесной ситуацией) и непосредственного же отношения к чужим высказываниям, оно не обладает смысловой полноценностью и способностью непосредственно определять ответную позицию другого говорящего, то есть вызывать ответ. Предложение как единица языка имеет грамматическую природу, грамматические границы, грамматическую законченность и единство. (Рассматриваемое в целом высказывания и с точки зрения этого целого, оно приобретает стилистические свойства). Там, где предложение фигурирует как целое высказывание, оно как бы вставлено в оправу из материала совсем иной природы. Когда об этом забывают при анализе предложения, то искажают природу предложения (а одновременно и природу высказывания, грамматикализуя ее). Очень многие лингвисты и лингвистические направления (в области синтаксиса) находятся в плену такого смешения, и то, что они изучают как предложение, есть, в сущности, какой-то гибрид предложения (единицы языка) и высказывания (единицы речевого общения). Предложениями не обмениваются, как не обмениваются словами (в строгом лингвистическом смысле) и словосочетаниями, — обмениваются высказываниями, которые строятся с помощью единиц языка: слов, словосочетаний, предложений; причем высказывание может быть построено и из одного предложения, и из одного слова, так сказать, из одной речевой единицы (преимущественно реплика диалога), но от этого единица языка не превращается в единицу речевого общения.

Отсутствие разработанной теории высказывания как единицы речевого общения приводит к нечеткому разли-

чению предложения и высказывания, а часто и к полному их смешению.

Вернемся к реальному диалогу. Как мы говорили, это наиболее простая и классическая форма речевого общения. Смена речевых субъектов (говорящих), определяющая границы высказываний, здесь представлена с исключительной наглядностью. Но и в других сферах речевого общения, в том числе, и в областях сложно организованного культурного общения (научного и художественного), природа границ высказывания одна и та же.

Сложные по своему построению и специализированные произведения различных научных и художественных жанров при всем их отличии от реплик диалога по своей природе являются такими же единицами речевого общения: они так же четко отграничены сменой речевых субъектов, причем эти границы, сохраняя свою внешнюю четкость, приобретают здесь особый внутренний характер благодаря тому, что речевой субъект — в данном случае автор произведения — проявляет здесь свою индивидуальность в стиле, в мировоззрении, во всех моментах замысла своего произведения. Эта печать индивидуальности, лежащая на произведении, и создает особые внутренние границы, отделяющие это произведение от других произведений, связанных с ним в процессе речевого общения данной культурной сферы: от произведений предшественников, на которые автор опирается, от других произведений того же направления, от произведений враждебных направлений, с которыми автор борется, и т. п.

Произведение, как и реплика диалога, установлено на ответ другого (других), на его активное ответное понимание, которое может принимать разные формы: воспитательное влияние на читателей, их убеждение, критические отзывы, влияние на последователей и продолжателей и т. п.; оно определяет ответные позиции других в сложных условиях речевого общения данной сферы культуры. Произведение — звено в цепи речевого общения; как и реплика диалога, оно связано с другими произведениями — высказываниями: и с теми, на которые оно отвечает, и с теми, которые на него отвечают; в то же время, подобно реплике диалога, оно отделено от них абсолютными границами смены речевых субъектов.

Таким образом, смена речевых субъектов, обрамляющая высказывание и создающая его твердую, строго отграниченную от других связанных с ним высказываний массу, является первой конститутивной особенностью вы-

сказывания как единицы речевого общения, отличающей его от единиц языка. Переходим ко второй особенности его, неразрывно связанной с первой. Эта вторая особенность — специфическая завершенность высказывания.

Завершенность высказывания — это как бы внутренняя сторона смены речевых субъектов: эта смена потому и может состояться, что говорящий сказал (или написал) все, что он в данный момент или при данных условиях хотел сказать. Слушая или читая, мы явственно ощущаем конец высказывания, как бы слышим заключительное «dixi» говорящего. Эта завершенность — специфическая и определяется особыми критериями. Первый и важнейший критерий завершенности высказывания — это возможность ответить на него, точнее и шире — занять в отношении его ответную позицию (например, выполнить приказание). Этому критерию отвечает и короткий бытовой вопрос, например «Который час?» (на него можно ответить), и бытовая просьба, которую можно выполнить или не выполнить, и научное выступление, с которым можно согласиться или не согласиться (полностью или частично), и художественный роман, который можно оценить в его целом. Какая-то завершенность необходима, чтобы на высказывание можно было реагировать. Для этого мало, чтобы высказывание было понятно в языковом отношении. Совершенно понятное и законченное предложение, если это предложение, а не высказывание, состоящее из одного предложения, не может вызвать ответной реакции: это понятно, но это еще не все. Это все — признак целостности высказывания — не поддается ни грамматическому, ни отвлеченно-смысловому определению.

Эта завершенная целостность высказывания, обеспечивающая возможность ответа (или ответного понимания), определяется тремя моментами (или факторами), неразрывно связанными в органическом целом высказывания: 1) предметно-смысловой исчерпанностью; 2) речевым замыслом или речевой волей говорящего; 3) типическими композиционно-жанровыми формами завершения.

Первый момент — предметно-смысловая исчерпанность темы высказывания — глубоко различен в разных сферах речевого общения. Эта исчерпанность может быть почти предельно полной в некоторых сферах быта (вопросы чисто фактического характера и такие же фактические ответы на них, просьбы, приказания и т. п.),

некоторых деловых сферах, в области военных и производственных команд и приказов, то есть в тех сферах, где речевые жанры носят максимально стандартный характер и где творческий момент почти вовсе отсутствует. В творческих сферах (особенно, конечно, в научной), напротив, возможна лишь очень относительная предметно-смысловая исчерпанность; здесь можно говорить только о некотором минимуме завершения, позволяющем занять ответную позицию. Объективно предмет неисчерпаем, но, становясь темой высказывания (например, научной работы), он получает относительную завершенность в определенных условиях, при данном положении вопроса, на данном материале, при данных, поставленных автором целях, то есть уже в пределах определенного авторского замысла. Таким образом, мы неизбежно оказываемся перед вторым моментом, который с первым неразрывно связан.

В каждом высказывании — от однословной бытовой реплики до больших, сложных произведений науки или литературы — мы охватываем, понимаем, ощущаем речевой замысел или речевую волю говорящего, определяющую целое высказывания, его объем и его границы. Мы представляем себе, что хочет сказать говорящий, и этим речевым замыслом, этой речевой волей (как мы ее понимаем) мы и измеряем завершенность высказывания. Этот замысел определяет как самый выбор предмета (в определенных условиях речевого общения, в необходимой связи с предшествующими высказываниями), так и границы и его предметно-смысловую исчерпанность. Он определяет, конечно, и выбор той жанровой формы, в которой будет строиться высказывание (это уже третий момент, к которому мы обратимся дальше). Этот замысел — субъективный момент высказывания — сочетается в неразрывное единство с объективной предметно-смысловой стороной его, ограничивая эту последнюю, связывая ее с конкретной (единичной) ситуацией речевого общения, со всеми индивидуальными обстоятельством его, с персональными участниками его, с предшествующими их выступлениями — высказываниями. Поэтому непосредственные участники общения, ориентирующиеся в ситуации и в предшествующих высказываниях, легко и быстро охватывают речевой замысел, речевую волю говорящего и с самого начала речи ощущают разворачивающееся целое высказывания.

Переходим к третьему и самому важному для нас

моменту — к устойчивым жанровым формам высказывания. Речевая воля говорящего осуществляется прежде всего в выборе определенного речевого жанра. Этот выбор определяется спецификой данной сферы речевого общения, предметно-смысловыми (тематическими) соображениями, конкретной ситуацией речевого общения, персональным составом его участников и т. п. И дальше речевой замысел говорящего со всей его индивидуальностью и субъективностью применяется и приспособляется к избранному жанру, складывается и развивается в определенной жанровой форме. Такие жанры существуют прежде всего во всех многообразнейших сферах устного бытового общения, в том числе и самого фамильярного и самого интимного.

Мы говорим только определенными речевыми жанрами, то есть все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типическими формами и построения целого. Мы обладаем богатым репертуаром устных (и письменных) речевых жанров. Практически мы уверенно и умело пользуемся ими, но теоретически мы можем и вовсе не знать об их существовании. Подобно мольеровскому Журдену, который, говоря прозой, не подозревал об этом, мы говорим разнообразными жанрами, не подозревая об их существовании. Даже в самой свободной и непринужденной беседе мы отливаем нашу речь по определенным жанровым формам, иногда штампованным и шаблонным, иногда более гибким, пластичным и творческим (творческими жанрами располагает и бытовое общение). Эти речевые жанры даны нам почти так же, как нам дан родной язык, которым мы свободно владеем и до теоретического изучения грамматики. Родной язык — его словарный состав и грамматический строй — мы узнаем не из словарей и грамматик, а из конкретных высказываний, которые мы слышим и которые мы сами воспроизводим в живом речевом общении с окружающими нас людьми. Формы языка мы усваиваем только в формах высказываний и вместе с этими формами. Формы языка и типические формы высказываний, то есть речевые жанры, приходят в наш опыт и в наше сознание вместе и в тесной связи друг с другом. Научиться говорить — значит научиться строить высказывания (потому что говорим мы высказываниями, а не отдельными предложениями и, уж конечно, не отдельными словами). Речевые жанры организуют нашу речь почти так же, как ее

организуют грамматические формы (синтаксические). Мы научаемся отливать нашу речь в жанровые формы, и, слыша чужую речь, мы уже с первых слов угадываем ее жанр, предугадываем определенный объем (то есть приблизительную длину речевого целого), определенное композиционное построение, предвидим конец, то есть с самого начала мы обладаем ощущением речевого целого, которое затем только дифференцируется в процессе речи. Если бы речевых жанров не существовало и мы не владели ими, если бы нам приходилось их создавать впервые в процессе речи, свободно и впервые строить каждое высказывание, речевое общение было бы почти невозможно.

Жанровые формы, в которые мы отливаем нашу речь, конечно, существенно отличаются от форм языка в смысле их устойчивости и принудительности (нормативности) для говорящего. Они в общем гораздо гибче, пластичнее и свободнее форм языка. И в этом отношении разнообразие речевых жанров очень велико. Целый ряд распространеннейших в быту жанров настолько стандартен, что индивидуальная речевая воля говорящего проявляется только в выборе определенного жанра, да еще в экспрессивном интонировании его. Таковы, например, многообразные короткие бытовые жанры приветствий, прощаний, поздравлений, пожеланий всякого рода, осведомлений о здоровье, о делах и т. п. Многообразие этих жанров определяется тем, что они различны в зависимости от ситуации, от социального положения и личных взаимоотношений участников общения: имеются высокие, строго официальные, почтительные формы этих жанров наряду с формами фамильярными, притом разных степеней фамильярности, и формами интимными (они отличаются от фамильярных)¹. Эти жанры требуют и определенного тона, то есть включают в свою структуру и определенную экспрессивную интонацию. Жанры эти — в особенности высокие, официальные — обладают высокой степенью устойчивости и принудительности. Речевая воля обычно ограничивается здесь избранием определенного жанра, и только легкие оттенки экспрессивной интонации (можно взять более сухой или более почтительный тон, более холодный или более теплый,

¹ Эти и аналогичные явления интересовали лингвистов (преимущественно историков языка) в чисто стилистическом разрезе как отражение в языке исторически изменчивых форм этикета, вежливости, благопристойности. См., например, F. Вупот.

внести интонацию радости и т. п.) могут отразить индивидуальность говорящего (его эмоционально-речевой замысел). Но и здесь возможна характерная для речевого общения вообще переакцентуация жанров: так, например, жанровую форму приветствия из официальной сферы можно перенести в сферу фамилльярного общения, то есть употребить с пародийно-иронической переакцентуацией, с аналогичной целью можно нарочито смешать жанры разных сфер.

Наряду с подобными стандартными жанрами существовали и существуют, конечно, и более свободные и творческие жанры устного речевого общения: жанры салонных бесед на бытовые, общественные, эстетические и иные темы, жанры застольных бесед, бесед интимно-дружеских, интимно-семейных и т. д. (номенклатуры устных речевых жанров пока не существует, и даже пока не ясен и принцип такой номенклатуры). Большинство этих жанров поддается свободно-творческому переоформлению (подобно художественным жанрам, а некоторые, может быть, и в большей степени), но творчески свободное использование не есть создание жанра заново — жанрами нужно хорошо владеть, чтобы свободно пользоваться ими.

Многие люди, великолепно владеющие языком, часто чувствуют себя совершенно беспомощными в некоторых сферах общения именно потому, что не владеют практически жанровыми формами данных сфер. Часто человек, великолепно владеющий речью в различных сферах культурного общения, умеющий прочитать доклад, вести научный спор, великолепно выступающий по общественным вопросам, молчит или очень неуклюже выступает в светской беседе. Дело здесь не в бедности словаря и не в стиле, отвлеченно взятом; все дело в неумении владеть репертуаром жанров светской беседы, в отсутствии достаточного запаса тех представлений о целом высказывания, которые помогают быстро и непринужденно отливать свою речь в определенные композиционно-стилистические формы, в неумении вовремя взять слово, правильно начать и правильно кончить (в этих жанрах композиция очень несложная).

Чем лучше мы владеем жанрами, тем свободнее мы их используем, тем полнее и ярче раскрываем в них свою индивидуальность (там, где это можно и где это нужно), гибче и тоньше отражаем неповторимую ситуацию

общения — одним словом, тем совершеннее мы осуществляем наш свободный речевой замысел.

Таким образом, говорящему даны не только обязательные для него формы общенародного языка (словарный состав и грамматический строй), но и обязательные для него формы высказывания, то есть речевые жанры; эти последние так же необходимы для взаимного понимания, как и формы языка. Речевые жанры по сравнению с формами языка гораздо более изменчивы, гибки, пластичны, но для говорящего индивидуума они имеют нормативное значение, не создаются им, а даны ему. Поэтому единичное высказывание при всей его индивидуальности и творческом характере никак нельзя считать совершенно свободной комбинацией форм языка, как это полагает, например, де Соссюр (а за ним и многие другие лингвисты), противопоставляющий высказывание (*la parole*) как чисто индивидуальный акт системе языка как явлению чисто социальному и принудительному для индивидуума¹. Огромное большинство лингвистов если не теоретически, то практически стоит на той же позиции: видят в высказывании только индивидуальную комбинацию чисто языковых (лексических и грамматических) форм и никаких иных нормативных форм практически в нем не обнаруживают и не изучают.

Игнорирование речевых жанров как относительно устойчивых и нормативных форм высказывания неизбежно должно было приводить лингвистов к уже указанному нами смешению высказывания с предложением, должно было приводить к положению (которое, правда, никогда последовательно не защищалось), что наша речь отливается только в устойчивые, данные нам формы предложений, а сколько таких взаимно связанных предложений мы произнесем подряд и когда мы остановимся (кончим) — это предоставляется полному произволу индивидуальной речевой воли говорящего или капризу мифического «речевого потока».

¹ Де Соссюр определяет высказывание (*la parole*) как «индивидуальный акт воли и понимания, в котором надлежит различать: 1) комбинации, при помощи которых говорящий субъект пользуется языковым кодексом с целью выражения своей личной мысли, и 2) психофизический механизм, позволяющий ему объективировать эти комбинации» (Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. М., 1933, с. 38). Таким образом, Соссюр игнорирует тот факт, что кроме форм языка существуют еще и формы комбинаций этих форм, то есть игнорирует речевые жанры.

Когда мы избираем определенный тип предложения, мы избираем его не для одного данного предложения, не по соображениям того, что мы хотим выразить данным одним предложением,— мы подбираем тип предложения с точки зрения того целого высказывания, которое предносится нашему речевому воображению и которое определяет наш выбор. Представление о форме целого высказывания, то есть об определенном речевом жанре, руководит нами в процессе нашей речи. Замысел нашего высказывания в его целом может, правда, потребовать для своего осуществления только одного предложения, но может потребовать их и очень много. Избранный жанр предсказывает нам их типы и их композиционные связи.

Одна из причин игнорирования в лингвистике форм высказывания — это крайняя разнородность этих форм по композиционному построению и в особенности по их размеру (речевой длине) — от однословной реплики до большого романа. Резкое различие в размерах имеет место и в пределах устных речевых жанров. Речевые жанры поэтому представляются несоизмеримыми и неприемлемыми в качестве единиц речи.

Поэтому многие лингвисты (главным образом исследователи в области синтаксиса) пытаются найти особые формы, которые были бы чем-то средним между предложением и высказыванием, которые обладали бы завершенностью, подобно высказыванию, и в то же время соизмеримостью, подобно предложению. Таковы «фраза» (например, у Карцевского), «коммуникация» (Шахматов и другие). Единства в понимании этих единиц у пользующихся ими исследователей нет, потому что в жизни языка им не соответствует никакая определенная и четко отграниченная реальность. Все эти искусственные и условные единицы безразличны к смене речевых субъектов, происходящей во всяком живом и реальном речевом общении, поэтому и стираются самые существенные границы во всех сферах действия языка — границы между высказываниями. Отсюда (вследствие этого) отпадает и главный критерий завершенности высказывания как подлинной единицы речевого общения — способность определять активно ответную позицию других участников общения.

В заключение этого раздела еще несколько замечаний о предложении (подробно к вопросу о нем мы вернемся в итоговой части нашей работы).

Предложение как единица языка лишено способности определять непосредственно активно ответную позицию говорящего. Только став целым высказыванием, отдельное предложение приобретает эту способность. Любое предложение может фигурировать в качестве законченного высказывания, но в этом случае, как мы уже знаем, оно восполняется рядом очень существенных моментов неграмматического характера, в корне меняющих его природу. И вот это обстоятельство и служит причиной особой синтаксической аберрации: при анализе отдельного предложения, выделенного из контекста, его домысливают до целого высказывания. Вследствие этого оно приобретает ту степень завершенности, которая позволяет отвечать на него.

Предложение, как и слово,— значащая единица языка. Поэтому каждое отдельно взятое предложение, например «Солнце взошло», совершенно понятно, то есть мы понимаем его языковое значение, его возможную роль в высказывании. Но занять в отношении этого отдельного предложения ответную позицию никак нельзя, если только мы не знаем, что говорящий сказал этим предложением в с е, что он хотел сказать, что этому предложению не предшествуют и за ним не следуют другие предложения того же говорящего. Но тогда это уже не предложение, а полноценное высказывание, состоящее из одного предложения: оно обрамлено и ограничено сменой речевых субъектов, и оно непосредственно отражает внесловесную действительность (ситуацию). На такое высказывание можно ответить.

Но если это предложение окружено контекстом, то оно обретает полноту своего смысла только в этом контексте, то есть только в целом высказывании, и ответить можно только на это целое высказывание, значащим элементом которого является данное предложение. Высказывание, например, может быть таким: «Солнце взошло. Пора вставать». Ответное понимание (или громкий ответ): «Да, действительно, пора». Но оно может быть и таким: «Солнце взошло. Но еще очень рано. Нужно еще поспать». Здесь смысл высказывания и ответная реакция на него будут другими. Предложение это может входить и в состав художественного произведения как элемент пейзажа. Здесь ответная реакция — художественно-идеологическое впечатление и оценка — может относиться только к целому пейзажу. В контексте другого произведения это предложение может получить

символическое значение. Во всех подобных случаях предложение является значащим элементом целого высказывания, приобретающим свой окончательный смысл лишь в этом целом.

Если наше предложение фигурирует в качестве законченного высказывания, то оно приобретает свой целостный смысл в определенных конкретных условиях речевого общения. Так, оно может быть ответом на вопрос другого: «Взошло ли солнце?» (конечно, при определенных, оправдывающих этот вопрос обстоятельствах). Здесь это высказывание является утверждением определенного факта, утверждением, которое может быть верным или неверным, с которым можно согласиться или не согласиться. Предложение, утвердительное по своей форме, становится реальным утверждением лишь в контексте определенного высказывания.

При анализе такого отдельного предложения обычно и воспринимают его как законченное высказывание в какой-то до предела упрощенной ситуации: солнце действительно взошло, и говорящий констатирует: «Солнце взошло», говорящий видит, что трава зеленая, и заявляет: «Трава зеленая». Подобные бессмысленные «коммуникации» часто прямо рассматриваются как классические случаи предложения. В действительности же всякое подобное сообщение к кому-то обращено, чем-то вызвано, имеет какую-то цель, то есть является реальным звеном в цепи речевого общения в определенной сфере человеческой действительности или быта.

Предложение, как и слово, обладает законченностью значения и законченностью грамматической формы, но эта законченность значения носит абстрактный характер и именно поэтому и является такой четкой; это законченность элемента, но не завершенность целого. Предложение как единица языка, подобно слову, не имеет автора. Оно ничье, как и слово, и, только функционируя как целое высказывание, оно становится выражением позиции индивидуально говорящего в конкретной ситуации речевого общения. Это подводит нас к новой, третьей особенности высказывания — отношению высказывания к самому говорящему (автору высказывания) и к другим участникам речевого общения.

Всякое высказывание — звено в цепи речевого общения. Это активная позиция говорящего в той или иной предметно-смысловой сфере. Поэтому каждое высказывание характеризуется прежде всего определенным пред-

метно-смысловым содержанием. Выбор языковых средств и речевого жанра определяется прежде всего предметно-смысловыми заданиями (замыслом) речевого субъекта (или автора). Это первый момент высказывания, определяющий его композиционно-стилистические особенности.

Второй момент высказывания, определяющий его композицию и стиль, — экспрессивный момент, то есть субъективное эмоционально оценивающее отношение говорящего к предметно-смысловому содержанию своего высказывания. В разных сферах речевого общения экспрессивный момент имеет разное значение и разную степень силы, но есть он повсюду: абсолютно нейтральное высказывание невозможно. Оценивающее отношение говорящего к предмету своей речи (каков бы ни был этот предмет) также определяет выбор лексических, грамматических и композиционных средств высказывания. Индивидуальный стиль высказывания определяется главным образом его экспрессивной стороной. В области стилистики это положение можно считать общепризнанным. Некоторые исследователи даже прямо сводят стиль к эмоционально оценивающей стороне речи.

Можно ли считать экспрессивный момент речи явлением языка как системы? Можно ли говорить об экспрессивной стороне языковых единиц, то есть слов и предложений? На эти вопросы необходимо дать категорически отрицательный ответ. Язык как система обладает, конечно, богатым арсеналом языковых средств — лексических, морфологических и синтаксических — для выражения эмоционально оценивающей позиции говорящего, но все эти средства как средства языка совершенно нейтральны по отношению ко всякой определенной реальной оценке. Слово «миленький» — ласкательное как по своему корневому значению, так и по суффиксу — само по себе, как единица языка, так же нейтрально, как и слово «даль». Оно только языковое средство для возможного выражения эмоционально оценивающего отношения к действительности, но ни к какой определенной действительности оно не отнесено, это отнесение, то есть действительную оценку, может осуществить только говорящий в своем конкретном высказывании. Слова ничьи, и сами по себе они ничего не оценивают, но они могут обслужить любого говорящего и самые различные и прямо противоположные оценки говорящих.

И предложение как единица языка нейтрально и не имеет само по себе экспрессивной стороны; оно получает

ее (точнее, приобщается к ней) только в конкретном высказывании. Здесь возможна та же абберрация. Такое предложение, как «Он умер», по-видимому, включает в себя определенную экспрессию, тем более — такое предложение, как «Какая радость!». На самом же деле предложения такого рода воспринимаются нами как целые высказывания, притом в типической ситуации, то есть своего рода речевые жанры, имеющие типическую экспрессию. Как предложения они ее лишены, нейтральны. В зависимости от контекста высказывания предложение «Он умер» может выражать и положительную, радостную, даже ликующую экспрессию. И предложение «Какая радость!» в контексте определенного высказывания может приобрести иронический или горько-саркастический тон.

Одним из средств выражения эмоционально оценивающего отношения говорящего к предмету своей речи является экспрессивная интонация, отчетливо звучащая в устном исполнении¹. Экспрессивная интонация — конститутивный признак высказывания. В системе языка, то есть вне высказывания, ее нет. И слово и предложение как языковые единицы лишены экспрессивной интонации. Если отдельное слово произносится с экспрессивной интонацией, то это уже не слово, а законченное высказывание, выраженное одним словом (нет никаких оснований разворачивать его в предложение). Существуют очень распространенные в речевом общении, довольно стандартные типы оценочных высказываний, то есть оценочные речевые жанры, выражающие похвалу, одобрение, восхищение, порицание, брань: «Отлично!», «Молодец!», «Прелесть!», «Позор!», «Гадость!», «Болван!» и т. п. Слова, приобретающие в определенных условиях социально-политической жизни особый вес, становятся экспрессивными восклицательными высказываниями: «Мир!», «Свобода!» и т. п. (это особый, общественно-политический речевой жанр). В определенной ситуации слово может приобрести глубоко экспрессивный смысл в форме восклицательного высказывания: «Море! Море!» (восклицают десять тысяч греков у Ксенофонта).

Во всех этих случаях мы имеем дело не с отдельным словом как единицей языка и не со значением этого слова, а с завершенным высказыванием и с конкрет-

¹ Она, конечно, осознается нами и существует как стилистический фактор и при немом чтении письменной речи.

ны м с м ы с л о м — содержанием данного высказывания; значение слова отнесено здесь к определенной реальной действительности в определенных же реальных условиях речевого общения. Поэтому мы здесь не просто понимаем значение данного слова как слова языка, а занимаем в отношении к нему активную ответную позицию (сочувствие, согласие или несогласие, стимул к действию). Таким образом, экспрессивная интонация принадлежит здесь высказыванию, а не слову. И тем не менее очень трудно расстаться с убеждением, что каждое слово языка само по себе имеет или может иметь «эмоциональный тон», «эмоциональную окраску», «ценностный момент», «стилистический ореол» и т. п., а следовательно, и свойственную ему как слову экспрессивную интонацию. Ведь можно думать, что, выбирая слова для высказывания, мы как раз и руководствуемся присущим отдельному слову эмоциональным тоном: подбираем те, которые по своему тону соответствуют экспрессии нашего высказывания, и отвергаем другие. Именно так изображают свою работу над словом сами поэты, и именно так истолковывает этот процесс стилистика (например, «стилистический эксперимент» Пешковского).

И все-таки это не так. Перед нами уже знакомая нам аберрация. Выбирая слова, мы исходим из замышляемого целого нашего высказывания¹, а это замышляемое и создаваемое нами целое всегда экспрессивно, и оно-то и излучает свою экспрессию (точнее, нашу экспрессию) на каждое выбираемое нами слово, так сказать, заражает его экспрессией целого. Выбираем же мы слово по его значению, которое само по себе не экспрессивно, но может отвечать или не отвечать нашим экспрессивным целям в связи с другими словами, то есть в связи с целым нашего высказывания. Нейтральное значение слова, отнесенное к определенной реальной действительности в определенных реальных условиях речевого общения, порождает искру экспрессии. А ведь именно это и происходит в процессе создания высказывания. Повторяем, только контакт языкового значения с конкретной реаль-

¹ Когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы и в форме индивидуального речевого замысла. Мы не нанизываем слова, не идем от слова к слову, а как бы заполняем нужными словами целое. Нанизывают слова только на первой стадии изучения чужого языка, да и то только при плохом методическом руководстве.

ностью, только контакт языка с действительностью, который происходит в высказывании, порождает искру экспрессии: ее нет ни в системе языка, ни в объективной, вне нас существующей действительности.

Итак, эмоция, оценка, экспрессия чужды слову языка и рождаются только в процессе его живого употребления в конкретном высказывании. Значение слова само по себе (без отнесения к реальной действительности), как мы уже сказали, внеэмоционально. Есть слова, которые специально означают эмоции, оценки: «радость», «скорбь», «прекрасный», «веселый», «грустный» и т. п. Но и эти значения так же нейтральны, как и все прочие. Экспрессивную окраску они получают только в высказывании, и эта окраска независима от их значения, отдельно, отвлеченно взятого; например: «Всякая радость мне сейчас только горька» — здесь слово «радость» экспрессивно интонируется, так сказать, вопреки своему значению.

Однако сказанным вопрос далеко не исчерпывается. Он значительно сложнее. Когда мы выбираем слова в процессе построения высказывания, мы далеко не всегда берем их из системы языка в их нейтральной, словарной форме. Мы берем их обычно из других высказываний, и прежде всего из высказываний, родственных нашему по жанру, то есть по теме, по композиции, по стилю; мы, следовательно, отбираем слова по их жанровой спецификации. Речевой жанр — это не форма языка, а типическая форма высказывания; как такая жанр включает в себя и определенную типическую, свойственную данному жанру экспрессию. В жанре слово получает некоторую типическую экспрессию. Жанры соответствуют типическим ситуациям речевого общения, типическим темам, следовательно, и некоторым типическим контактам значений слов с конкретной реальной действительностью при типических обстоятельствах. Отсюда и возможность типических экспрессий, которые как бы наслаиваются на слова. Эта типическая жанровая экспрессия принадлежит, конечно, не слову как единице языка, не входит в его значение, а отражает лишь отношение слова и его значения к жанру, то есть к типическим высказываниям. Эта типическая экспрессия и соответствующая ей типическая интонация не обладают той силой принудительности, которой обладают формы языка. Это более свободная жанровая нормативность. В нашем примере «Всякая радость мне сейчас горька»

экспрессивный тон слова «радость», определяемый контекстом, конечно, не типичен для этого слова. Речевые жанры вообще довольно легко поддаются переакцентуации, печальное можно сделать шутливо-веселым, но в результате получается нечто новое (например, жанр шутливой эпитафии).

Эту типическую (жанровую) экспрессию можно рассматривать как «стилистический ореол» слова, но этот ореол принадлежит не слову языка как таковому, а тому жанру, в котором данное слово обычно функционирует, это отзвук жанрового целого, звучащий в слове.

Жанровая экспрессия слова — и жанровая экспрессивная интонация — безлична, как безличны и самые речевые жанры (ведь они являются типической формой индивидуальных высказываний, но не самими высказываниями). Но слова могут входить в нашу речь из индивидуальных чужих высказываний, сохраняя при этом в большей или меньшей степени тона и отзвуки этих индивидуальных высказываний.

Слова языка ничьи, но в то же время мы слышим их только в определенных индивидуальных высказываниях, читаем в определенных индивидуальных произведениях, и здесь слова имеют уже не только типическую, но и более или менее ярко выраженную (в зависимости от жанра) индивидуальную экспрессию, определяемую неповторимо индивидуальным контекстом высказывания.

Нейтральные словарные значения слов языка обеспечивают его общность и взаимопонимание всех говорящих на данном языке, но использование слов в живом речевом общении всегда носит индивидуально-контекстуальный характер. Поэтому можно сказать, что всякое слово существует для говорящего в трех аспектах: как нейтральное и никому не принадлежащее слово языка, как чужое слово других людей, полное отзвуков чужих высказываний, и, наконец, как мое слово, ибо, поскольку я имею с ним дело в определенной ситуации, с определенным речевым намерением, оно уже проникается моей экспрессией. В обоих последних аспектах слово экспрессивно, но эта экспрессия, повторяем, принадлежит не самому слову: она рождается в точке того контакта слова с реальной действительностью в условиях реальной ситуации, который осуществляется индивидуальным высказыванием. Слово в этом случае выступает как выражение некоторой оценивающей позиции индивидуального человека (авторитетного деятеля, писателя, ученого, отца,

матери, друга, учителя и т. п.), как аббревиатура высказывания.

В каждую эпоху, в каждом социальном кругу, в каждом маленьком мире семьи, друзей и знакомых, товарищей, в котором вырастает и живет человек, всегда есть авторитетные, задающие тон высказывания, художественные, научные, публицистические произведения, на которые опираются, и ссылаются, которые цитируются, которым подражают, за которыми следуют. В каждую эпоху во всех областях жизни и деятельности есть определенные традиции, выраженные и сохраняющиеся в словесном облачении: в произведениях, в высказываниях, в изречениях и т. п. Всегда есть какие-то словесно выраженные ведущие идеи «властителей дум» данной эпохи, какие-то основные задачи, лозунги и т. п. Я уже не говорю о тех школьных, хрестоматийных образцах, на которых дети обучаются родному языку и которые, конечно, всегда экспрессивны.

Вот почему индивидуальный речевой опыт всякого человека формируется и развивается в непрерывном и постоянном взаимодействии с чужими индивидуальными высказываниями. Этот опыт в известной мере может быть охарактеризован как процесс освоения — более или менее творческого — чужих слов (а не слов языка). Наша речь, то есть все наши высказывания (в том числе и творческие произведения), полна чужих слов, разной степени чужести или разной степени освоенности, разной степени осознанности и выделенности. Эти чужие слова приносят с собой и свою экспрессию, свой оценивающий тон, который осваивается, перерабатывается, переакцентируется нами.

Таким образом, экспрессивность отдельных слов не есть свойство самого слова как единицы языка и не вытекает непосредственно из значений этих слов — экспрессия эта либо является типической жанровой экспрессией, либо это отзвук чужой индивидуальной экспрессии, делающей слово как бы представителем целого чужого высказывания как определенной оценивающей позиции.

То же нужно сказать и о предложении как единице языка: оно также лишено экспрессивности. Мы уже говорили об этом в начале настоящего раздела. Остается только несколько дополнить сказанное. Дело в том, что существуют типы предложений, которые обычно функционируют как целые высказывания определенных жанровых типов. Таковы вопросительные, восклицательные

и побудительные предложения. Существует очень много бытовых и специальных жанров (например, военных и производственных команд и приказаний), которые, как правило, выражаются одним предложением соответствующего типа. С другой стороны, предложения этого типа сравнительно редко встречаются в связном контексте развернутых высказываний. Когда же предложения этого типа [входят] в развернутый связный контекст, то они явственно несколько выделяются из его состава, и притом, как правило, стремятся быть либо первым, либо последним предложением высказывания (или относительно самостоятельной части высказывания)¹. Эти типы предложений приобретают особый интерес в разрезе нашей проблемы, и мы еще вернемся к ним в дальнейшем. Здесь же нам важно только отметить, что предложения этого типа очень прочно срастаются со своей жанровой экспрессией, а также особо легко впитывают в себя и индивидуальную экспрессию. Эти предложения много способствовали закреплению иллюзии об экспрессивной природе предложения.

И еще одно замечание. Предложение как единица языка обладает особой грамматической интонацией, а вовсе не экспрессивной. К особым грамматическим интонациям относятся: интонация законченности, пояснительная, разделительная, перечислительная и т. п. Особое место занимают интонации повествовательная, вопросительная, восклицательная и побудительная: здесь как бы скрещивается интонация грамматическая с интонацией жанровой (но не экспрессивной в точном смысле этого слова). Экспрессивную интонацию предложение приобретает только в целом высказывания. Приводя пример предложения для анализа его, мы обычно снабжаем его некоторой типической интонацией, превращая его в законченное высказывание (если предложение взято нами из определенного текста, мы интонируем его, конечно, в соответствии с экспрессией данного текста).

Итак, экспрессивный момент — это конститутивная особенность высказывания. Система языка обладает необходимыми формами (то есть языковыми средствами) для выражения экспрессии, но сам язык и его значащие единицы — слова и предложения — по самой природе

¹ Первое и последнее предложения высказывания вообще имеют своеобразную природу, некоторое дополнительное качество. Ведь это, так сказать, предложения «переднего края», стоящие непосредственно у самой линии смены речевых субъектов.

своей лишены экспрессии, нейтральны. Поэтому они одинаково хорошо обслуживают любые оценки, самые различные и противоположные, любые оценивающие позиции.

Итак, высказывание, его стиль и его композиция определяются его предметно-смысловым моментом и его экспрессивным моментом, то есть оценивающим отношением говорящего к предметно-смысловому моменту высказывания. Никакого третьего момента стилистика не знает. Она учитывает только следующие факторы, определяющие стиль высказывания: систему языка, предмет речи и самого говорящего и его оценивающее отношение к этому предмету. Выбор языковых средств, согласно обычной стилистической концепции, определяется только предметно-смысловыми и экспрессивными соображениями. Этим определяются и языковые стили, и направленные, и индивидуальные. Говорящий с его мировоззрением, с его оценками и эмоциями, с одной стороны, и предмет его речи и система языка (языковых средств) — с другой, — вот и все, чем определяется высказывание, его стиль и его композиция. Такова господствующая концепция.

В действительности дело обстоит значительно сложнее. Всякое конкретное высказывание — звено в цепи речевого общения определенной сферы. Самые границы высказывания определяются сменой речевых субъектов. Высказывания не равнодушны друг к другу и не довлеют каждое себе, они знают друг о друге и взаимно отражают друг друга. Эти взаимные отражения определяют их характер. Каждое высказывание полно отзвуков и отголосков других высказываний, с которыми оно связано общностью сферы речевого общения. Каждое высказывание прежде всего нужно рассматривать как ответ на предшествующие высказывания данной сферы (слово «ответ» мы понимаем здесь в самом широком смысле): оно их опровергает, подтверждает, дополняет, опирается на них, предполагает их известными, как-то считается с ними. Ведь высказывание занимает какую-то определенную позицию в данной сфере общения, по данному вопросу, в данном деле и т. п. Определить свою позицию, не соотнеся ее с другими позициями, нельзя. Поэтому каждое высказывание полно ответных реакций разного рода на другие высказывания данной сферы речевого общения. Эти реакции имеют различные формы: чужие высказывания могут прямо вводиться

в контекст высказывания, могут вводиться только отдельные слова или предложения, которые в этом случае фигурируют как представители целых высказываний, причем и целые высказывания и отдельные слова могут сохранять свою чужую экспрессию, но могут и переакцентироваться (иронически, возмущенно, благоговейно и т. п.), чужие высказывания можно пересказывать с различной степенью их переосмысления, на них можно просто ссылаться как на хорошо известные собеседнику, их можно молчаливо предполагать, ответная реакция может отражаться только в экспрессии собственной речи — в отборе языковых средств и интонаций, определяемом не предметом собственной речи, а чужим высказыванием о том же предмете. Этот случай типичен и важен: очень часто экспрессия нашего высказывания определяется не только — а иной раз и не столько — предметно-смысловым содержанием этого высказывания, но и чужими высказываниями на ту же тему, на которые мы отвечаем, с которыми мы полемизируем; ими определяется и подчеркивание отдельных моментов, и повторения, и выбор более резких (или, напротив, более мягких) выражений, и вызывающий (или, напротив уступчивый) тон и т. п. Экспрессия высказывания никогда не может быть понята и объяснена до конца при учете лишь одного предметно-смыслового содержания его. Экспрессия высказывания всегда в большей или меньшей степени отвечает, то есть выражает отношение говорящего к чужим высказываниям, а не только его отношение к предмету своего высказывания¹. Формы ответных реакций, наполняющих высказывание, чрезвычайно разнообразны и до сих пор специально совершенно не изучены. Эти формы, разумеется, резко дифференцируются в зависимости от различия тех сфер человеческой деятельности и быта, в которых совершается речевое общение. Как бы ни было высказывание монологично (например, научное или философское произведение), как бы ни было оно сосредоточено на своем предмете, оно не может не быть в какой-то мере и ответом на то, что было уже сказано о данном предмете, по данному вопросу, хотя бы эта ответственность и не получила отчетливого внешнего выражения: она проявится в обертонах смысла, в обертонах экспрессии, в обертонах стиля, в тончай-

¹ Интонация особенно чутка и всегда указывает за контекст.

ших оттенках композиции. Высказывание наполнено диалогическими обертонами, без учета которых нельзя до конца понять стиль высказывания. Ведь и самая мысль наша — и философская, и научная, и художественная — рождается и формируется в процессе взаимодействия и борьбы с чужими мыслями, и это не может не найти своего отражения и в формах словесного выражения нашей мысли.

Чужие высказывания и отдельные чужие слова, осознанные и выделенные как чужие, введенные в высказывание, вносят в него нечто, что является, так сказать, иррациональным с точки зрения языка как системы, в частности с точки зрения синтаксиса. Взаимоотношения между введенной чужой речью и остальной — своей — речью не имеют никаких аналогий ни с какими синтаксическими отношениями в пределах простого и сложного синтаксического целого, ни с предметно-смысловыми отношениями между грамматически не связанными отдельными синтаксическими целыми в пределах одного высказывания. Зато эти отношения аналогичны (но, конечно, не тождественны) отношениям между репликами диалога. Обособляющая чужую речь интонация (в письменной речи обозначаемая кавычками) — явление особого рода: это как бы перенесенная вовнутрь высказывания смена речевых субъектов. Создаваемые этой сменой границы здесь ослаблены и специфичны: экспрессия говорящего проникает через эти границы и распространяется на чужую речь, которую мы можем передавать в иронических, возмущенных, сочувственных, благоговейных тонах (эта экспрессия передается с помощью экспрессивной интонации — в письменной речи мы ее точно угадываем и ощущаем благодаря обрамляющему чужую речь контексту — или внесловесной ситуацией — она подсказывает соответствующую экспрессию). Чужая речь, таким образом, имеет двойную экспрессию — свою, то есть чужую, и экспрессию приютившего эту речь высказывания. Все это имеет место прежде всего там, где чужая речь (хотя бы одно слово, получающее здесь силу целого высказывания) приводится открыто и отчетливо выделена (в кавычках): отзвуки смены речевых субъектов и их диалогических взаимоотношений здесь слышатся отчетливо. Но во всяком высказывании при более глубоком его изучении в конкретных условиях речевого общения мы обнаружим целый ряд полускрытых и скрытых чужих слов разной

степени чуждости. Поэтому высказывание изборождено как бы далекими и еле слышными отзвуками смен речевых субъектов и диалогическими обертонами, до предела ослабленными границами высказываний, совершенно пронизываемыми для авторской экспрессии. Высказывание оказывается очень сложным и многоплановым явлением, если рассматривать его не изолированно и только в отношении к его автору (говорящему), а как звено в цепи речевого общения и в отношении к другим, связанным с ним высказываниям (эти отношения раскрывались обычно не в словесном — композиционно-стилистическом, — а только в предметно-смысловом плане).

Каждое отдельное высказывание — звено в цепи речевого общения. У него четкие границы, определяемые сменой речевых субъектов (говорящих), но в пределах этих границ высказывание, подобно монаде Лейбница, отражает речевой процесс, чужие высказывания, и прежде всего предшествующие звенья цепи (иногда ближайшие, а иногда — в областях культурного общения — и очень далекие).

Предмет речи говорящего, каков бы ни был этот предмет, не впервые становится предметом речи в данном высказывании, и данный говорящий не первый говорит о нем. Предмет, так сказать, уже оговорен, оспорен, освещен и оценен по-разному, на нем скрещиваются, сходятся и расходятся разные точки зрения, мировоззрения, направления. Говорящий — это не библейский Адам, имеющий дело только с девственными, еще не названными предметами, впервые дающий им имена. Упрощенные представления о коммуникации как логико-психологической основе предложения заставляют вспоминать этого мифического Адама. В душе говорящего происходит сочетание двух представлений (или, наоборот, расчленение одного сложного представления на два простых), и он изрекает предложения вроде следующих: «Солнце светит», «Трава зеленая», «Я сижу» и т. п. Подобные предложения, конечно, вполне возможны, но они либо оправданы и осмыслены контекстом целого высказывания, который приобщает их речевому общению (в качестве реплики диалога, популярной научной статьи, беседы учителя на уроке и т. п.), либо если это законченные высказывания, то они как-то оправдываются ситуацией речи, включающей их в цепь речевого общения. В действительности, повторяем это, всякое высказывание кроме своего предмета всегда от-

вечает (в широком смысле слова) в той или иной форме на предшествующие ему чужие высказывания. Говорящий не Адам, и потому самый предмет его речи неизбежно становится ареной встречи с мнениями непосредственных собеседников (в беседе или споре о каком-нибудь бытовом событии) или с точками зрения, мировоззрениями, направлениями, теориями и т. п. (в сфере культурного общения). Мировоззрение, направление, точка зрения, мнение всегда имеют словесное выражение. Все это — чужая речь (в личной или безличной форме), и она не может не найти своего отражения в высказывании. Высказывание обращено не только к своему предмету, но и к чужим речам о нем. Но ведь даже легчайшая аллюзия на чужое высказывание дает речи диалогический поворот, какой не может дать ей никакая чисто предметная тема. Отношение к чужому слову принципиально отлично от отношения к предмету, но оно всегда сопутствует этому последнему. Повторяем, высказывание — звено в цепи речевого общения, и его нельзя оторвать от предшествующих звеньев, которые определяют его и извне и изнутри, порождая в нем прямые ответные реакции и диалогические отклики.

Но высказывание связано не только с предшествующими, но и с последующими звеньями речевого общения. Когда высказывание создается говорящим, их, конечно, еще нет. Но высказывание с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается. Роль других, для которых строится высказывание, как мы уже знаем, исключительно велика. Мы уже говорили, что эти другие, для которых моя мысль впервые становится действительною мыслью (и лишь тем самым и для меня самого), не пассивные слушатели, а активные участники речевого общения. Говорящий с самого начала ждет от них ответа, активного ответного понимания. Все высказывание строится как бы навстречу этому ответу.

Существенным (конститутивным) признаком высказывания является его обращенность к кому-либо, его адресованность. В отличие от значащих единиц языка — слова и предложения, — которые безличны, ничьи и никому не адресованы, высказывание имеет и автора (и, соответственно, экспрессию, о чем мы уже говорили) и адресата. Этот адресат может быть непосредственным участником-собеседником бытового диалога, может быть дифференцированным коллективом специалистов какой-

нибудь специальной области культурного общения, может быть более или менее дифференцированной публикой, народом, современниками, единомышленниками, противниками и врагами, подчиненным, начальником, низшим, высшим, близким, чужим и т. п.; он может быть и совершенно неопределенным, неконкретизованным другим (при разного рода монологических высказываниях эмоционального типа) — все эти виды и концепции адресата определяются той областью человеческой деятельности и быта, к которой относится данное высказывание. Кому адресовано высказывание, как говорящий (или пишущий) ощущает и представляет себе своих адресатов, какова сила их влияния на высказывание — от этого зависит и композиция и в особенности стиль высказывания. Каждый речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою, определяющую его как жанр, типическую концепцию адресата.

Адресат высказывания может, так сказать, персонально совпадать с тем (или с теми), кому высказывание отвечает. В бытовом диалоге или в обмене письмами это персональное совпадение обычно: тот, кому я отвечаю, является и моим адресатом, от которого я в свою очередь жду ответа (или, во всяком случае, активного ответного понимания). Но в случаях такого персонального совпадения одно лицо выступает в двух разных ролях, а это различие ролей как раз и важно. Ведь высказывание того, кому я отвечаю (соглашаюсь, возражаю, исполняю, принимаю к сведению и т. п.), уже лично, его же ответ (или ответное понимание) еще предстоит. Строя свое высказывание, я стараюсь его активно определить; с другой же стороны, я стараюсь его предвосхитить, и этот предвосхищаемый ответ в свою очередь оказывает активное воздействие на мое высказывание (я парирую возражения, которые предвижу; прибегаю ко всякого рода оговоркам и т. п.). Говоря, я всегда учитываю апперцептивный фон восприятия моей речи адресатом: насколько он осведомлен в ситуации, обладает ли он специальными знаниями данной культурной области общения, его взгляды и убеждения, его предубеждения (с нашей точки зрения), его симпатии и антипатии — ведь все это будет определять активное ответное понимание им моего высказывания. Этот учет определит и выбор жанра высказывания, и выбор композиционных приемов, и, наконец, выбор языковых средств, то есть стиль высказывания. Например,

жанры популярной научной литературы адресованы определенному кругу читателей с определенным апперцептивным фоном ответного понимания; другому читателю адресована специальная учебная литература и уже совсем другому — специальные исследовательские работы. В этих случаях учет адресата (и его апперцептивного фона) и влияние адресата на построение высказывания очень просты: все сводится к объему его специальных знаний.

В других случаях дело может обстоять гораздо сложнее. Учет адресата и предвосхищение его ответной реакции часто бывают многосторонними, вносящими своеобразный внутренний драматизм в высказывание (в некоторых видах бытового диалога, в письмах, в автобиографических и исповедальных жанрах). Острый, но более внешний характер носят эти явления в риторических жанрах. Особый характер носят отраженные в высказываниях бытовых и деловых областей речевого общения социальное положение, ранг и вес адресата. В условиях классового и в особенности в условиях социально-классового строя наблюдается чрезвычайная дифференциация речевых жанров и соответствующих им стилей в зависимости от титула, ранга, чина, имущественного и общественного веса, возраста адресата и ответственного положения самого говорящего (или пишущего). Несмотря на богатство дифференциации как основных форм, так и нюансов, эти явления носят стандартный и внешний характер: они не способны вносить сколько-нибудь глубокого внутреннего драматизма в высказывание. Они интересны лишь как примеры хотя довольно грубого, но зато очень наглядного выражения влияния адресата на построение и стиль высказывания¹.

Более тонкие оттенки стиля определяются характером и степенью личной близости адресата к говорящему в различных фамильярных речевых жанрах, с одной стороны, и интимных — с другой. При всем громадном различии между фамильярными и интимными жанрами (и, соответственно, стилями) они одинаково

¹ Напомню соответствующее наблюдение Гоголя: «Пересчитать нельзя всех оттенков и тонкостей нашего обращения... У нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста, а с тем, у которого их триста, будут говорить опять не так, как с тем, у которого их пятьсот, а с тем, у которого их пятьсот, опять не так, как с тем, у которого их восемьсот; словом, хоть восходи до миллиона, все найдутся оттенки» («Мертвые души», гл. 3).

ощущают своего адресата в большей или меньшей степени вне рамок социальной иерархии и общественных условностей, так сказать, «без чинов». Это порождает специфическую откровенность речи (в фамильярных стилях доходящую иногда до цинизма). В интимных стилях это выражается в стремлении как бы к полному слиянию говорящего с адресатом речи. В фамильярной речи благодаря отпадению речевых запретов и условностей возможен особый, неофициальный, вольный подход к действительности¹. Поэтому фамильярные жанры и стили могли сыграть большую и положительную роль в эпоху Возрождения в деле разрушения официальной средневековой картины мира; и в другие периоды, когда стоит задача разрушения традиционных официальных стилей и мировоззрений, омертвевших и ставших условными, фамильярные стили приобретают в литературе большое значение. Кроме того, фамильяризация стилей открывает доступ в литературу таким пластам языка, которые до того находились под речевым запретом. Значение фамильярных жанров и стилей в истории литературы до сих пор недостаточно оценено. Интимные жанры и стили основаны на максимальной внутренней близости говорящего и адресата речи (в пределе — как бы на слиянии их). Интимная речь проникнута глубоким доверием к адресату, к его сочувствию — к чуткости и благожелательности его ответного понимания. В этой атмосфере глубокого доверия говорящий раскрывает свои внутренние глубины. Этим определяется особая экспрессивность и внутренняя откровенность этих стилей (в отличие от громкой площадной откровенности фамильярной речи). Фамильярные и интимные жанры и стили (до сих пор очень мало изученные) чрезвычайно ярко раскрывают зависимость стиля от определенного ощущения и понимания говорящим своего адресата (своего высказывания) и от предвосхищения говорящим его активно ответного понимания. На этих стилях особенно ясно обнаруживается узость и неправильность традиционной стилистики, пытающейся понять и определить стиль только с точки зрения предметно-смыслового содержания речи и экспрессивного отношения к этому содержанию со стороны говорящего. Без учета отношения говорящего к другому и его высказываниям (наличным и предвосхищаемым) нельзя понять ни жанра, ни

¹ Площадная громкая откровенность, называние вещей своими именами характерны для этого стиля.

стиля речи. Но и так называемые нейтральные, или объективные, стили изложения, максимально сосредоточенные на своем предмете и, казалось бы, чуждые всякой оглядки на другого, инвольвируют все же определенную концепцию своего адресата. Такие объективно-нейтральные стили производят отбор языковых средств не только с точки зрения их адекватности предмету речи, но и с точки зрения предполагаемого апперцептивного фона адресата речи, но этот фон учитывается максимально обобщенно и с отвлечением от его экспрессивной стороны (и экспрессия самого говорящего в объективном стиле минимальна). Объективно-нейтральные стили предполагают как бы тождество адресата с говорящим, единство их точек зрения, но эти одинаковость и единство покупаются ценою почти полного отказа от экспрессии. Нужно заметить, что характер объективно-нейтральных стилей (а следовательно, и лежащая в основе их концепция адресата) довольно разнообразен в зависимости от различия областей речевого общения.

Вопрос о концепции адресата речи (как ощущает и представляет его себе говорящий или пишущий) имеет громадное значение в истории литературы. Для каждой эпохи, для каждого литературного направления и литературно-художественного стиля, для каждого литературного жанра в пределах эпохи и направления характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа. Историческое изучение изменений этих концепций — задача интересная и важная. Но для ее продуктивной разработки необходима теоретическая ясность в самой постановке проблемы.

Следует отметить, что наряду с теми реальными ощущениями и представлениями своего адресата, которые действительно определяют стиль высказываний (произведений), в истории литературы существуют еще условные или полуусловные формы обращения к читателям, слушателям, потомкам и т. п., подобно тому как наряду с действительным автором существуют такие же условные и полуусловные образы подставных авторов, издателей, рассказчиков разного рода. Огромное большинство литературных жанров — это вторичные, сложные жанры, состоящие из различных трансформированных первичных жанров (реплик диалога, бытовых рассказов, писем, дневников, протоколов и т. п.). Такие вторичные жанры сложного культурного общения, как правило,

разыгрывают различные формы первичного речевого общения. Отсюда-то и рождаются все эти литературно-условные персонажи авторов, рассказчиков и адресатов. Но самое сложное и многосоставное произведение вторичного жанра в его целом (как целое) является одним и единым реальным высказыванием, имеющим реально-го автора и реально ощущаемых и представляемых этим автором адресатов.

Итак, обращенность, адресованность высказывания есть его конститутивная особенность, без которой нет и не может быть высказывания. Различные типические формы такой обращенности и различные типические концепции адресатов — конститутивные, определяющие особенности различных речевых жанров.

В отличие от высказываний (и речевых жанров) значащие единицы языка — слово и предложение — по самой своей природе лишены обращенности, адресованности: они и ничьи и ни к кому не обращены. Более того, сами по себе они лишены всякого отношения к чужому высказыванию, к чужому слову. Если отдельное слово или предложение обращено, адресовано, то перед нами законченное высказывание, состоящее из одного слова или одного предложения, и обращенность принадлежит не им как единицам языка, а высказыванию. Окруженное контекстом предложение приобретает обращенности только через целое высказывание как его составная часть (элемент) ¹.

Язык как система обладает громадным запасом чисто языковых средств для выражения формальной обращенности: лексическими средствами, морфологическими (соответствующие падежи, местоимения, личные формы глаголов), синтаксическими (различные шаблоны и модификации предложений). Но действительную обращенность они приобретают только в целом конкретного высказывания. И выражение этой действительной обращенности никогда не исчерпывается, конечно, этими специальными языковыми (грамматическими) средствами. Их может и вовсе не быть, а высказывание при этом может очень остро отражать влияние адресата и его предвосхищаемой ответной реакции. Отбор всех языковых средств производится говорящим под большим или меньшим влиянием адресата и его предвосхищаемого ответа.

¹ Отметим, что вопросительные и побудительные типы предложений, как правило, фигурируют как законченные высказывания (в соответствующих речевых жанрах).

Когда анализируется отдельное предложение, выделенное из контекста, то следы обращенности и влияния предвосхищаемого ответа, диалогические отклики на предшествующие чужие высказывания, ослабленные следы смены речевых субъектов, избороздившие высказывание изнутри, утрачиваются, стираются, потому что все это чуждо природе предложения как единицы языка. Все эти явления связаны с целым высказыванием, и там, где это целое выпадает из зрительного поля анализирующего, они перестают для него существовать. В этом одна из причин той узости традиционной стилистики, на которую мы указывали. Стилистический анализ, охватывающий все стороны стиля, возможен только как анализ целого высказывания и только в той цепи речевого общения, неотрывным звеном которой это высказывание является.

ПРОБЛЕМА ТЕКСТА В ЛИНГВИСТИКЕ, ФИЛОЛОГИИ И ДРУГИХ ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

ОПЫТ ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА

Приходится называть наш анализ философским прежде всего по соображениям негативного характера: это не лингвистический, не филологический, не литературоведческий или какой-либо иной специальный анализ (исследование). Положительные же соображения таковы: наше исследование движется в пограничных сферах, то есть на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях.

Текст (письменный и устный) как первичная данность всех этих дисциплин и вообще всего гуманитарно-филологического мышления (в том числе даже богословского и философского мышления в его истоках). Текст является той непосредственной действительностью (действительностью мысли и переживаний), из которой только и могут исходить эти дисциплины и это мышление. Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления.

«Подразумеваемый» текст. Если понимать текст широко — как всякий связный знаковый комплекс, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства). Мысли о мыслях, переживания переживаний, слова о словах, тексты о текстах. В этом основное отличие наших (гуманитарных) дисциплин от естественных (о природе), хотя абсолютных, непроницаемых границ и здесь нет. Гуманитарная мысль рождается как мысль о чужих мыслях, волеизъявлениях, манифестациях, выражениях, знаках, за которыми стоят проявляющие себя боги (откровение) или люди (законы властителей, заповеди предков, безыменные изречения

и загадки и т. п.). Научно точная, так сказать, паспортизация текстов и критика текстов — явления более поздние (это целый переворот в гуманитарном мышлении, рождение недоверия). Первоначально вера, требующая только понимания — истолкования. Обращение к профанным текстам (обучение языкам и т. п.). Мы не намерены углубляться в историю гуманитарных наук, и в частности филологии и лингвистики, — нас интересует специфика гуманитарной мысли, направленной на чужие мысли, смыслы, значения и т. п., реализованные и данные исследователю только в виде текста. Каковы бы ни были цели исследования, исходным пунктом может быть только текст.

Нас будет интересовать только проблема словесных текстов, являющихся первичной данностью соответствующих гуманитарных дисциплин — в первую очередь лингвистики, филологии, литературоведения и др.

✓ Всякий текст имеет субъекта, автора (говорящего, пишущего). Возможные виды, разновидности и формы авторства. Лингвистический анализ в известных пределах может и вовсе отвлечься от авторства. Истолкование текста как примера (примерные суждения, силлогизмы в логике, предложения в грамматике, «коммутации» в лингвистике и т. п.). Воображаемые тексты (примерные и иные). Конструируемые тексты (в целях лингвистического или стилистического эксперимента). Всюду здесь появляются особые виды авторов, выдумщиков примеров, экспериментаторов с их особой авторской ответственностью (здесь есть и второй субъект: кто бы так мог сказать).

Проблема границ текста. Текст как высказывание. Проблема функций текста и текстовых жанров.

Два момента, определяющие текст как высказывание: его замысел (интенция) и осуществление этого замысла. Динамические взаимоотношения этих моментов, их борьба, определяющая характер текста. Расхождение их может говорить об очень многом. «Пелестрадал» (Л. Толстой). Оговорки и описки по Фрейду (выражение бессознательного). Изменение замысла в процессе его осуществления. Невыполнение фонетического намерения.

Проблема второго субъекта, воспроизводящего (для той или иной цели, в том числе и исследовательской) текст (чужой) и создающего обрамляющий текст (комментирующий, оценивающий, возражающий и т. п.).

Особая двупланность и двусубъектность гуманитар-

ного мышления. Текстология как теория и практика научного воспроизведения литературных текстов. Текстологический субъект (текстолог) и его особенности.

Проблема точки зрения (пространственно-временной позиции) наблюдателя в астрономии и физике.

Текст как высказывание, включенное в речевое общение (текстовую цепь) данной сферы. Текст как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы. Взаимосвязь всех смыслов (поскольку они реализуются в высказываниях).

Диалогические отношения между текстами и внутри текста. Их особый (не лингвистический) характер. Диалог и диалектика.

Два полюса текста. Каждый текст предполагает общепонятную (то есть условную в пределах данного коллектива) систему знаков, язык (хотя бы язык искусства). Если за текстом не стоит язык, то это уже не текст, а естественнотуральное (не знаковое) явление, например комплекс естественных криков и стонов, лишенных языковой (знаковой) повторяемости. Конечно, каждый текст (и устный и письменный) включает в себя значительное количество разнородных естественных, натуральных моментов, лишенных всякой знаковости, которые выходят за пределы гуманитарного исследования (лингвистического, филологического и др.), но учитываются и им (порча рукописи, плохая дикция и т. п.). Чистых текстов нет и не может быть. В каждом тексте, кроме того, есть ряд моментов, которые могут быть названы техническими (техническая сторона графики, произношения и т. п.).

Итак, за каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность). Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории. По отношению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством. Это в какой-то мере выходит за пределы лингвистики и филологии. Этот второй момент (полюс) присущ самому тексту, но раскрывается только в ситуации и в цепи текстов (в речевом общении данной области). Этот полюс связан не с элементами

(повторимыми) системы языка (знаков), но с другими текстами (неповторимыми) особыми диалогическими (и диалектическими при отвлечении от автора) отношениями.

Этот второй полюс неразрывно связан с моментом авторства и ничего не имеет общего с естественной и натуральной случайной единичностью; он всецело осуществляется средствами знаковой системы языка. Он осуществляется чистым контекстом, хотя и обрастает естественными моментами. Относительность всех границ (например, куда отнести тембр голоса чтеца, говорящего и т. п.). Изменение функций определяет и изменение границ. Различие между фонологией и фонетикой.

Проблема смыслового (диалектического) и диалогического взаимоотношения текстов в пределах определенной сферы. Особая проблема исторического взаимоотношения текстов. Все это в свете второго полюса. Проблема границ каузального объяснения. Главное — не отрываться от текста (хотя бы возможного, воображаемого, конструированного).

Наука о духе. Дух (и свой и чужой) не может быть дан как вещь (прямой объект естественных наук), а только в знаковом выражении, реализации в текстах и для себя самого и для другого. Критика самонаблюдения. Но необходимо глубокое, богатое и тонкое понимание текста. Теория текста.

Естественный жест в игре актера приобретает знаковое значение (как произвольный, игровой, подчиненный замыслу роли).

Натуральная единственность (например, отпечатка пальца) и значащая (знаковая) неповторимость текста. Возможно только механическое воспроизведение отпечатка пальца (в любом количестве экземпляров); возможно, конечно, такое же механическое воспроизведение текста (например, перепечатка), но воспроизведение текста субъектом (возвращение к нему, повторное чтение, новое исполнение, цитирование) есть новое, неповторимое событие в жизни текста, новое звено в исторической цепи речевого общения.

Всякая система знаков (то есть всякий язык), на какой узкий коллектив ни опиралась бы ее условность, принципиально всегда может быть расшифрована, то есть переведена на другие знаковые системы (другие языки); следовательно, есть общая логика знаковых систем, потенциальный единый язык языков (который, конечно,

никогда не может стать конкретным единичным языком, одним из языков). Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца, ибо нет потенциального единого текста текстов.

Событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов.

Стенограмма гуманитарного мышления — это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего контекста (вопрошающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ученого. Это встреча двух текстов — готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов.

Текст не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать.

Можно идти к первому полюсу, то есть к языку — языку автора, языку жанра, направления, эпохи, национальному языку (лингвистика) и, наконец, к потенциальному языку языков (структурализм, глоссематика). Можно двигаться ко второму полюсу — к неповторимому событию текста.

Между этими двумя полюсами располагаются все возможные гуманитарные дисциплины, исходящие из первичной данности текста.

Оба полюса безусловны: безусловен потенциальный язык языков и безусловен единственный и неповторимый текст.

Всякий истинно творческий текст всегда есть в какой-то мере свободное и не предопределенное эмпирической необходимостью откровение личности. Поэтому он (в своем свободном ядре) не допускает ни каузального объяснения, ни научного предвидения. Но это, конечно, не исключает внутренней необходимости, внутренней логики свободного ядра текста (без этого он не мог бы быть понят, признан и действителен).

Проблема текста в гуманитарных науках. Гуманитарные науки — науки о человеке в его специфике, а не о безгласной вещи и естественном явлении. Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создает текст (хотя бы и потенциальный). Там, где человек изучается вне текста и независимо от него,

это уже не гуманитарные науки (анатомия и физиология человека и др.).

Проблема текста в текстологии. Философская сторона этой проблемы.

Попытка изучать текст как «вербальную реакцию» (бихевиоризм).

Кибернетика, теория информации, статистика и проблема текста. Проблема овеществления текста. Границы такого овеществления.

Человеческий поступок есть потенциальный текст и может быть понят (как человеческий поступок, а не физическое действие) только в диалогическом контексте своего времени (как реплика, как смысловая позиция, как система мотивов).

«Все высокое и прекрасное» — это не фразеологическое единство в обычном смысле, а интонационное или экспрессивное словосочетание особого рода. Это представитель стиля, мировоззрения, человеческого типа, оно пахнет контекстами, в нем два голоса, два субъекта (того, кто говорил бы так всерьез, и того, кто пародирует первого). В отдельности взятые (вне сочетания) слова «прекрасный» и «высокий» лишены двуголосости; второй голос входит лишь в словосочетание, которое становится высказыванием (то есть получает речевого субъекта, без которого не может быть и второго голоса). И одно слово может стать двуголосым, если оно становится аббревиатурой высказывания (то есть обретает автора). Фразеологическое единство создано не первым, а вторым голосом.

Язык и речь, предложение и высказывание. Речевой субъект (обобщенная «натуральная» индивидуальность) и автор высказывания. Смена речевых субъектов и смена говорящих (авторов высказывания). Язык и речь можно отождествлять, поскольку в речи стерты диалогические рубежи высказываний. Но язык и речевое общение (как диалогический обмен высказываниями) никогда нельзя отождествлять. Возможно абсолютное тождество двух и более предложений (при накладывании друг на друга, как две геометрические фигуры, они совпадут), более того, мы должны допустить, что любое предложение, даже сложное, в неограниченном речевом потоке может повторяться неограниченное число раз в совершенно тождественной форме, но как высказывание (или часть высказывания) ни одно предложение, даже однословное,

никогда не может повторяться: это всегда новое высказывание (хотя бы цитата).

Возникает вопрос о том, может ли наука иметь дело с такими абсолютно неповторимыми индивидуальностями, как высказывания, не выходят ли они за границы обобщающего научного познания. Конечно, может. Во-первых, исходным пунктом каждой науки являются неповторимые единичности и на всем своем пути она остается связанной с ними. Во-вторых, наука, и прежде всего философия, может и должна изучать специфическую форму и функцию этой индивидуальности. Необходимость четкого осознания постоянного корректива на претензии на полную исчерпанность абстрактным анализом (например, лингвистическим) конкретного высказывания. Изучение видов и форм диалогических отношений между высказываниями и их типологических форм (факторов высказываний). Изучение внелингвистических и в то же время внесмысловых (художественных, научных и т. п.) моментов высказывания. Целая сфера между лингвистическим и чисто смысловым анализом; эта сфера выпала для науки.

В пределах одного и того же высказывания предложение может повториться (повтор, самоцитата, непроизвольно), но каждый раз это новая часть высказывания, ибо изменилось его место и его функция в целом высказывания.

Высказывание в его целом оформлено как таковое внелингвистическими моментами (диалогическими), оно связано и с другими высказываниями. Эти внелингвистические (диалогические) моменты пронизывают высказывание и изнутри.

Обобщенные выражения говорящего лица в языке (личные местоимения, личные формы глаголов, грамматические и лексические формы выражения модальности и выражения отношения говорящего к своей речи) и речевой субъект. Автор высказывания.

С точки зрения внелингвистических целей высказывания все лингвистическое — только средство.

Проблема автора и форм его выраженности в произведении. В какой мере можно говорить об «образе» автора?

Автора мы находим (воспринимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем) во всяком произведении искусства. Например, в живописном произведении мы всегда чувствуем автора его (художника), но мы никогда не видим его так, как видим изображенные им образы. Мы чувствуем его во всем как чистое изображающее начало (изобража-

ющий субъект), а не как изображенный (видимый) образ. И в автопортрете мы не видим, конечно, изображающего его автора, а только изображение художника. Строго говоря, образ автора — это *contradictio in adjecto*. Так называемый образ автора — это, правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это образ, а он имеет своего автора, создавшего его. Образ рассказчика в рассказе от я образ героя автобиографических произведений (автобиографии, исповеди, дневники, мемуары и др.), автобиографический герой, лирический герой и т. п. Все они измеряются и определяются своим отношением к автору-человеку (как особому предмету изображения), но все они — изображенные образы, имеющие своего автора, носителя чисто изображающего начала. Мы можем говорить о чистом авторе в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его.

✓ Проблема автора самого обычного, стандартного, бытового высказывания. Мы можем создать образ любого говорящего, воспринять объектно любое слово, любую речь, но этот объектный образ не входит в намерение и задание самого говорящего и не создается им как автором своего высказывания.

Это не значит, что от чистого автора нет путей к автору-человеку, — они есть, конечно, и притом в самую сердцевину, в самую глубину человека, но эта сердцевина никогда не может стать одним из образов самого произведения. Он в нем как целом, притом в высшей степени, но никогда не может стать его составной образной (объектной) частью. Это не *natura creata*¹ и не *natura naturata et creans*², но чистая *natura creans et non creata*³.

В какой мере в литературе возможны чистые безобъектные, одноголосые слова? Может ли слово, в котором автор не слышит чужого голоса, в котором только он и он в весь, стать строительным материалом литературного произведения? Не является ли какая-то степень объектности необходимым условием всякого стиля? Не стоит ли автор всегда вне языка как материала для художественного произведения? Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда «драматургом» в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том

¹ Природа сотворенная (лат.).

² Природа порожденная и творящая (лат.).

³ Природа творящая и несотворенная (лат.).

числе и образу автора (и другим авторским маскам)? Может быть, всякое безобъектное, одноголосое слово является наивным и негодным для подлинного творчества. Всякий подлинно творческий голос всегда может быть только вторым голосом в слове. Только второй голос — чистое отношение — может быть до конца безобъектным, не бросать образной, субстанциальной тени. Писатель — это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения.

Выразить самого себя — это значит сделать себя объектом для другого и для себя самого («действительность сознания»). Это первая ступень объективации. Но можно выразить и свое отношение к себе как объекту (вторая стадия объективации). При этом собственное слово становится объектным и получает второй — собственный же — голос. Но этот второй голос уже не бросает (от себя) тени, ибо он выражает чистое отношение, а вся объективирующая, материализующая плоть слова отдана первому голосу.

Мы выражаем свое отношение к тому, кто бы так говорил. В бытовой речи это находит свое выражение в легкой насмешливой или иронической интонации (Каренин у Л. Толстого), интонации удивленной, непонимающей, вопрошающей, сомневающейся, подтверждающей, отвергающей, негодующей, восхищенной и т. п. Это довольно примитивное и очень обычное явление двуголосости в разговорно-бытовом речевом общении, в диалогах и спорах на научные и другие идеологические темы. Это довольно грубая и мало обобщающая двуголосость, часто прямо персональная: воспроизводятся с переакцентуацией слова одного из присутствующих собеседников. Такой же грубой и мало обобщающей формой являются различные разновидности пародийной стилизации. Чужой голос ограничен, пассивен, и нет глубины и продуктивности (творческой, обогащающей) во взаимоотношении голосов. В литературе — положительные и отрицательные персонажи.

Во всех этих формах проявляется буквальная и, можно сказать, физическая двуголосость.

Сложнее обстоит дело с авторским голосом в драме, где он, по-видимому, не реализуется в слове.

Увидеть и понять автора произведения — значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, то есть другой субъект («Ди»). При объяснении — только

одно сознание, один субъект; при понимании — два сознания, два субъекта. К объекту не может быть диалогического отношения, поэтому объяснение лишено диалогических моментов (кроме формально-риторического). Понимание всегда в какой-то мере диалогично.

Различные виды и формы понимания. Понимание языка знаков, то есть понимание (овладение) определенной знаковой системы (например, определенного языка). Понимание произведения на уже известном, то есть уже понятном, языке. Отсутствие на практике резких границ и переходы от одного вида понимания к другому.

Можно ли говорить, что понимание языка как системы бессубъектно и вовсе лишено диалогических моментов? В какой мере можно говорить о субъекте языка как системы? Расшифровка неизвестного языка: подстановка возможных неопределенных говорящих, конструирование возможных высказываний на данном языке.

Понимание любого произведения на хорошо знакомом языке (хотя бы родном) всегда обогащает и наше понимание данного языка как системы.

От субъекта языка к субъектам произведений. Различные переходные ступени. Субъекты языковых стилей (чиновник, купец, ученый и т. п.). Маски автора (образы автора) и сам автор.

Социально-стилистический образ бедного чиновника, титулярного советника (Девушкин, например). Такой образ, хотя он и дан способом самораскрытия, дан как он (третье лицо), а не как ты. Он объектен и экземплярен. К нему еще нет подлинно диалогического отношения.

Приближение средств изображения к предмету изображения как признак реализма (самохарактеристики, голоса, социальные стили, не изображение, а цитирование героев как говорящих людей).

Объектные и чисто функциональные элементы всякого стиля.

Проблема понимания высказывания. Для понимания и необходимо прежде всего установление принципиальных и четких границ высказывания. Смена речевых субъектов. Способность определять ответ. Принципиальная ответственность всякого понимания. «Канитферстанд».

При нарочитой (сознательной) многостильности между стилями всегда существуют диалогические отношения. Нельзя понимать эти взаимоотношения чисто лингвистически (или даже механически).

Чисто лингвистическое (притом чисто дескриптивное) описание и определение разных стилей в пределах одного произведения не может раскрыть их смысловых (в том числе и художественных) взаимоотношений. Важно понять тотальный смысл этого диалога стилей с точки зрения автора (не как образа, а как функции). Когда же говорят о приближении средств изображения к изображаемому, то под изображаемым понимают объект, а не другой субъект (ты).

Изображение вещи и изображение человека (говорящего по своей сущности). Реализм часто овеществляет человека, но это не есть приближение к нему. Натурализм с его тенденцией к каузальному объяснению поступков и мыслей человека (его смысловой позиции в мире) еще более овеществляет человека. «Индуктивный» подход, якобы свойственный реализму, есть, в сущности, овеществляющее каузальное объяснение человека. Голоса (в смысле овеществленных социальных стилей) при этом превращаются просто в признаки вещей (или симптомы процессов), им уже нельзя отвечать, с ними уже нельзя спорить, диалогические отношения к таким голосам погасают.

Степени объектности и субъектности изображенных людей (resp.¹ диалогичности отношения к ним автора) в литературе резко различны. Образ Девушкина в этом отношении принципиально отличен от объектных образов бедных чиновников у других писателей. И он полемически заострен против этих образов, в которых нет подлинно диалогического ты. В романах обычно даются вполне конченные и подытоженные с точки зрения автора споры (если, конечно, вообще даются споры). У Достоевского — сценограммы незавершенного и незавершимого спора. Но и всякий вообще роман полон диалогических обертонов (конечно, не всегда с его героями). После Достоевского полифония властно врывается во всю мировую литературу.

В отношении к человеку любовь, ненависть, жалость, умиление и вообще всякие эмоции всегда в той или иной степени диалогичны.

В диалогичности (resp. субъектности своих героев) Достоевский переходит какую-то грань, а его диалогичность приобретает новое (высшее) качество.

¹ Соответственно (лат.).

Объектность образа человека не является чистой вещьностью. Его можно любить, жалеть и т. п., но главное — его можно (и нужно) понимать. В художественной литературе (как и вообще в искусстве) даже на мертвых вещах (соотнесенных с человеком) лежит отблеск субъективности.

Объектно понятая речь (и объектная речь обязательно требует понимания — в противном случае она не была бы речью, — но в этом понимании диалогический момент ослаблен) может быть включена в каузальную цепь объяснения. Безобъектная речь (чисто смысловая, функциональная) остается в незавершенном предметном диалоге (например, научное исследование).

Сопоставление высказываний-показаний в физике.

Текст как субъективное отражение объективного мира, текст — выражение сознания, что-то отражающего. Когда текст становится объектом нашего познания, мы можем говорить об отражении отражения. Понимание текста и есть правильное отражение отражения. Через чужое отражение к отраженному объекту.

Ни одно явление природы не имеет «значения», только знаки (в том числе слова) имеют значения. Поэтому всякое изучение знаков, по какому бы направлению оно дальше ни пошло, обязательно начинается с понимания.

Текст — первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины. Конгломерат разнородных знаний и методов, называемый филологией, лингвистикой, литературоведением, науковедением и т. п. Исходя из текста, они бредут по разным направлениям, выхватывают разнородные куски природы, общественной жизни, психики, истории, объединяют их то каузальными, то смысловыми связями, перемешивают констатации с оценками. От указания на реальный объект необходимо перейти к четкому разграничению предметов научного исследования. Реальный объект — социальный (общественный) человек, говорящий и выражающий себя другими средствами. Можно ли найти к нему и к его жизни (труду, борьбе и т. п.) какой-либо иной подход, кроме как через созданные или создаваемые им знаковые тексты. Можно ли его наблюдать и изучать как явление природы, как вещь. Физическое действие человека должно быть понято как поступок, но нельзя понять поступка вне его возможного (воссоздаваемого нами) знакового выражения (мотивы, цели, стимулы, степени осознанности и т. п.). Мы как бы заставляем человека говорить (конструируем

его важные показания, объяснения, исповеди, признания, доразвиваем возможную или действительную внутреннюю речь и т. п.). Повсюду действительный или возможный текст и его понимание. Исследование становится спрашиванием и беседой, то есть диалогом. Природу мы не спрашиваем, и она нам не отвечает. Мы ставим вопросы себе и определенным образом организуем наблюдение или эксперимент, чтобы получить ответ. Изучая человека, мы повсюду ищем и находим знаки и стараемся понять их значение.

Нас интересуют прежде всего конкретные формы текстов и конкретные условия жизни текстов, их взаимоотношения и взаимодействия.

Диалогические отношения между высказываниями, пронизывающие также изнутри и отдельные высказывания, относятся к металингвистике. Они в корне отличны от всех возможных лингвистических отношений элементов как в системе языка, так и в отдельном высказывании.

Металингвистический характер высказывания (речевого произведения).

Смысловые связи внутри одного высказывания (хотя бы потенциально бесконечного, например в системе науки) носят предметно-логический характер (в широком смысле этого слова), но смысловые связи между разными высказываниями приобретают диалогический характер (или, во всяком случае, диалогический оттенок). Смыслы разделены между разными голосами. Исключительная важность голоса, личности.

Лингвистические элементы нейтральны к разделению на высказывания, свободно движутся, не признавая рубежей высказывания, не признавая (не уважая) суверенитета голосов.

Чем же определяются незыблемые рубежи высказываний? Металингвистическими силами.

Внелитературные высказывания и их рубежи (реплики, письма, дневники, внутренняя речь и т. п.), перенесенные в литературное произведение (например, в роман). Здесь изменяется их тотальный смысл. На них падают рефлексии других голосов, и в них входит голос самого автора.

Два сопоставленных чужих высказывания, не знающих ничего друг о друге, если только они хоть краешком касаются одной и той же темы (мысли), неизбежно вступают друг с другом в диалогические отношения. Они

соприкасаются друг с другом на территории общей темы, общей мысли.

Эпиграфика. Проблема жанров древнейших надписей. Автор и адресат надписей. Обязательные шаблоны. Могильные надписи («Радуйся»). Обращение умершего к проходящему мимо живому. Обязательные шаблонизированные формы именных призывов, заклинаний, молитв и т. п. Формы восхвалений и возвеличений. Формы хулы и брани (ритуальной). Проблема отношения слова к мысли и слова к желанию, воле, требованию. Магические представления о слове. Слово как деяние. Целый переворот в истории слова, когда оно стало выражением и чистым (бездейственным) осведомлением (коммуникацией). Ощущение своего и чужого в слове Позднее рождение авторского сознания.

Автор литературного произведения (романа) создает единое и целое речевое произведение (высказывание). Но он создает его из разнородных, как бы чужих высказываний. И даже прямая авторская речь полна осознанных чужих слов. Непрямое говорение, отношение к своему языку как к одному из возможных языков (а не как к единственно возможному и безусловному языку).

Завершенные, или «закрытые», лица в живописи (в том числе и портретной). Они дают исчерпанного человека, который весь уже есть и не может стать другим. Лица людей, которые уже все сказали, которые уже умерли [или] как бы умерли. Художник сосредоточивает внимание на завершающих, определяющих, закрывающих чертах. Мы видим его всего и уже ничего большего (и иного) не ждем. Он не может переродиться, обновиться, пережить метаморфозу — это его завершающая (последняя и окончательная) стадия.

Отношение автора к изображенному всегда входит в состав образа. Авторское отношение — конститутивный момент образа. Это отношение чрезвычайно сложно. Его недопустимо сводить к прямолинейной оценке. Такие прямолинейные оценки разрушают художественный образ. Их нет даже в хорошей сатире (у Гоголя, у Щедрина). Впервые увидеть, впервые осознать нечто — уже значит вступить к нему в отношение: оно существует уже не в себе и для себя, но для другого (уже два соотнесенных сознания). Понимание есть уже очень важное отношение (понимание никогда не бывает тавтологией или дублированием, ибо здесь всегда двое и потенциальный третий). Состояние неслышанности и непонятости (см.

Т. Манн). «Не знаю», «так было, а впрочем, мне какое дело» — важные отношения. Разрушение сросшихся с предметом прямолинейных оценок и вообще отношений создает новое отношение. Особый вид эмоционально-оценочных отношений. Их многообразие и сложность.

Автора нельзя отделять от образов и персонажей, так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть (образы двуедины и иногда двуголосы). Но образ автора можно отделить от образов персонажей, но этот образ сам создан автором и потому также двуедин. Часто вместо образов персонажей [имеют] в виду как бы живых людей.

Разные смысловые плоскости, в которых лежат речи персонажей и авторская речь. Персонажи говорят как участники изображенной жизни, говорят, так сказать, с частных позиций, их точки зрения так или иначе ограничены (они знают меньше автора). Автор вне изображенного (и в известном смысле созданного им) мира. Он осмысливает весь этот мир с более высоких и качественно иных позиций. Наконец, все персонажи и их речи являются объектами авторского отношения (и авторской речи). Но плоскости речей персонажей и авторской речи могут пересекаться, то есть между ними возможны диалогические отношения. У Достоевского, где персонажи — идеологи, автор и такие герои (мыслители-идеологи) оказываются в одной плоскости. Существенно различны диалогические контексты и ситуации речей персонажей и авторской речи. Речи персонажей участвуют в изображенных диалогах внутри произведения и непосредственно не входят в реальный идеологический диалог современности, то есть в реальное речевое общение, в котором участвует и в котором осмысливается произведение в его целом (они участвуют в нем лишь как элементы этого целого). Между тем автор занимает позицию именно в этом реальном диалоге и определяется реальной ситуацией современности. В отличие от реального автора созданный им образ автора лишен непосредственного участия в реальном диалоге (он участвует в нем лишь через целое произведение), зато он может участвовать в сюжете произведения и выступать в изображенном диалоге с персонажами (беседа «автора» с Онегиным). Речь изображающего (реального) автора, если она есть, — речь принципиально особого типа, не могущая лежать в одной плоскости с речью персонажей. Именно она определяет

последнее единство произведения и его последнюю смысловую инстанцию, его, так сказать, последнее слово.

Образы автора и образы персонажей определяются, по концепции В. В. Виноградова, языками-стилями, их различия сводятся к различиям языков и стилей, то есть к чисто лингвистическим. Внелингвистические взаимоотношения между ними Виноградовым не раскрываются. Но ведь эти образы (языки-стили) в произведении не лежат рядом друг с другом как лингвистические данности, они здесь вступают в сложные динамические смысловые отношения особого типа. Этот тип отношений можно определить как диалогические отношения. Диалогические отношения носят специфический характер: они не могут быть сведены ни к чисто логическим (хотя бы и диалектическим), ни к чисто лингвистическим (композиционно-синтаксическим). Они возможны только между целыми высказываниями разных речевых субъектов (диалог с самим собой носит вторичный и в большинстве случаев разыгранный характер). Мы не касаемся здесь вопроса о происхождении термина «диалог» (см. у Гирцеля).

Там, где нет слова, нет языка, не может быть диалогических отношений, их не может быть между предметами или логическими величинами (понятиями, суждениями и др.). Диалогические отношения предполагают язык, но в системе языка их нет. Между элементами языка они невозможны. Специфика диалогических отношений нуждается в особом изучении.

Узкое понимание диалога как одной из композиционных форм речи (диалогическая и монологическая речь). Можно сказать, что каждая реплика сама по себе монологична (предельно маленький монолог), а каждый монолог является репликой большого диалога (речевого общения определенной сферы). Монолог как речь, никому не адресованная и не предполагающая ответа. Возможны разные степени монологичности.

Диалогические отношения — это отношения (смысловые) между всякими высказываниями в речевом общении. Любые два высказывания, если мы сопоставим их в смысловой плоскости (не как вещи и не как лингвистические примеры), окажутся в диалогическом отношении. Но это особая форма ненамеренной диалогичности (например, подборка разных высказываний разных ученых или мудрецов разных эпох по одному вопросу).

«Голод, холод!» — одно высказывание одного речевого субъекта. «Голод!» — «Холод!» — два диалогически соотнесенных высказывания двух разных субъектов; здесь появляются диалогические отношения, каких не было в первом случае. То же с двумя развернутыми предложениями (придумать убедительный пример).

Когда высказывание берется для целей лингвистического анализа, его диалогическая природа отмысливается, оно берется в системе языка (как ее реализация), а не в большом диалоге речевого общения.

Огромное и до сих пор еще не изученное многообразие речевых жанров: от непубликуемых сфер внутренней речи до художественных произведений и научных трактатов. Многообразие площадных жанров (см. Рабле), интимных жанров и др. В разные эпохи в разных жанрах происходит становление языка.

Язык, слово — это почти все в человеческой жизни. Но не нужно думать, что эта всеобъемлющая и многограннейшая реальность может быть предметом только одной науки — лингвистики и может быть понята только лингвистическими методами. Предметом лингвистики является только материал, только средства речевого общения, а не самое речевое общение, не высказывания по существу и не отношения между ними (диалогические), не формы речевого общения и не речевые жанры.

Лингвистика изучает только отношения между элементами внутри системы языка, но не отношения между высказываниями и не отношения высказываний к действительности и к говорящему лицу (автору).

По отношению к реальным высказываниям и к реальным говорящим система языка носит чисто потенциальный характер. И значение слова, поскольку оно изучается лингвистически (лингвистическая семасиология), определяется только с помощью других слов того же языка (или другого языка) и в своих отношениях к ним; отношение к понятию или художественному образу или к реальной действительности оно получает только в высказывании и через высказывание. Таково слово как предмет лингвистики (а не реальное слово как конкретное высказывание или часть его, часть, а не средство).

Начать с проблемы речевого произведения как первичной реальности речевой жизни. От бытовой реплики до многотомного романа или научного трактата, Взаимо-

действие речевых произведений в разных сферах речевого процесса. «Литературный процесс», борьба мнений в науке, идеологическая борьба и т. п. Два речевых произведения, высказывания, сопоставленные друг с другом, вступают в особого рода смысловые отношения, которые мы называем диалогическими. Их особая природа. Элементы языка внутри языковой системы или внутри «текста» (в строго лингвистическом смысле) не могут вступать в диалогические отношения. Могут ли вступать в такие отношения, то есть говорить друг с другом, языки, диалекты (территориальные, социальные, жаргоны), языковые (функциональные) стили (скажем, фамиллярно-бытовая речь и научный язык и т. п.) и др.? Только при условии нелингвистического подхода к ним, то есть при условии трансформации их в «мировоззрения» (или некие языковые или речевые мироощущения), в «точки зрения», в «социальные голоса» и т. п.

Такую трансформацию производит художник, создавая типические или характерные высказывания типических персонажей (хотя бы и не до конца воплощенных и не названных), такую трансформацию (в несколько ином плане) производит эстетическая лингвистика (школа Фосслера, особенно, по-видимому, последняя работа Шпитцера). При подобных трансформациях язык получает своеобразного «автора», речевого субъекта, коллективного носителя (народ, нация, профессия, социальная группа и т. п.). Такая трансформация всегда знаменует выход за пределы лингвистики (в строгом и точном ее понимании). Правомерны ли подобные трансформации? Да, правомерны, но лишь при строго определенных условиях (например, в литературе, где мы часто, особенно в романе, находим диалоги «языков» и языковых стилей) и при строгом и ясном методологическом осознании. Недопустимы такие трансформации тогда, когда, с одной стороны, декларируется внеидеологичность языка как лингвистической системы (и его внеличностность), а с другой — контрабандой вводится социально-идеологическая характеристика языков и стилей (отчасти у В. В. Виноградова). Вопрос этот очень сложный и интересный (например, в какой мере можно говорить о субъекте языка, или речевом субъекте языкового стиля, или об образе ученого, стоящего за научным языком, или образе делового человека, стоящего за деловым языком, образе бюрократа за канцелярским языком и т. п.).

Своеобразная природа диалогических отношений. Проблема внутреннего диалогизма. Рубцы межей высказываний. Проблема двуглового слова. Понимание как диалог. Мы подходим здесь к переднему краю философии языка и вообще гуманитарного мышления, к целине. Новая постановка проблемы авторства (творящей личности).

Данное и созданное в речевом высказывании. Высказывание никогда не является только отражением или выражением чего-то вне его уже существующего, данного и готового. Оно всегда создает нечто до него никогда не бывшее, абсолютно новое и неповторимое, притом всегда имеющее отношение к ценности (к истине, к добру, красоте и т. п.). Но нечто созданное всегда создается из чего-то данного (язык, наблюденное явление действительности, пережитое чувство, сам говорящий субъект, готовое в его мировоззрении и т. п.). Все данное преобразуется в созданном. Анализ простейшего бытового диалога («Который час?» — «Семь часов»). Более или менее сложная ситуация вопроса. Необходимо посмотреть на часы. Ответ может быть верен или неверен, может иметь значение и т. п. По какому времени; тот же вопрос, заданный в космическом пространстве, и т. п.

Слова и формы как аббревиатуры или представители высказывания, мировоззрения, точки зрения и т. п., действительных или возможных. Возможности и перспективы, заложенные в слове; они, в сущности, бесконечны.

Диалогические рубежи пересекают все поле живого человеческого мышления. Монологизм гуманитарного мышления. Лингвист привык воспринимать все в едином замкнутом контексте (в системе языка или в лингвистически понятом тексте, не соотношенном диалогически с другим, ответным текстом), и как лингвист он, конечно, прав. Диалогизм нашего мышления о произведениях, теориях, высказываниях, вообще нашего мышления о людях.

Почему принята несобственно-прямая речь, но не принято ее понимание как двуглового слова.

Изучать в созданном данное (например, язык, готовые и общие элементы мировоззрения, отраженные явления действительности и т. п.) гораздо легче, чем само созданное. Часто весь научный анализ сводится к раскрытию всего данного, уже наличного и готового до произведения (то, что художником преднайдено, а не

создано). Все данное как бы создается заново в созданном, преобразуется в нем. Сведение к тому, что заранее дано и готово. Готов предмет, готовы языковые средства для его изображения, готов сам художник, готово его мировоззрение. И вот с помощью готовых средств, в свете готового мировоззрения готовый поэт отражает готовый предмет. На самом же деле и предмет создается в процессе творчества, создается и сам поэт, и его мировоззрение, и средства выражения.

Слово, употребленное в кавычках, то есть ощущаемое и употребляемое как чужое, и то же слово (или какое-нибудь другое слово) без кавычек. Бесконечные градации в степени чужести (или освоенности) между словами, их разные отстояния от говорящего. Слова размещаются в разных плоскостях на разных отдалениях от плоскости авторского слова.

Не только несобственно-прямая речь, но разные формы скрытой, полускрытой, рассеянной чужой речи и т. п. Все это осталось неиспользованным.

Когда в языках, жаргонах и стилях начинают слышаться голоса, они перестают быть потенциальным средством выражения и становятся актуальным, реализованным выражением; в них вошел и ими овладел голос. Они призваны сыграть свою единственную и неповторимую роль в речевом (творческом) общении.

Взаимоосвещение языков и стилей. Отношение к вещи и отношение к смыслу, воплощенному в слове или в каком-нибудь другом знаковом материале. Отношение к вещи (в ее чистой вещности) не может быть диалогическим (то есть не может быть беседой, спором, согласием и т. п.). Отношение к смыслу всегда диалогично. Само понимание уже диалогично.

Овеществление смысла, чтобы включить его в каузальный ряд.

Узкое понимание диалогизма как спора, полемики, пародии. Это внешне наиболее очевидные, но грубые формы диалогизма. Доверие к чужому слову, благоговейное приятие (авторитетное слово), ученичество, поиски и вынуждение глубинного смысла, согласие, его бесконечные градации и оттенки (но не логические ограничения и не чисто предметные оговорки), наслаивания смысла на смысл, голоса на голос, усиление путем слияния (но не отождествления), сочетание многих голосов (коридор голосов), дополняющее понимание, выход за пределы понимаемого и т. п. Эти особые отно-

шения нельзя свести ни к чисто логическим, ни к чисто предметным. Здесь встречаются целостные позиции, целостные личности (личность не требует экстенсивного раскрытия — она может сказаться в едином звуке, раскрыться в едином слове), именно голоса.

Слово (вообще всякий знак) межиндивидуально. Все сказанное, выраженное находится вне «души» говорящего, не принадлежит только ему. Слово нельзя отдать одному говорящему. У автора (говорящего) свои неотъемлемые права на слово, но свои права есть и у слушателя, свои права у тех, чьи голоса звучат в преднайденном автором слове (ведь ничьих слов нет). Слово — это драма, в которой участвуют три персонажа (это не дуэт, а трио). Она разыгрывается вне автора, и ее недопустимо интронизировать (интроекция) внутрь автора.

Если мы ничего не ждем от слова, если мы заранее знаем все, что оно может сказать, оно выходит из диалога и овеществляется.

Самообъективация (в лирике, в исповеди и т. п.) как самоотчуждение и в какой-то мере преодоление. Объективируя себя (то есть вынося себя вовне), я получаю возможность подлинно диалогического отношения к себе самому.

Только высказывание имеет непосредственное отношение к действительности и к живому говорящему человеку (субъекту). В языке только потенциальные возможности (схемы) этих отношений (местоименные, временные и модальные формы, лексические средства и т. п.). Но высказывание определяется не только своим отношением к предмету и к говорящему субъекту-автору (и своим отношением к языку как системе потенциальных возможностей, данности), но, что для нас важнее всего, непосредственно к другим высказываниям в пределах данной сферы общения. Вне этого отношения оно реально не существует (только как текст). Только высказывание может быть верным (или неверным), истинным, правдивым (ложным), прекрасным, справедливым и т. п.

Понимание языка и понимание высказывания (включающее ответственность и, следовательно, оценку).

Нас интересует не психологическая сторона отношения к чужим высказываниям (и понимания), но отражение ее в структуре самого высказывания.

В какой мере лингвистические (чистые) определения языка и его элементов могут быть использованы для

художественно-стилистического анализа? Они могут служить лишь исходными терминами для описания. Но самое главное ими не описывается, в них не укладывается. Ведь здесь это не элементы (единицы) системы языка, ставшие элементами текста, а моменты высказывания.

Высказывание как смысловое целое.

Отношение к чужим высказываниям нельзя оторвать от отношения к предмету (ведь о нем спорят, о нем соглашаются, в нем соприкасаются) и от отношения к самому говорящему. Это живое триединство. Но третий момент до сих пор обычно не учитывался. Но и там, где он учитывался (при анализе литературного процесса, публицистики, полемики, борьбы научных мнений), особая природа отношений к другим высказываниям как высказываниям, то есть смысловым целым, оставалась не раскрытой и не изученной (их понимали абстрактно, предметно-логически, или психологически, или даже механически-каузально). Не понята особая, диалогическая природа взаимоотношения смысловых целых, смысловых позиций, то есть высказываний.

Экспериментатор составляет часть экспериментальной системы (в микрофизике). Можно сказать, что и понимающий составляет часть понимаемого высказывания, текста (точнее, высказываний, их диалога, входит в него как новый участник). Диалогическая встреча двух сознаний в гуманитарных науках. Обрамление чужого высказывания диалогизирующим контекстом. Ведь даже и тогда, когда мы даем каузальное объяснение чужого высказывания, мы тем самым его опровергаем. Овеществление чужих высказываний есть особый способ (ложный) их опровержения. Если понимать высказывание как механическую реакцию и диалог как цепь реакций (в дескриптивной лингвистике или у бихевиористов), то такому пониманию в равной мере подлежат как верные, так и ложные высказывания, как гениальные, так и бездарные произведения (различие будет только в механически понятых эффектах, пользе и т. п.). Эта точка зрения, относительно правомерная, подобно чисто лингвистической точке зрения (при всем их различии), не задевает сущности высказывания как смыслового целого, смысловой точки зрения, смысловой позиции и т. п. Всякое высказывание претендует на справедливость, истинность, красоту и правдивость (образное высказывание) и т. п. И эти ценности высказываний определяются не их отношением к языку (как чисто лингвистической

системе), а разными формами отношения к действительности, к говорящему субъекту и к другим (чужим) высказываниям (в частности, к тем, которые их оценивают как истинные, прекрасные и т. п.).

Лингвистика имеет дело с текстом, но не с произведением. То же, что она говорит о произведении, привносится контрабандным путем и из чисто лингвистического анализа не вытекает. Конечно, обычно сама эта лингвистика с самого начала носит конгломератный характер и насыщена внелингвистическими элементами. Несколько упрощая дело: чисто лингвистические отношения (то есть предмет лингвистики) — это отношения знака к знаку и знакам в пределах системы языка или текста (то есть системные или линейные отношения между знаками). Отношения высказываний к реальной действительности, к реальному говорящему субъекту и к реальным другим высказываниям, отношения, впервые делающие высказывания истинными или ложными, прекрасными и т. п., никогда не могут стать предметом лингвистики. Отдельные знаки, системы языка или текст (как знаковое единство) никогда не могут быть ни истинными, ни ложными, ни прекрасными и т. п.

Каждое большое и творческое словесное целое есть очень сложная и многопланная система отношений. При творческом отношении к языку безголосых, ничьих слов нет. В каждом слове — голоса иногда бесконечно далекие, безыменные, почти безличные (голоса лексических оттенков, стилей и проч.), почти неуловимые, и голоса близко, одновременно звучащие.

Всякое живое, компетентное и беспристрастное наблюдение с любой позиции, с любой точки зрения всегда сохраняет свою ценность и свое значение. Односторонность и ограниченность точки зрения (позиций наблюдателя) всегда может быть прокорректирована, дополнена и трансформирована (перечислена) с помощью таких же наблюдений с других точек зрения. Голые точки зрения (без живых и новых наблюдений) бесплодны.

Известный афоризм Пушкина о лексиконе и книгах.

К проблеме диалогических отношений. Эти отношения глубоко своеобразны и не могут быть сведены ни к логическим, ни к лингвистическим, ни к психологическим, ни к механическим или каким-либо другим природным отношениям. Это особый тип смысловых отношений, членами которых могут быть только целые высказывания (или рассматриваемые как целые, или потен-

циально целые), за которыми стоят (и в которых выражают себя) реальные или потенциальные речевые субъекты, авторы данных высказываний. Реальный диалог (житейская беседа, научная дискуссия, политический спор и т. п.). Отношения между репликами такого диалога являются наиболее внешне наглядным и простым видом диалогических отношений. Но диалогические отношения, конечно, отнюдь не совпадают с отношениями между репликами реального диалога — они гораздо шире, разнообразнее и сложнее. Два высказывания, отдаленные друг от друга и во времени и в пространстве, ничего не знающие друг о друге, при смысловом сопоставлении обнаруживают диалогические отношения, если между ними есть хоть какая-нибудь смысловая конвергенция (хотя бы частичная общность темы, точки зрения и т. п.). Всякий обзор по истории какого-нибудь научного вопроса (самостоятельный или включенный в научный труд по данному вопросу) производит диалогические сопоставления (высказываний, мнений, точек зрения) высказываний и таких ученых, которые ничего друг о друге не знали и знать не могли. Общность проблемы порождает здесь диалогические отношения. В художественной литературе — «диалоги мертвых» (у Лукиана, в XVII веке), в соответствии с литературной спецификой здесь дается вымышленная ситуация встречи в загробном царстве. Противоположный пример — широко используемая в комике ситуация диалога двух глухих, где понятен реальный диалогический контакт, но нет никакого смыслового контакта между репликами (или контакт воображаемый). Нулевые диалогические отношения. Здесь раскрывается точка зрения третьего в диалоге (не участвующего в диалоге, но его понимающего). Понимание целого высказывания всегда диалогично.

Нельзя, с другой стороны, понимать диалогические отношения упрощенно и односторонне, сводя их к противоречию, борьбе, спору, несогласию. Согласие — одна из важнейших форм диалогических отношений. Согласие очень богато разновидностями и оттенками. Два высказывания, тождественные во всех отношениях («Прекрасная погода!» — «Прекрасная погода!»), если это действительно два высказывания, принадлежащие разным голосам, а не одно, связаны диалогическим отношением согласия. Это определенное диалогическое событие во взаимоотношениях двоих, а не

эхо. Ведь согласия могло бы и не быть («Нет, не очень хорошая погода» и т. п.).

Диалогические отношения, таким образом, гораздо шире диалогической речи в узком смысле. И между глубоко монологическими речевыми произведениями всегда наличны диалогические отношения.

Между языковыми единицами, как бы мы их ни понимали и на каком бы уровне языковой структуры мы их ни брали, не может быть диалогических отношений (фонемы, морфемы, лексемы, предложения и т. п.). Высказывание (как речевое целое) не может быть признано единицей последнего, высшего уровня или яруса языковой структуры (над синтаксисом), ибо оно входит в мир совершенно иных отношений (диалогических), не сопоставимых с лингвистическими отношениями других уровней. (В известном плане возможно только сопоставление целого высказывания со словом.) Целое высказывание — это уже не единица языка (и не единица «речевого потока» или «речевой цепи»), а единица речевого общения, имеющая не значение, а смысл (то есть целостный смысл, имеющий отношение к ценности — к истине, красоте и т. п. — и требующий ответного понимания, включающего в себя оценку). Ответное понимание речевого целого всегда носит диалогический характер.

Понимание целых высказываний и диалогических отношений между ними неизбежно носит диалогический характер (в том числе и понимание исследователя-гуманитариста); понимающий (в том числе исследователь) сам становится участником диалога, хотя и на особом уровне (в зависимости от направления понимания или исследования). Аналогия с включением экспериментатора в экспериментальную систему (как ее часть) или наблюдателя в наблюдаемый мир в микрофизике (квантовой теории). У наблюдающего нет позиции вне наблюдаемого мира, и его наблюдение входит как составная часть в наблюдаемый предмет.

Это полностью касается целых высказываний и отношений между ними. Их нельзя понять со стороны. Самое понимание входит как диалогический момент в диалогическую систему и как-то меняет ее тотальный смысл. Понимающий неизбежно становится третьим в диалоге (конечно, не в буквальном, арифметическом смысле, ибо участников понимаемого диалога кроме третьего

может быть неограниченное количество), но диалогическая позиция этого третьего — совершенно особая позиция. Всякое высказывание всегда имеет адресата (разного характера, разных степеней близости, конкретности, осознанности и т. п.), ответное понимание которого автор речевого произведения ищет и предвосхищает. Это второй (опять же не в арифметическом смысле). Но кроме этого адресата (второго) автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего над адресата (третьего), абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени. (Лазеечный адресат.) В разные эпохи и при разном миропонимании этот над адресат и его идеально верное ответное понимание принимают разные конкретные идеологические выражения (бог, абсолютная истина, суд беспристрастной человеческой совести, народ, суд истории, наука и т. п.).

Автор никогда не может отдать всего себя и все свое речевое произведение на полную и окончательную волю наличным или близким адресатам (ведь и ближайшие потомки могут ошибаться) и всегда предполагает (с большей или меньшей осознанностью) какую-то высшую инстанцию ответного понимания, которая может отодвигаться в разных направлениях. Каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего третьего, стоящего над всеми участниками диалога (партнерами). (См. понимание фашистского застенка или ада у Т. Манна как абсолютной не услышанности, как абсолютного отсутствия третьего.)

Указанный третий вовсе не является чем-то мистическим или метафизическим (хотя при определенном миропонимании и может получить подобное выражение) — это конститутивный момент целого высказывания, который при более глубоком анализе может быть в нем обнаружен. Это вытекает из природы слова, которое всегда хочет быть услышанным, всегда ищет ответного понимания и не останавливается на ближайшем понимании, а пробивается все дальше и дальше (неограниченно).

Для слова (а следовательно, для человека) нет ничего страшнее безответности. Даже заведомо ложное слово не бывает абсолютно ложным и всегда предполагает инстанцию, которая поймет и оправдает, хотя бы

в форме: «всякий на моем месте солгал бы также».

К. Маркс говорил, что только высказанная в слове мысль становится действительной мыслью для другого и только тем самым и для меня самого¹. Но этот другой не только ближайший другой (адресат-второй), в поисках ответного понимания слово идет все дальше и дальше.

Услышанность как таковая является уже диалогическим отношением. Слово хочет быть услышанным, понятым, отвеченным и снова отвечать на ответ, и так *ad infinitum*². Оно вступает в диалог, который не имеет смыслового конца (но для того или иного участника может быть физически оборван). Это, конечно, ни в какой мере не ослабляет чисто предметных, исследовательских интенций слова, его сосредоточенности на своем предмете. Оба момента — две стороны одного и того же, они неразрывно связаны. Разрыв между ними происходит только в заведомо ложном слове, то есть в таком, которое хочет обмануть (разрыв между предметной интенцией и интенцией к услышанности и понятости).

Слово, которое боится третьего и ищет только временного признания (ответного понимания ограниченной глубины) у ближайших адресатов.

Критерий глубины понимания как один из высших критериев в гуманитарном познании. Слово, если оно только не заведомая ложь, бездонно. Набирать глубину (а не высоту и ширь). Микромир слова.

Высказывание (речевое произведение) как неповторимое, исторически единственное индивидуальное целое:

Это не исключает, конечно, композиционно-стилистической типологии речевых произведений. Существуют речевые жанры (бытовые, риторические, научные, литературные и т. п.). Речевые жанры — это типовые модели построения речевого целого. Но эти жанровые модели принципиально отличаются от лингвистических моделей предложений.

Единицы языка, изучаемые лингвистикой, принципиально воспроизводимы неограниченное количество раз в неограниченном количестве высказываний (в том числе воспроизводимы и модели предложений). Правда,

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 29.

² до бесконечности (лат.).

частота воспроизведения у разных единиц разная (наибольшая у фонем, наименьшая у фраз). Только благодаря этой воспроизводимости они и могут быть единицами языка и выполнять свою функцию. Как бы ни определялись отношения между этими воспроизводимыми единицами (оппозиция, противопоставление, контраст, дистрибуция и т. п.), эти отношения никогда не могут быть диалогическими, что разрушило бы их лингвистические (языковые) функции.

Единицы речевого общения — целые высказывания — невоспроизводимы (хотя их и можно цитировать) и связаны друг с другом диалогическими отношениями.

ОТВЕТ НА ВОПРОС РЕДАКЦИИ «НОВОГО МИРА»

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

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

Наше литературоведение располагает большими возможностями: у нас много серьезных и талантливых литературоведов, в том числе молодых, у нас есть высокие научные традиции, выработанные как в прошлом (Потебня, Веселовский), так и в советскую эпоху (Тынянов, Томашевский, Эйхенбаум, Гуковский и другие), есть, конечно, и необходимые внешние условия для его развития (исследовательские институты, кафедры, финансирование, издательские возможности и т. п.). Но, несмотря на все это, наше литературоведение последних лет (в сущности, почти всего последнего десятилетия), как мне кажется, в общем не реализует этих возможностей и не отвечает тем требованиям, которые мы вправе к нему предъявить. Нет смелой постановки общих проблем, нет открытий новых областей или отдельных значительных явлений в необозримом мире литературы, нет настоящей и здоровой борьбы научных направлений, господствует какая-то боязнь исследовательского риска, боязнь гипотез. Литературоведение, в сущности, еще молодая наука, оно не обладает такими выработанными и проверенными на опыте методами, какие есть у естественных наук; поэтому отсутствие борьбы направлений и боязнь смелых гипотез неизбежно приводят к господству трюизмов и штампов; в них, к сожалению, у нас нет недостатка.

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

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

Прежде всего литературоведение должно установить более тесную связь с историей культуры. Литература — неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами. Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и вместе с нею на литературу. У нас на протяжении довольно долгого времени уделялось особое внимание вопросам специфики литературы. В свое время это, возможно, было нужным и полезным. Следует сказать, что узкое спецификаторство чуждо лучшим традициям нашей науки. Вспомним широчайшие культурные горизонты исследований Потебни и особенно Веселовского. При спецификаторских увлечениях игнорировали вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры, часто забывали, что границы этих областей не абсолютны, что в различные эпохи они проводились по-разному, не учитывали, что

как раз наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей ее, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике. В наших историко-литературных трудах обычно даются характеристики эпох, к которым относятся изучаемые литературные явления, но эти характеристики в большинстве случаев ничем не отличаются от тех, какие даются в общей истории, без дифференцированного анализа областей культуры и их взаимодействия с литературой. Да и методология таких анализов еще не разработана. А так называемый литературный процесс эпохи, изучаемый в отрыве от глубокого анализа культуры, сводится к поверхностной борьбе литературных направлений, а для нового времени (особенно для XIX века), в сущности, к газетно-журнальной шумихе, не оказывавшей существенного влияния на большую, подлинную литературу эпохи. Могучие глубинные течения культуры (в особенности низовые, народные), действительно определяющие творчество писателей, остаются не раскрытыми, а иногда и вовсе не известными исследователям. При таком подходе невозможно проникновение в глубину больших произведений и сама литература начинает казаться каким-то мелким и несерьезным делом.

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

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

новое в изучаемом явлении литературы, помогали более глубоко его пониманию.

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

Жизнь великих произведений в будущих, далеких от них эпохах, как я уже сказал, кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. Мы можем сказать, что ни сам Шекспир, ни его современники не знали того «великого Шекспира»,

какого мы теперь знаем. Втиснуть в Елизаветинскую эпоху нашего Шекспира никак нельзя. О том, что каждая эпоха открывает в великих произведениях прошлого всегда что-то новое, говорил в свое время еще Белинский. Что же, мы примышляем к произведениям Шекспира то, чего в них не было, модернизируем и искажаем его? Модернизации и искажения, конечно, были и будут. Но не за их счет вырос Шекспир. Он вырос за счет того, что действительно было и есть в его произведениях, но что ни сам он, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте культуры своей эпохи.

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

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

этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению.

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

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

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

ствовал в великом деле освобождения античности из плена времени.

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

Существует очень живучее, но одностороннее и поэтому неверное представление о том, что для лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами этой чужой культуры. Такое представление, как я сказал, односторонне. Конечно, известное вживание в чужую культуру, возможность взглянуть на мир ее глазами, есть необходимый момент в процессе ее понимания; но если бы понимание исчерпывалось одним этим моментом, то оно было бы простым дублированием и не несло бы в себе ничего нового и обогащающего. Творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это вненаходимость понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять. Ведь даже свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему увидеть и осмыслить в ее целом, никакие зеркала и снимки ему не помогут, его подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди, благодаря своей пространственной вненаходимости и благодаря тому, что они другие.

В области культуры вненаходимость — самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и со-

прикоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются.

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

ЗАМЕТКИ

Единство мира эстетического видения не есть смысловое систематическое, но конкретно-архитектоническое единство, он расположен вокруг конкретного ценностного центра, который и мыслится, и видится, и любится. Этим центром является человек, все в этом мире приобретает значение, смысл и ценность лишь в соотношении с человеком, как человеческое. Все возможное бытие и весь возможный смысл располагаются вокруг человека как центра и единственной ценности; все — и здесь эстетическое видение не знает границ — должно быть соотносено с человеком, стать человеческим. Это не значит, однако, что именно герой произведения должен быть представлен как содержательно-положительная ценность, в смысле придания ему определенного положительного ценностного эпитета: «хороший, красивый» и т. п., эти эпитеты могут быть все сплошь отрицательными, он может быть плох, жалок, во всех отношениях побежден и превзойден, но к нему приковано мое заинтересованное внимание в эстетическом видении, вокруг него — дуновение, как вокруг все же единственного ценностного центра располагается все во всех отношениях содержательно лучшее. Человек здесь вовсе не по хорошему мил, а по милу хорош. В этом вся специфика эстетического видения. Весь ценностный топос, вся архитектура видения были бы иными, если бы ценностным центром был не он. Если я созерцаю картину гибели и совершенно оправданного позора единственного любимого мною человека — эта картина будет совершенно иной, чем в том случае, когда погибающий для меня ценностно безразличен. И не потому вовсе, что я буду стараться оправдать его вопреки смыслу и справедливости, все это может быть исключено, картина может

быть содержательно справедливой и реалистичной, и все же картина будет иная, иная по своему существенному топосу, по ценностно-конкретному расположению частей и деталей, по всей своей архитектонике, я буду видеть иные ценностные черты и иные моменты, и иное расположение их, ибо конкретный центр моего видения и оформления картины будет иным <...>.

Итак, ценностным центром событийной архитектоники эстетического видения является человек — не как содержательно себе тождественное нечто, а как любовно утвержденная конкретная действительность. При этом эстетическое видение отнюдь не отвлекается от возможных точек зрения ценностей, не стирает границу между добром — злом, красотой — безобразием, истиной — ложью; все эти различия знает и находит эстетическое видение внутри созерцаемого мира, но все эти различия не выносятся над ним как последние критерии, принципы рассмотрения и оформления видимого, они остаются внутри его, как моменты архитектоники, и все равно объемлются всеприемлющим любовным утверждением человека. Эстетическое видение знает, конечно, и «избирающие принципы», но все они архитектонически подчинены верховному ценностному центру созерцания — человеку.

В этом смысле можно говорить об объективной эстетической любви, не придавая только этому слову пассивного психологического значения, как о принципе эстетического видения. Ценностное многообразие бытия, как человеческого (соотнесенного с человеком), может быть дано только любовному созерцанию, только любовь может удержать и закрепить это много- и разнообразие, не растеряв и не рассеяв его, не оставив только голый остов основных линий и смысловых моментов. Только бескорыстная любовь по принципу «не по хорошу мил, а по милу хорош», только любовно заинтересованное внимание может развить достаточно напряженную силу, чтобы охватить и удержать конкретное многообразие бытия, не обеднив и не схематизировав его. Равнодушная или неприязненная реакция есть всегда обедняющая и разлагающая предмет реакция: пройти мимо предмета во всем его многообразии, игнорировать или преодолеть его. Самая биологическая функция равнодушия есть освобождение нас от многообразия бытия, отвлечение от практически не существенного для нас, как бы экономия, сбережение его

от рассеяния в многообразии. Такова же и функция забвения.

Безлюбость, равнодушие никогда не разовьют достаточно силы, чтобы напряженно замедлить над предметом, закрепить, вылепить каждую мельчайшую подробность и деталь его. Только любовь может быть эстетически продуктивной, только в соотношении с любимым возможна полнота многообразия.

Мир, где действительно протекает, свершается поступок, — единый и единственный мир, конкретно переживаемый: видимый, слышимый, осязаемый и мыслимый, весь проникнутый эмоционально-волевыми тонами утвержденной ценностной значимости. Единую единственность этого мира, не содержательно-смысловую, а эмоционально-волевою, тяжелую и нудительную, гарантирует действительности признание моей единственной причастности, моего не-алиби в нем <...>.

Этот мир дан мне с моего единственного места — как конкретный и единственный. Для моего участного поступкащего сознания — он, как архитектурное целое, расположен вокруг меня как единственного центра исхождения моего поступка: он находится мною, поскольку я исхожу из себя в моем поступке-видении, поступке-мысли, поступке-деле. В соотношении с моим единственным местом активного исхождения в мире все мыслимые пространственные и временные отношения приобретают ценностный центр, слагаются вокруг него в некоторое устойчивое конкретное архитектурное целое — возможное единство становится действительной единственностью. Мое активное единственное место не является только отвлеченно геометрическим центром, но ответственным эмоционально-волевым, конкретным центром конкретного многообразия бытия мира. Здесь стягиваются в конкретно-единственное единство различные с отвлеченной точки зрения планы: и пространственно-временная определенность, и эмоционально-волевые тона и смыслы. Высоко, над, под, наконец, поздно, еще, уже, нужно, должно, дальше, ближе и т. п., — приобретают не содержательно-смысловую — только возможную — мыслимую, — но действительную, переживаемую, тяжелую нудительную, конкретно-определенную значимость с единственного места моей причастности бытию-событию. Эта действительная моя причастность с конкрет-

но-единственной точки бытия создает реальную тяжесть времени и наглядно-осязательную ценность пространства, делает тяжелыми, не случайными, значимыми все границы — мир как действительно и ответственно переживаемое единое и единственное целое.

Если я отвлекусь от этого центра исхождения моей единственной причастности бытию, притом не только от содержательной определенности ее (пространственно-временной и т. п.), но и от эмоционально-волевой утвержденности ее, неизбежно разложится конкретная единственность и нудительная действительность мира, он распадется на абстрактно-общие, только возможные моменты и отношения, могущие быть сведенными к такому же только возможному, абстрактно-общему единству. Конкретная архитектоника переживаемого мира заменится не-временным и не-пространственным, и не-ценностным систематическим единством абстрактно-общих моментов <...>.

В данной единственной точке, в которой я теперь нахожусь, никто другой в единственном времени и единственном пространстве единственного бытия не находится. И вокруг этой единственной точки располагается все единственное бытие единственным и неповторимым образом. То, что мною может быть совершено, никем и никогда совершено быть не может. Этот факт моего не-алиби в бытии, лежащий в основе конкретного и единственного долженствования поступка, не узнается и не познается мною, а единственным образом признается и утверждается <...>.

Конечно, этот факт может дать трещину, может быть обеднен: можно игнорировать активность и жить одной пассивностью, можно пытаться доказать свое алиби в бытии, можно быть самозванцем. Можно отказаться от своей долженствующей единственности.

Ответственный поступок и есть поступок на основе признания долженствующей единственности. Это утверждение не-алиби в бытии и есть основа действительной нудительной данности-заданности жизни. Только не-алиби в бытии превращает пустую возможность в ответственный действительный поступок <...>.

И таким поступком должно быть все во мне, каждое мое движение, жест, переживание, мысль, чувство — только при этом условии я действительно живу, не отрываю себя от онтологических корней действительного

бытия. Я — в мире безысходной действительности, а не случайной возможности.

Отвлеченно смысловая сторона, не соотнесенная с безысходно-действительной единственностью, — проективна; это какой-то черновик возможного свершения, документ без подписи, никого и ни к чему не обязывающий. Бытие, отрешенное от единственного эмоционально-волевого центра ответственности, — черновой набросок, непризнанный возможный вариант единственного бытия; только через ответственную причастность единственного поступка можно выйти из бесконечных черновых вариантов, переписать свою жизнь набело раз и навсегда.

Типы ощущения слова. В слове может ощущаться завершенная и строго отграниченная система смыслов; оно стремится к однозначности и прежде всего к ценностной однозначности: в нем осуществляется прямолинейная оценка и одна высота; в нем нет внутреннего движения, и оно — однополярно. В нем звучит один голос, и оно обозначает один отграниченный, готовый и совпадающий с самим собою предмет. Оно осторожно и разумно в выборе соседств и связей. Оно живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире. Оно ведет себя пиететно (во всяком случае корректно) и логично.

Изменение пространственных и временных представлений и безличные изменения форм языка и речи предшествуют образованию новых и трансформации старых жанров.

Жанр, как композиционно определенное (в сущности — застывшее) целое, и жанровые зародыши (тематические и языковые) с еще не развившимся твердым композиционным костяком, так сказать, «первофеномены» жанров. Эти первофеномены романа мы в обилии находим и на античной и на средневековой почве.

Если народ на площади не смеется, то «народ безмолвствует». Народ никогда не разделяет до конца пафоса господствующей правды. Если нации угрожает

опасность, он совершает свой долг и спасает нацию, но он никогда не принимает всерьез патриотических лозунгов классового государства, его героизм сохраняет свою трезвую насмешливость в отношении всей патетики господствующей власти и господствующей правды. Поэтому классовый идеолог никогда не может проникнуть со своим пафосом и своей серьезностью до ядра народной души: он встречается в этом ядре с непреодолимой для его серьезности преградой насмешливой и цинической (снижающей) веселости, с карнавальной искрой (огоньком) веселой брани, растопляющей всякую ограниченную серьезность. Эта карнавальная искра насмешливо-веселой брани, никогда не потухающая в ядре народа, — частица великого пламени (пожара), сжигающего и обновляющего миры (огонек Ивановой ночи, свечка римского карнавала). Элементы этого смеха есть и в «Бравом солдате Швейке», но с примесью дезертирского нигилизма, чуждого раблезианскому смеху. Гораздо глубже и полнее звучит этот смех у Де Костера. Этот насмешливо-веселый народный смех очень далек от нигилизма, он гораздо дальше от нигилизма, чем односторонняя серьезность и прямолинейное утверждение ограниченной правды.

Смех — форма крупного плана, он необычайно приближает предмет, разрушает всякую созданную лиететом или страхом дистанцию и даль (высоту) предмета; в далеком образе мир не может быть смешон. Поэтому смех — предпосылка реализма: он втягивает предмет в зону современности и фамильярности, где его можно ощупать руками, разложить, проникнуть в его нутро, исследовать.

Риторические и судебно-риторические корни романа. Эротические корни романа. Диалогические корни романа (Сократ, мим). Сатирические корни романа (в том числе и народный смех). Автобиографические и мемуарные корни романа. Утопические корни романа. Во всех этих явлениях выработана форма изображения современности и современников. Значение риторических и эротических форм изучено хорошо. Но значение народно-смеховых и диалогических корней изучено крайне слабо. Поэтому именно на них мы сосредоточим наше внимание.

К философским основам гуманитарных наук. Познание вещи и познание личности. Их необходимо охарактеризовать как пределы: чистая мертвая вещь, имеющая только внешность, существующая только для другого и могущая быть раскрытой вся сплошь и до конца односторонним актом этого другого (познающего). Такая вещь, лишенная собственного неотчуждаемого и непотребляемого нутра, может быть только предметом практической заинтересованности. Второй предел — <...> диалог, вопрошание, молитва. Здесь необходимо свободное самооткровение личности. Здесь есть внутреннее ядро, которое нельзя поглотить, потребить, где сохраняется всегда дистанция, в отношении которого возможно только чистое бескорыстие; открываясь для другого, оно всегда остается и для себя. Вопрос задается здесь познающим не себе самому и не третьему в присутствии мертвой вещи, а самому познаваемому. Критерий здесь не точность познания, а глубина проникновения. Познание здесь направлено на индивидуальное. Это область открытий, откровений, узнаний, сообщений. Здесь важна и тайна и ложь (а не ошибка). Здесь важна нескромность и оскорбление. Мертвая вещь в пределе не существует, это абстрактный элемент (условный); всякое целое (природа и все ее явления, отнесенные к целому) в какой-то мере лично.

Сложность двустороннего акта познания-проникновения. Активность познающего и активность открывающегося (диалогичность). Умение познать и умение выразить себя. Мы имеем здесь дело с выражением и познанием (пониманием) выражения. Сложная диалектика внешнего и внутреннего. Личность имеет не только среду и окружение, но и собственный кругозор. Взаимодействие кругозора познающего с кругозором познаваемого. Элементы выражения (тело не как мертвая вещь, лицо, глаза и т. п.), в них скрещиваются и сочетаются два сознания (я и другого); здесь я существую для другого и с помощью другого. История конкретного самосознания и роль в ней другого (любящего). Отражение себя в другом. Смерть для себя и смерть для другого. Память.

Конкретные проблемы литературоведения и искусствоведения, связанные с взаимоотношением окружения и кругозора, я и другого; проблема зон; театральное выражение. Проникновение в другого (слияние с ним)

и сохранение дистанции (своего места), обеспечивающее избыток познания. Выражение личности и выражение коллективов, народов, эпох, самой истории с их кругозорами и окружением. Дело не в индивидуальной сознательности выражения и понимания. Самооткровение и формы его выражения народов, истории, природы.

Предмет гуманитарных наук — выразительное и говорящее бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении. Маска, рампа, сцена, идеальное пространство и т. п. как разные формы выражения представительственности бытия (а не единичности и вещности) и бескорыстия отношения к нему. Точность, ее значение и границы. Точность предполагает совпадение вещи с самой собой. Точность нужна для практического овладения. Самораскрывающееся бытие не может быть вынуждено и связано. Оно свободно и потому не предоставляет никаких гарантий. Поэтому здесь познание ничего не может нам подарить и гарантировать, например, бессмертия как точно установленного факта, имеющего практическое значение для нашей жизни. «Верь тому, что сердце скажет, нет залогов от небес». Бытие целого, бытие человеческой души, раскрывающееся свободно для нашего акта познания, не может быть связано этим актом ни в одном существенном моменте. Нельзя переносить на них категории вечно-го познания (грех метафизики). <...> Становление бытия — свободное становление. Этой свободе можно приобщиться, но связать ее актом познания (вещного) нельзя. Конкретные проблемы различных литературных форм: автобиографии, памятника (самоотражение в сознании врагов и в сознании потомков) и проч. <...>.

Философские и этические различия между внутренним самосозерцанием (я-для-себя) и созерцанием себя в зеркале (я-для-другого, с точки зрения другого). Можно ли созерцать и понимать свою наружность с чистой точки зрения я-для-себя?

Нельзя изменить фактическую вещную сторону прошлого, но смысловая, выразительная, говорящая сторона может быть изменена, ибо она незавершима и не совпадает сама с собой (она свободна). Роль памяти в этом вечном преображении прошлого. Познание-понимание прошлого в его незавершимости (в его несовпадении

с самим собою). Момент бесстрашия в познании. Страх и устрашение в выражении (серьезность), в самораскрытии, в откровении, в слове. Корреспондирующий момент смирения познающего; благоговение. <...>

Выражение как осмысленная материя или материализованный смысл, элемент свободы, пронизавший необходимость. Внешняя и внутренняя плоть для милования. Различные пласты души в разной степени поддаются овнешнению. Неовнешняемое художественно ядро души (я-для-себя). Встречная активность познаваемого предмета.

Философия выражения. Выражение как поле встречи двух сознаний. <...>

Оболочка души лишена самоценности и отдана на милость и милование другого. Несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия.

«Слово о полку Игореве» в истории эпоса и. Процесс разложения эпоса и создания новых эпических жанров. Роль в этом процессе «Теогонии» и «Трудов и дней» Гесиода, «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве». Элементы специально-литературной и общетеологической полемики (религиозной, политической).

«Слово о полку Игореве» — это не песнь о победе, а песнь о поражении (как и «Песнь о Роланде»). Поэтому сюда входят существенные элементы хулы и посрамления (дело идет о поражении не врагов, а своих). Этим определяется сложный состав этого произведения. Основой жанра остается форма героической эпоса (прославление героического прошлого дедов и отцов). Но предметом здесь служит «выпадение из дедовской славы». Отсюда фольклорные элементы «плача», с одной стороны, и «посрамления», с другой...

Образные системы «плача» и «посрамления» пересекаются и частично покрывают друг друга. В точке пересечения обеих систем лежит образ мрака, временно победившего свет, то есть прохождение через фазу мрака и смерти (оскудения) и возрождение. С этими образами связана система образов ущерба в природе. С процессом борьбы мрака со светом, жизни со смертью связан

и круг образов битвы и смертей, как посева, жатвы, молотьбы, пира и брачного пира...

На почве этих жанровых форм возможно изображение современности с ее противоречиями, возможна литературная и политическая полемика, возможны обличения, призывы и пропаганда, возможна свобода осуждения. Амбивалентность ведущих образов «посрамления» и «плача». Смелость поэта, от своего имени корящего князей. Эта смелость должна была опираться на какие-либо жанровые формы.

Для «Слова» характерно не только то, что это эпос о поражении, но особенно и то, что герой не погибает (радикальное отличие от Роланда). Беовульф, сделав свое дело, погибает. Игорь, претерпев временную смерть (плен, «рабство»), возрождается снова (бегство и возвращение). Он ничего не сделал и не погиб.

Модель последнего целого, модель мира, лежащая в основе каждого художественного образа. Эта модель мира перестраивается на протяжении столетий (а радикально — тысячелетий). Пространственные и временные представления, лежащие в основе этой модели, ее смысловые и ценностные измерения и градации.

Интеллектуальный уют обжитого тысячелетнюю мыслью мира.

Система тысячелетиями слагавшихся фольклорных символов, изображавших модель последнего целого. В них — большой опыт человечества.

В символах официальной культуры лишь малый опыт специфической части человечества (притом данного момента, заинтересованной в стабильности его). Для этих малых моделей, созданных на основе малого и частичного опыта, характерна специфическая прагматичность, утилитарность. Они служат схемой для практически заинтересованного действия человека, в них действительно практика определяет познание. Поэтому в них нарочитое утаивание, ложь, спасительные иллюзии всякого рода, простота и механичность схемы, односмысленность и односторонность оценки, однопланность и логичность (прямолинейная логичность). Она менее всего заинтересована в истине всеобъемлющего целого (эта истина целого непрактична и бескорыстна, она безразлична к временным судьбам частного).

Большой опыт заинтересован в смене больших эпох (большом становлении) и в неподвижности вечности, малый же опыт — в изменении в пределах эпохи (в малом становлении) и во временной, относительной стабильности. Малый опыт построен на нарочитом забвении и на нарочитой неполноте.

В большом опыте мир не совпадает с самим собою (не есть то, что он есть), не закрыт и не завершен. В нем — память, не имеющая границ, память, опускающаяся и уходящая в дочеловеческие глубины материи и неорганической жизни, опыт жизни миров и атомов. И история отдельного человека начинается для этой памяти задолго до пробуждения его сознания (его сознательного «я»).

В каких формах и сферах культуры воплощен этот большой опыт, большая, не ограниченная практикой память. Трагедии, Шекспир — в плане официальной культуры — корнями своими уходят во внеофициальные символы большого народного опыта. Язык, непубликуемые схемы речевой жизни, символы смеховой культуры. Непереработанная и не рационализованная официальным сознанием основа мира.

Надо уметь уловить подлинный голос бытия, целого бытия, бытия больше, чем человеческого, а не частной части; голос целого, а не одного из участников его. Память надиндивидуального тела. Эта память противоречивого бытия не может быть выражена односмысленными понятиями и однотонными классическими образами. Развернутая критика того, как изучают этот опыт фольклористы (перевод логики целого на язык логики частного и т. п.).

Эта большая память не есть память о прошлом (в отвлеченно-временном смысле); время относительно в ней. То, что возвращается вечно и в то же время невозвратно. Время здесь не линия, а сложная форма тела вращения. Момент возвращения уловлен Ницше, но абстрактно и механистически интерпретирован им.

В то же время открытость и незавершенность, память о том, что не совпадает с самим собой. Малый опыт, практически осмысленный и потребляющий, стремится все омертвить и овеществить, большой опыт — все оживить (во всем увидеть незавершенность и свободу, чудо и откровение). В малом опыте — один познающий (все остальное — объект познания), один свободный субъект (все остальное — мертвые вещи), один живой

и незакрытый (все остальное — мертво и закрыто), один говорит (все остальное безответно молчит).

В большом опыте все живо, все говорит, этот опыт глубоко и существенно диалогичен. Мысль мира обо мне, мыслящем, скорее я объектен в субъектном мире.

В философии, в особенности в натурфилософии начала века, все это все же рационализировано и оторвано от тысячелетних систем народных символов, все это дано как собственный опыт, а не как проникновенное истолкование многотысячелетнего опыта человечества, воплощенного во внеофициальных системах символов.

Греческая мысль (философская и научная) не знала терминов (с чужими и корнями и не участвующих в том же значении в общем языке), слов с чужим и неосознанным этимоном. Выводы из этого факта имеют громадную важность.

В термине, даже и неинязычном, происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается многосмысленность и игра значениями. Предельная однотонность термина.

Роль нарочитого забвения в организации образа. Борьба с памятью. Большая память по-особому понимает и оценивает смерть. Эта память позволяет обойти меня самого (и мою эпоху) во времени. Самосожжение и универсализация своего я. Все неповторимо оригинальное, открывающее, бесстрашное в образе рождается именно за счет этой памяти. Память не обедняет образа: он живет новой жизнью во времени, происходит непрерывное обогащение и обновление его смысла в развивающемся далее контексте мира, ослабляются моменты корыстной практичности, узкой заинтересованности.

Тишина и звук. Восприятие звука (на фоне тишины). Тишина и молчание (отсутствие слова). Пауза и начало слова. Нарушение тишины звуком механистично и физиологично (как условие восприятия); нарушение же молчания словом персоналистично и осмысленно: это совсем другой мир. В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит) — в молчании никто не говорит (или некто не говорит). Молчание возможно только в человеческом мире (и только для человека). Конечно, и тишина и молчание всегда относительны.

Условия восприятия звука, условия понимания-узнавания знака, условия осмысливающего понимания слова.

Молчание — осмысленный звук (слово) — пауза составляют особую логосферу, единую и непрерывную структуру, открытую (незавершимую) целостность.

Понимание-узнание повторимых элементов речи (то есть языка) и осмысливающее понимание неповторимого высказывания. Каждый элемент речи воспринимается в двух планах: в плане повторимости языка и в плане неповторимого высказывания. Через высказывание язык приобщается к исторической неповторимости и незавершенной целостности логосферы.

Слово как средство (язык) и слово как осмысление. Осмысливающее слово принадлежит к царству целей. Слово как последняя (высшая) цель.

Свидетель и судия. С появлением сознания в мире (в бытии), а может быть, и с появлением биологической жизни (может быть, не только звери, но и деревья и трава свидетельствуют и судят) мир (бытие) радикально меняется. Камень остается каменным, солнце — солнечным, но событие бытия в его целом (незавершимое) становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия впервые выходит новое и главное действующее лицо события — свидетель и судия. И солнце, оставаясь физически тем же самым, стало другим, потому что стало осознаваться свидетелем и судией. Оно перестало просто быть, а стало быть в себе и для себя (эти категории появились здесь впервые) и для другого, потому что оно отразилось в сознании другого (свидетеля и судии): этим оно в корне изменилось, обогатилось, преобразилось. (Дело идет не об «инобытии».)

Этого нельзя понимать так, что бытие (природа) стало осознавать себя в человеке, стало самоотражаться. В этом случае бытие осталось бы с самим собою, стало бы только дублировать себя самого (осталось бы одиноким, каким и был мир до появления сознания — свидетеля и судии). Нет, появилось нечто абсолютно новое, появилось надбытие. В этом надбытии уже нет ни грана бытия, но все бытие существует в нем и для него.

Это аналогично проблеме самосознания человека. Совпадает ли сознающий с познаваемым? Другими словами, остается ли человек только с самим собою, то есть одиноким? Не меняется ли здесь в корне все событие бытия человека? Это действительно так. Здесь появля-

ется нечто абсолютно новое: надчеловек, над-я, то есть свидетель и судья всего человека (всего я), следовательно, уже не человек, не я, а другой. Отражение себя в эмпирическом другом, через которого надо пройти, чтобы выйти к я-для-себя (может ли это я-для-себя быть одиноким?). Абсолютная свобода этого я. Но эта свобода не может изменить бытие, так сказать, материально (да и не может этого хотеть) — она может изменить только смысл бытия (признать, оправдать и т. п.), это свобода свидетеля и судии. Она выражается в слове. Истина, правда присущи не самому бытию, а только бытию познанному и изреченному.

Проблема относительной свободы, то есть такой свободы, которая остается в бытии и меняет состав бытия, но не его смысл. Такая свобода меняет материальное бытие и может стать насилием, оторвавшись от смысла и став грубой и голой материальной силой. Творчество всегда связано с изменением смысла и не может стать голой материальной силой.

Пусть свидетель может видеть и знать лишь ничтожный уголок бытия — все не познанное и не увиденное им бытие меняет свое качество (смысл), становясь непознанным и неувиденным бытием, а не просто бытием, каким оно было без отношения к свидетелю.

Все до меня касающееся приходит в мое сознание, начиная с моего имени, из внешнего мира через уста других (матери и т. п.), с их интонацией, в их эмоционально-ценностной тональности. Я осознаю себя первоначально через других: от них я получаю слова, формы, тональность для формирования первоначального представления о себе самом. Элементы инфантилизма самосознания («Разве мама любила такого...») остаются иногда до конца жизни (восприятие и представление себя, своего тела, лица, прошлого в ласковых тонах). Как тело формируется первоначально в материнском лоне (теле), так и сознание человека пробуждается окутанное чужим сознанием. Позже начинается подведение себя под нейтральные слова и категории, то есть определение себя как человека безотносительно к я и другому.

Печорин при всей своей сложности и противоречивости по сравнению со Ставрогиным представляется цельным и наивным. Он не вкусил от древа познания. Все

герои русской литературы до Достоевского от древа познания добра и зла не вкушали. Поэтому в рамках романа возможны были наивная и целостная поэзия, лирика, поэтический пейзаж. Им (героям до Достоевского) еще доступны кусочки (уголки) земного рая, из которого герои Достоевского изгнаны раз и навсегда.

Проблема говорящего (человека, субъекта речи, автора высказывания и т. п.). Лингвистика знает только систему языка и текст. Между тем всякое высказывание, даже стандартное приветствие, имеет определенную форму автора (и адресата).

Очерки по философской антропологии.
Мой образ меня самого. Какой характер носит представление о себе самом, о своем я в его целом. В чем его принципиальное отличие от моего представления о другом. Образ я или понятие, или переживание, ощущение и т. п. Род бытия этого образа. Каков состав этого образа (как входят в него, например, представления о моем теле, о моей наружности, прошлом и т. п.). Что я понимаю под я, когда говорю и переживаю: «я живу», «я умру» и т. п. («я есмь», «меня не будет», «меня не было»). Я-для-себя и я-для-другого, другой-для-меня. Что во мне дано мне непосредственно и что — только через другого. Минимум и максимум — примитивное самоощущение и сложное самосознание. Но максимум развивает то, что было уже заложено в минимуме. Историческое развитие самосознания. Оно связано и с развитием знаковых средств выражения (языка прежде всего). История автобиографии (Миш). Гетерогенный состав моего образа. Человек у зеркала. Не-я во мне, то есть бытие во мне, нечто большее меня во мне. В какой мере возможно объединение я и другого в одном нейтральном образе человека. Чувства, возможные только по отношению к другому (например, любовь), и чувства, возможные только к себе самому (например, самолюбие, самоотвержение и т. п.). Мне не даны мои временные и мои пространственные границы, но другой дан весь. Я вхожу в пространственный мир, другой всегда в нем находится. Различия пространства и времени я и другого. Они есть в живом ощущении, но отвлеченная

мысль их стирает. Мысль создает единый, общий мир человека безотносительно к я и другому. В примитивном естественном самоощущении я и другой слиты. Здесь еще нет ни эгоизма, ни альтруизма.

Я прячется в другого и других, хочет быть только другим для других, войти до конца в мир других как другой, сбросить с себя бремя единственного в мире я (я-д-л-я-с-е-б-я).

Диалог и диалектика. В диалоге снимаются голоса (раздел голосов), снимаются интонации (эмоционально-личностные), из живых слов и реплик вылушиваются абстрактные понятия и суждения, все втискивается в одно абстрактное сознание — и так получается диалектика.

В поисках собственного (авторского) голоса. Воплотиться, стать определеннее, стать меньше, ограниченнее, глупее. Не оставаться на касательной, ворваться в круг жизни, стать одним из людей. Отбросить оговорки, отбросить иронию. Гоголь также искал серьезного слова, серьезного поприща: убежать (поучать) и, следовательно, быть самому убежденным. Наивность Гоголя, его крайняя неопытность в серьезном; поэтому ему кажется, что надо преодолеть смех. Спасение и преображение смешных героев. Право на серьезное слово. Не может быть слова в отрыве от говорящего, от его положения, его отношения к слушателю и от связывающих их ситуаций (слово вождя, жреца и т. п.). Слово частного человека. Поэт. Прозаик. «Писатель». Разыгрывание пророка, вождя, учителя, судьи, прокурора (обвинителя), адвоката (защитника). Гражданин. Журналист. Чистая предметность научного слова.

Поиски Достоевского. Журналист. «Дневник писателя». Направление. Слово народа. Слово юродивого (Лебядкин, Мышкин). Слово монаха, старца, странника (Макар). Есть праведник, знающий, святой. «А между тем отшельник в темной келье» (Пушкин). Убитый царевич Димитрий. Слезинка замученного ребенка. Очень много от Пушкина (еще не раскрытого). Слово как личное. Христос как истина. Спрашиваю его. Глубокое понимание личностного характера слова. Речь Достоевского о Пушкине. Слово всякого человека, обращенное ко всякому человеку. Сближение литературного языка с разговорным обостряет проблему авторского слова.

чисто предметная, научная аргументация в литературе может быть только в той или иной степени пародийной. Жанры древнерусской литературы (жития, проповеди и т. п.), вообще жанры средневековой литературы. Неизреченная правда у Достоевского (поцелуй Христа). Проблема молчания. Ирония как особого рода замена молчания. Изъятое из жизни слово: идиота, юродивого, сумасшедшего, ребенка, умирающего, отчасти женщины. Бред, сон, наитие (вдохновение), бессознательность, алогизм, произвольность, эпилепсия и т. п.

Проблема образа автора. Первичный (не созданный) и вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором). Первичный автор — *natura non creata quae creat*¹; вторичный автор — *natura creata quae creat*². Образ героя — *natura creata quae non creat*³. Первичный автор не может быть образом: он ускользает из всякого образного представления. Когда мы стараемся образно представить себе первичного автора, то мы сами создаем его образ, то есть сами становимся первичным автором этого образа. Создающий образ (то есть первичный автор) никогда не может войти ни в какой созданный им образ. Слово первичного автора не может быть собственным словом: оно нуждается в освящении чем-то высшим и безличным (научными аргументами, экспериментом, объективными данными, вдохновением, наитием, властью и т. п.). Первичный автор, если он выступает с прямым словом, не может быть просто писателем: от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, ученого и т. п.). Поэтому первичный автор облекается в молчание. Но это молчание может принимать различные формы выражения, различные формы редуцированного смеха (ирония), иносказания и др.

Проблема писателя и его первичной авторской позиции особенно остро встала в XVIII веке (в связи с падением авторитетов и авторитарных форм и отказом от авторитарных форм языка).

Форма простого безличного рассказа литературным языком, но близким к разговорному. Рассказ этот не отходит далеко от героев, не отходит далеко и от среднего читателя. Пересказ романа в письме к издателю. Пересказ замысла. Это не маска, а обыкновенное лицо

¹ Природа несотворенная и творящая (лат.).

² Природа сотворенная и творящая (лат.).

³ Природа сотворенная и нетворящая (лат.).

обыкновенного человека (лицо первичного автора не может быть обыкновенным). Само бытие говорит через писателя, его устами (у Хайдеггера).

В живописи художник иногда изображает себя самого (обыкновенно у края картины). Автопортрет. Художник изображает себя как обыкновенного человека, а не как художника, создателя картины.

Поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого; это стремление уйти от своих слов, с помощью которых ничего существенного сказать нельзя. Сам я могу быть только персонажем, но не первичным автором. Поиски автором собственного слова — это в основном поиски жанра и стиля, поиски авторской позиции. Сейчас это самая острая проблема современной литературы, приводящая многих к отказу от романного жанра, к замене его монтажом документов, описанием вещей, к леттризму, в известной мере и к литературе абсурда. Все это в некотором смысле можно определить как разные формы молчания. Достоевского эти поиски привели к созданию полифонического романа. Для монологического романа он не нашел слова. Параллельный путь Л. Толстого к народным рассказам (примитивизм), к введению евангельских цитат (в завершающих частях). Другой путь — заставить мир заговорить и вслушиваться в слова самого мира (Хайдеггер).

Полифония и риторика. Журналистика с ее жанрами как современная риторика. Риторическое слово и романное слово. Убедительность художественная и убедительность риторическая.

Риторический спор и диалог о последних вопросах (о целом и в целом). Победа или взаимное понимание. Мое слово и чужое слово. Первичность этого противопоставления. Точка зрения (позиция) третьего. Ограниченные цели риторического слова. Риторическая речь аргументирует с точки зрения третьего; индивидуально-глубинные пласты в этом не участвуют. В античности границы между риторикой и художественной литературой проводились иначе и не были резкими, ибо еще не было индивидуально-глубинной личности в новом смысле. Она (личность) рождается на рубеже средне-

вековья («К себе самому» Марка Аврелия, Эпиктет, Августин, *soliloquia*¹ и т. п.). Здесь обостряются (или даже впервые рождаются) грани между своим и чужим словом.

В риторике есть безусловно правые и безусловно виноватые, есть полная победа и уничтожение противника. В диалоге уничтожение противника уничтожает и самую диалогическую сферу жизни слова. В классической античности этой высшей сферы еще не было. Сфера эта очень хрупкая и легко разрушимая (достаточно малейшего насилия, ссылки на авторитет и т. п.). Разумихин о вранье как пути к правде. Противопоставление истины и Христа у Достоевского. Имеется в виду безличная объективная истина, то есть истина с точки зрения третьего. Третьей суд — это риторический суд. Отношение Достоевского к суду присяжных. Беспристрастие и высшее пристрастие. Необычайное утончение всех этических личностных категорий. Они лежат в пограничной сфере между этическим и эстетическим.

«Почва» у Достоевского как нечто промежуточное (медиум) между безличным и личностным. Шатов как представитель этой типичности. Жажда воплотиться. Большинство статей «Дневника писателя» лежат в этой средней сфере между риторикой и личностной сферой (то есть в сфере Шатова, «почвы» и т. п.). Эта средняя сфера в «Бобке» (благообразный лавочник). Известное недопонимание государственной, правовой, экономической, деловой сфер, а также и объективно-научной сферы (наследие романтизма), тех сфер, представителями которых были либералы (Кавелин и другие). Утопическая вера в возможность чисто внутренним путем превратить жизнь в рай. Трезвение. Стремление протрезвить экстаз (эпилепсия). «Пьяненькие» (сентименты). Мармеладов и Федор Павлович Карамазов.

Достоевский и Диккенс. Сходства и различия («Рождественские рассказы» и «Бобок» и «Сон смешного человека»); «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Пьяненькие» — сентиментализм.

Отрицание (непонимание) сферы необходимости, через которую должна пройти свобода (как в историческом, так и в индивидуально-личном плане), той промежуточной сферы, которая лежит между великим инкви-

¹ Одинокие беседы с самим собой (лат.).

зитором (с его государственностью, риторикой, властью) и Христом (с его молчанием и поцелуем).

Раскольников хотел стать чем-то вроде великого инквизитора (взять на себя грехи и страдание).

Особенности полифонии. Незавершимость полифонического диалога (диалога по последним вопросам). Ведут такой диалог незавершимые личности, а не психологические субъекты. Известная невоплощенность этих личностей (бескорыстный избыток).

Всякий большой писатель участвует в таком диалоге, участвует своим творчеством как одна из сторон этого диалога; но сами они не создают полифонических романов. Их реплики в этом диалоге имеют монологическую форму, у каждого один, свой мир, другие участники диалога с их мирами остаются вне их произведений. Они выступают со своим собственным миром и со своим прямым, собственным словом. Но у прозаиков, особенно у романистов, выступает проблема собственного слова. Это слово не может быть просто своим словом (от я). Слово поэта, пророка, вождя, ученого и слово «писателя». Его надо обосновать. Необходимость кого-то представлять. У ученого есть аргументы, опыт, эксперимент. Поэт опирается на вдохновение и особый поэтический язык. У прозаика нет такого поэтического языка.

Прощупать в борьбе мнений и идеологий (разных эпох) незавершимый диалог по последним вопросам (в большом времени) умеет только такой полифонист, как Достоевский. Другие заняты разрешимыми в пределах эпохи вопросами.

Риторический спор — спор, где важно одержать победу над противником, а не приблизиться к истине. Это низшая форма риторики. В более высоких формах добиваются решения вопроса, могущего иметь временное историческое решение, но не последних вопросов (где риторика невозможна).

Автор произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его. Он находится в том невыделимом моменте его, где содержание и форма нераз-

рывно сливаются, и больше всего мы ощущаем его присутствие в форме. Литературоведение обычно ищет его в выделенном из целого содержании, которое легко позволяет отождествить его с автором — человеком определенного времени, определенной биографии и определенного мировоззрения. При этом образ автора почти сливается с образом реального человека.

Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении. Поэтому так называемый образ автора может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода). Художник часто изображает себя в картине (с краю ее), пишет и свой автопортрет. Но в автопортрете мы не видим автора как такового (его нельзя видеть); во всяком случае, не больше, чем в любом другом произведении автора; больше всего он раскрывается в лучших картинах данного автора. Автор-создающий не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Это *natura naturans*¹, а не *natura naturata*². Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его.

Включение слушателя (читателя, созерцателя) в систему (структуру) произведения. Автор (носитель слова) и п о н и м а ю щ и й. Автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического литературоведческого п о н и м а н и я, не стремится создать коллектива литературоведов. Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов.

Современные литературоведы (в большинстве своем структуралисты) обычно определяют имманентного произведению слушателя как всепонимающего, идеального слушателя; именно такой постулируется в произведении. Это, конечно, не э м п и р и ч е с к и й слушатель и не психологическое представление, образ слушателя в душе автора. Это абстрактное идеальное образование. Ему противостоит такой же абстрактный идеальный автор. При таком понимании, в сущности, идеальный слушатель является зеркальным отражением автора, дублирующим его. Он не может внести ничего своего, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально

¹ Природа порождающая (лат.).

² Природа порожденная (лат.).

полный замысел автора. Он в том же времени и пространстве, что и сам автор, точнее, он, как и автор, вне времени и пространства (как и всякое абстрактное идеальное образование), поэтому он и не может быть другим (или чужим) для автора, не может иметь никакого изытка, определяемого дружеством. Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия. Здесь возможны только механистические или математизированные, пустые тавтологические абстракции. Здесь нет ни грана персонификации.

Мое отношение к формализму: разное понимание спецификаторства; игнорирование содержания приводит к «материальной эстетике» (критика ее в статье 1924 года); не «делание», а творчество (из материала получается только «изделие»); непонимание историчности и смены (механистическое восприятие смены). Положительное значение формализма (новые проблемы и новые стороны искусства); новое всегда на ранних, наиболее творческих этапах своего развития принимает односторонние и крайние формы.

Мое отношение к структурализму. Против замыкания в текст. Механические категории: «оппозиция», «смена кодов» (многостильность «Евгения Онегина» в истолковании Лотмана и в моем истолковании). Последовательная формализация и деперсонализация: все отношения носят логический (в широком смысле слова) характер. Я же во всем слышу голоса и диалогические отношения между ними. Принцип дополнительности я также воспринимаю диалогически. Высокие оценки структурализма. Проблема «точности» и «глубины». Глубина проникновения в объект (вещный) и глубина проникновения в субъект (персонализм).

В структурализме только один субъект — субъект самого исследователя. Вещи превращаются в понятия (разной степени абстракции); субъект никогда не может стать понятием (он сам говорит и отвечает). Смысл персоналистичен: в нем всегда есть вопрос, обращение и предвосхищение ответа, в нем всегда двое (как диалогический минимум). Это персонализм не психологический, но смысловой.

Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное

прошлое и в безграничное будущее). Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конечными) — они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения. Проблема большого времени,

Предлагаемый сборник моих статей объединяется одной темой на разных этапах ее развития.

Единство становящейся (развивающейся) идеи. Отсюда и известная внутренняя незавершенность многих моих мыслей. Но я не хочу превращать недостаток в добродетель: в работах много внешней незавершенности, незавершенности не самой мысли, а ее выражения и изложения. Иногда бывает трудно отделить одну незавершенность от другой. Нельзя отнести к определенному направлению (структурализму). Моя любовь к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению. Множественность ракурсов. Сближение с далеким без указания посредствующих звеньев.

ПРИМЕЧАНИЯ

В настоящий сборник входят избранные статьи М. М. Бахтина по теории и истории литературы, созданные на протяжении полувека деятельности выдающегося ученого. В этих статьях представлены главные направления и темы научной работы М. Бахтина: проблемы философской эстетики и методологии гуманитарных наук, вопросы исторической поэтики и теории романа, концепция слова. Большая часть из вошедших в сборник статей была опубликована в двух основных книгах, объединивших теоретические работы М. Бахтина — «Вопросы литературы и эстетики» (М., Художественная литература, 1975) и «Эстетика словесного творчества» (М., Искусство, 1979). Впервые публикуется фрагмент большого труда по эстетике начала 1920-х годов «Автор и герой в эстетической деятельности». В сборник включены также две статьи М. Бахтина о Толстом, появившиеся в 1930 году и с тех пор не перепечатывавшиеся.

Искусство и ответственность. Самое раннее из известных выступлений М. Бахтина в печати. Впервые опубликовано в однодневном альманахе «День искусства» (Невель, 1919, 13 сентября, с. 3—4). Перепечатано в «Вопросах литературы» (1977, № 6) и в кн.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 5—6.

Автор и герой в эстетической деятельности (фрагмент первой главы). Большой труд под этим заглавием опубликован в кн. «Эстетика словесного творчества», с. 7—180. В настоящем издании печатается фрагмент первой главы труда, не вошедший в эту публикацию. Фрагментарность печатаемой первой главы объясняется тем, что начало ее (а тем самым и начало всего большого труда) утрачено в рукописи. Непосредственным же продолжением публикуемого фрагмента является весь текст труда, напечатанный в кн. «Эстетика словесного творчества». Рукопись подготовили к печати Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; отдельные

слова остались в ней неразобранными, некоторые прочитаны предположительно (что отмечено знаком вопроса в скобках после сомнительного слова).

Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Статья написана в 1924 г. Опубликовано в кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 6—71.

Предисловие (Драматические произведения Л. Толстого). Напечатано в качестве предисловия к т. 11 «Полного собрания художественных произведений Л. Н. Толстого». М.—Л., 1930, с. III—X.

Предисловие («Воскресение» Л. Толстого). Напечатано в качестве предисловия к т. 13 того же издания, с. III—XX.

Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Работа 1937—1938 гг. (Заключительные замечания» написаны в 1973 г.). Опубликовано в кн. «Вопросы литературы и эстетики», с. 234—407.

Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Введение (Постановка проблемы). Введение к книге, основная работа над которой была закончена к 1940 г. Опубликовано в кн.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 3—67.

Из предистории романного слова. Доклад, прочитанный автором в Институте мировой литературы Академии наук СССР 14 октября 1940 г. Опубликовано в кн. «Вопросы литературы и эстетики», с. 408—446.

Эпос и роман. Доклад, прочитанный также в ИМЛИ 24 марта 1941 г. Опубликовано в кн. «Вопросы литературы и эстетики», с. 447—483.

Проблема речевых жанров. Работа написана в 1952—1953 гг. Опубликовано в кн. «Эстетика словесного творчества», с. 237—280.

Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. Эти заметки, составленные в 1959—1961 гг., представляют тип работы, характерный в особенности для поздней поры творчества М. Бахтина,— лабораторные разработки к предполагавшимся большим исследованиям, которые не были осуществлены. Опубликовано в кн. «Эстетика словесного творчества», с. 281—307.

Ответ на вопрос редакции «Нового мира». Напечатано в журнале «Новый мир», 1970, № 11, с. 237—240 и в кн. «Эстетика словесного творчества», с. 328—335.

Заметки. Особый жанр творческой работы М. Бахтина; в подобных заметках продумывались главные темы его научного творчества и готовились его большие труды. Публикуемые записи в рабочих тетрадях М. Бахтина были сделаны в разные годы: самые ранние — в начале 1920-х гг., последние — в 1974 г. Большая часть заметок была напечатана в кн. «Эстетика словесного творчества» и в альманахах «День поэзии — 1981». М., 1981 и «День поэзии — 1984», М., 1985.

ОПУБЛИКОВАННЫЕ ТРУДЫ М. М. БАХТИНА¹

Искусство и ответственность.— День искусства. Невель, 1919, 13 сентября; Вопросы литературы, 1977, № 6; Эстетика словесного творчества, с. 5—6.

Автор и герой в эстетической деятельности (первая половина 1920-х гг.).— Эстетика словесного творчества, с. 7—180. Фрагмент первой главы публикуется в наст. изд.

Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве (1924).— Вопросы литературы и эстетики, с. 6—71.

Из лекций по истории русской литературы (1920-е гг.); запись Р. М. Миркиной. Напечатано: Вячеслав Иванов.— Эстетика словесного творчества, с. 374—383; Л. Н. Толстой.— Прометей, т. 12. М., 1980, с. 257—268; Андрей Белый, Федор Сологуб.— Studia Slavica, Budapest, XXIX, с. 221—243.

Проблемы творчества Достоевского.— Л., Прибой, 1929.

Предисловие (Драматические произведения Л. Толстого).— В кн.: Толстой Л. Н. Полн. собр. художеств. произв., т. 11. М.—Л., Госиздат, 1930, с. III—X.

Предисловие («Воскресение» Л. Толстого).— Там же, т. 13. М.—Л., Госиздат, 1930, с. III—XX.

Слово в романе (1934—1935).— Вопросы литературы и эстетики, с. 72—233.

Роман воспитания и его значение в истории реализма (1936—1938).— Эстетика словесного творчества, с. 188—236.

Формы времени и хронотопа в романе (1937—1938).— Вопросы литературы и эстетики, с. 234—407.

Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.— Написана в основном к 1940 г., значительно доработана в 1960-е гг. М., Художественная литература, 1965.

Рабле и Гоголь (1940, 1970).— Вопросы литературы и эстетики, с. 484—495.

Из предыстории романного слова (1940).— Вопросы литературы и эстетики, с. 408—446.

Эпос и роман (1941).— Вопросы литературы и эстетики, с. 447—483.

¹ Расположены в порядке написания.

К философским основам гуманитарных наук (конец 1930-х — начало 1940-х гг.).— Эстетика словесного творчества, с. 409—411.

Проблема речевых жанров (1952—1953).— Эстетика словесного творчества, с. 237—280.

«Мария Тюдор».— Советская Мордовия, 1954, 12 декабря.

Заметки (1920—1950 гг.).— «День поэзии — 1981», с. 76—78; «День поэзии — 1984», с. 130—131.

Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа (1959—1961).— Эстетика словесного творчества, с. 281—307.

К переработке книги о Достоевском (1961).— Эстетика словесного творчества, с. 308—327.

Проблемы поэтики Достоевского. Переработанное и дополненное издание книги «Проблемы творчества Достоевского» (Л., 1929).— М., Советский писатель, 1963; М., Художественная литература, 1972; М., Советская Россия, 1979.

Ответ на вопрос редакции «Нового мира».— Новый мир, 1970, № 11, с. 237—240; Эстетика словесного творчества, с. 328—335.

Из записей 1970—1971 годов.— Эстетика словесного творчества, с. 336—360.

К методологии гуманитарных наук (1974).— Эстетика словесного творчества, с. 361—373.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август — 326, 406
 Августин Блаженный — 171, 176,
 180—182, 527
 Авл Геллий — 364
 Адам де ля Аль — 307
 Акций (Accius) — 366
 Александр Македонский — 413—
 414
 Алемая М. — 199, 277
 Анакреон — 231
 Анаксимандр — 149
 Анаксимен — 149
 Анненков П. В. — 9
 Антоний Диоген — 123
 Апулей — 148—156, 158, 159, 161,
 162, 164—166, 187, 199, 276,
 370, 374
 Аристид Элий — 169
 Аристотель — 176, 177, 393, 396
 Аристофан — 149, 219, 246, 252—
 254, 260, 321, 365
 Атений (Афиней) — 321, 364, 367
 Аттик — 179, 180
 Ахилл Татий — 123, 124, 129—
 132, 136—139, 146—147, 154
 Байрон Дж. Н.-Г. — 274, 357,
 394, 420
 Бальзак О. де — 163, 267, 278,
 279, 346
 Бальмонт К. Д. — 62
 Белинский В. Г. — 291, 360, 505
 Белый А. (Бугаев Б. Н.) — 62
 Бенц Р. (Benz R.) — 336
 Бирюков П. И. — 93
 Бланкенбург Х. Ф. — 353, 398
 Бодлер Ш. — 234
 Боккаччо Дж. — 233, 234, 257,
 292, 310, 350
 Бомарше П.-О. де — 162
 Бонавентура — 331, 333, 334, 345
 Босх И. — 319
 Бозций — 180, 414
 Брант С. — 198
 Брауер М. (Brauer M.) — 323
 Брейгель П. — 319
 Брехт Б. — 339
 Брюнетьер Ф. — 353
 Брюно Ф. (Brunot F.) — 388,
 449
 Буало Н. — 144, 393
 Бубер М. — 135
 Бурдах К. — 350—352
 Буркело Ф. — 347
 Вазари Дж. — 325, 326
 Варрон — 414
 Вергилий — 164, 166, 208, 226,
 260, 305, 312, 369, 373, 382
 Веселовский А. Н. — 501, 502
 Вецель И.-К. — 331, 398
 Вийон Ф. — 217, 219, 234, 337
 Викрам Я. — 198
 Вилламовиц-Меллендорф У. — 372
 Виланд Х.-М. — 353, 398
 Виллетар — 347

- Виноградов В. В. — 30, 354, 488, 490
 Витрувий — 326
 Вольтер — 127, 198, 199, 270, 291, 327, 418
 Вольфрам фон Эшенбах — 187, 190, 276
 Гален — 176, 321
 Гаман И.-Г. — 175
 Гауптман Г. — 394
 Гашек Я. — 514
 Гвоздев А. Н. — 433
 Гёбелъ И.-П. — 260, 261, 482
 Гёвара Л. — 302
 Гегель Г.-В.-Ф. — 32, 266, 273, 337, 338, 398
 Гейне Г. — 17, 278, 394
 Гелиодор — 123
 Гераклит Эфесский — 149
 Гербарт И.-Ф. — 32
 Гердер И.-Г. — 175, 239, 294
 Геродот — 125
 Герцен А. И. — 106
 Геснод — 150, 151, 164, 517
 Гете И.-В. — 172, 176, 195, 197, 239, 259—261, 266, 274, 277, 343—344, 353, 398, 401
 Гильом де Лоррис — 191, 192
 Гиппель Т.-Г. — 199, 261, 267, 329
 Гиппократ — 321
 Гирцель Р. — 488
 Гоголь Н. В. — 201, 261, 270, 271, 277, 280, 415, 424, 468, 486, 524
 Голдсмит О. — 199, 266
 Голсуорси Дж. — 265
 Гольбейн Г. — 344
 Гомер — 166, 169, 170, 213, 214, 216, 252, 273, 283, 323, 363, 365, 366, 419
 Гончаров И. А. — 267
 Гораций — 179, 213, 393, 409
 Готхельф И. — 262
 Готшед И. К. — 327
 Готье Т. — 336
 Гофман Э.-Т.-А. — 329, 334, 340
 Грей Т. — 261
 Гриммельсхаузен Х.-Я.-К. — 198, 277, 302
 Гуковский Г. А. — 501
 Гумбольдт В. фон — 436
 Гюго В. — 234, 291, 310, 336, 346, 415
 Давид — 223
 Данте Алигьери — 15, 16, 18, 191—194, 239, 292, 350, 412, 415
 Де Костер Ш. — 514
 Демокрит — 149
 Демосфен — 216
 Дефо Д. — 162, 163, 277
 Дядро Д. — 162, 163, 327
 Диккенс Ч. — 164, 199, 265, 268, 270, 346, 527
 Димитрий (царевич) — 524
 Диоген — 213, 425
 Дитерих А. (Dieterich A.) — 324, 348, 364, 367
 Достоевский Ф. М. — 58, 59, 161, 194, 281, 282, 420, 482, 483, 487, 522—528
 Дресс Г. — 347
 Дюрер А. — 344
 Д'Юрфе О. — 131
 Еврипид — 246, 364
 Жан де Мен — 191
 Жан-Поль (Рихтер И.-П.) — 199, 261, 266, 267, 329, 334—336, 345
 Жарри А. — 339
 Жирмунский В. М. — 27, 30, 32, 40, 41, 69, 73
 Жорж Санд (Аврора Дюдеван) — 92, 106
 Жуковский В. А. — 16, 260, 261, 482, 516

Загоскин М. Н.— 277

Зевксис — 232

Золя Э.— 163

Ибсен Г.— 394

Иванов В. И.— 16, 18, 62

Ильвонен Е. (Ilvonen E.) — 348, 383, 387

Иммерман К.— 262

Иоахим из Фиоре (Иоахим Флорский) — 350, 351

Ион из Хиоса — 409

Исократ — 168, 173

Кавелин К. Д.— 527

Кайзер В.— 339—343, 345

Кальвин Ж.— 380

Кальпренед (Ла Кальпренед) Г. де — 131, 133

Камозэнс Л.— 203

Кант И.— 6, 32, 122

Карцевский С. О.— 452

Кассирер Э.— 283

Катон— 213

Кеведо Ф.— 198, 302

Келлер Г.— 262

Кир — 416

Кир-младший — 416

Клавдий — 231

Кларенс — 231

Клингер Ф.-М.— 329

Конрад Н. И.— 502, 503

Корнуолл Б. (Проктер Б. У.) — 15

Корнфорд Ф.-М.— 348, 364

Крецер М.— 266

Критий — 409

Ксенофонт — 416, 417, 456

Ксенофонт Эфесский — 123

Ксеркс — 217

Лансон Г.— 353

Лафорг Ж.— 234

Лейбниц Г.-В.— 465

Леманн П.— 348, 378, 386

Ленгленд У.— 191, 192

Ленин В. И.— 103

Лени Я.— 329

Леонардо да Винчи — 344

Лермонтов М. Ю.— 185, 522

Лесажа А.-Р.— 162, 164, 198, 199, 277

Лессинг Г.-Э.— 239, 283, 327

Лихачев Д. С.— 502, 503

Лонг — 123, 140

Лопе де Вега — 302

Лотман Ю. М.— 502, 503, 530

Лознштейн Д.-К. фон — 131, 133

Лукман — 144, 190, 209, 216, 219, 253, 254, 268, 369, 374, 409, 425, 496

Луцилий — 409

Льюис М.-Г.— 278

Макробий — 321, 364

Манн Т.— 265, 339, 487, 498

Мариво П.— 163, 198

Марк Аврелий — 180, 181, 527

Маркс К.— 112, 119, 240, 499

Марциал — 378

Мёзер Ю.— 328, 329

Мейринк Г.— 191

Мелетинский Е. М.— 296

Менипп — 425

Михайловский Н. К.— 97

Миш Г.— 523

Мишле Ж.— 92, 291, 292

Мольер (Поклен) Ж.-Б.— 327, 448

Монтескье Ш.— 199

Мопассан Ги де — 268

Мошерош И. — 198

Музеус И.-К.-А. — 395

Мурнер Т.— 198

Некрасов Н. А.— 102, 277

Неруда П.— 339

Ницше Ф.— 23, 41, 274, 519

Новалис (фон Гарденберг Ф.) — 16, 191, 234, 261, 277, 353

- Новати Ф.— 348, 383
 Новый — 366
 Овидий — 151, 179
 Парменид — 71
 Пеги Ш.— 354
 Персий — 220, 409
 Петрарка Ф.— 16, 18, 180, 350
 Петроний — 148, 166, 254—257, 259, 276, 370, 410, 414.
 Пешковский А. М.— 457
 Пиндар — 406
 Пинский Л. Е.— 325
 Платен А.— 363
 Платон — 50, 167, 168, 170, 171, 175, 222, 372
 Плеханов Г. В.— 112, 119
 Плиний Старший — 321
 Плутарх — 169, 177, 178, 213, 236, 321, 364, 421
 По Э. — 233, 234
 Помпоний — 366
 Потенба А. А.— 69, 501, 502
 Проперций — 179
 Прудон П.-Ж.— 92
 Пруст М.— 268, 354
 Пульчи Л.— 233
 Пушкин А. С.— 3, 7—10, 14—21, 67, 69, 70, 168, 251, 268, 270, 277, 355—361, 381, 402, 412, 414, 487, 495, 524, 530
 Пяст В. А.— 206
 Рабле Ф.— 122, 149, 172, 186, 187, 195, 198, 201—240, 253, 254, 257, 267, 268, 270—275, 291—352, 354, 380, 388, 423, 489, 514
 Радищев А. Н.— 277
 Радклиф А.— 278
 Райнах С.— 347
 Рафаэль Санти — 325
 Рейх Г.— 318, 348—350, 364
 Рембо А.— 234
 Ренье Г.— 347
 Риенцо (Риенци) Кола ди — 350, 351
 Ризнич А.— 7
 Рильке Р. М.— 18
 Ричардсон С.— 265, 358, 399
 Ришпен Ж.— 234
 Роде Э.— 374, 393
 Руссо Ж.-Ж.— 90, 101, 108, 259, 261, 262—264, 266, 398
 Сакс Ганс — 302
 Светоний — 178
 Свифт Дж.— 198, 199, 270, 327
 Сенека — 180, 214
 Сент-Аман М.-А. де — 337
 Сервантес М.— 198, 200, 203, 254, 277, 292, 293, 302, 310, 312, 314, 315, 329, 330, 334, 335, 346, 354, 357, 363, 367, 388, 423
 Симонид — 406
 Сирано де Бержерак — 337
 Скаррон П.— 163, 198, 337, 347, 363
 Скотт В.— 133, 268, 277, 278
 Сkjюдери М. де — 133, 337
 Смирнов А. А.— 30
 Смоллетт Т.— 163, 164, 198, 265
 Сократ — 167, 168, 412, 416, 423, 425, 514
 Соловьев В. С.— 16
 Сорель Ш.— 162, 163, 198, 277, 347, 395
 Соссюр Ф. де— 429, 437, 451
 Софокл — 364
 Софрон — 409
 Стендаль — 163, 199, 267, 278, 279, 282, 346
 Стерн Л.— 199, 201, 261, 267, 268, 270, 329, 330, 334, 335, 337, 340
 Сулла Луций Корнелий — 175, 366

- Табарен А.-Ж.— 321
 Тацит — 169
 Теккерей У.— 164, 201, 265
 Теофиль де Вно — 337
 Тик Л.— 329
 Тирсо де Молина — 302
 Толстая С. А.— 95, 98, 104, 105
 Толстой Л. Н.— 58, 90—120, 199,
 264, 268, 271, 281, 282, 474,
 481, 526
 Томашевский Б. В.— 32, 501
 Тургенев И. С.— 92, 101, 102,
 280
 Тынянов Ю. Н.— 501
 Тюрлюпен — 321
- Уолпол Г.— 278
 Успенский Г. И.— 96, 280
 Ухтомский А. А.— 121
- Фалес — 149
 Феокрит — 164
 Филдинг Г.— 198, 265, 277, 395,
 398
 Филипп Ш.-Л.— 354
 Фишарт И.— 302
 Фишер Ф.-Т.— 337, 338
 Флэгель К.-Ф.— 328, 329
 Флобер Г.— 267, 280
 Фосслер К.— 354, 430, 434, 436,
 490
 Франциск Ассизский — 350, 351
 Франциск I — 298
 Фрезер Дж. Дж.— 348
 Фрейд З.— 474
 Фрейденберг О. М.— 348
 Фрейтаг Г.— 265
 Фриних — 364
 Фюретьер А.— 347
- Хайдеггер М.— 526
 Харитон — 123
- Цезарь Гай Юлий — 151, 175
 Цицерон — 176, 179—181, 388, 389
- Чернышевский Н. Г.— 102, 106
 Чехов А. П.— 280
 Чосер Дж.— 176
- Шагобриан Ф.-Р.— 264, 291
 Шахматов А. А.— 452
 Шекспир У.— 91, 203, 233, 253,
 291—293, 302, 310, 330, 334—
 336, 346, 387, 504, 505, 519
 Шелер М.— 135
 Шеллинг Ф.— 32, 135
 Шиллер Ф.— 401
 Шлегель Ф.— 329, 334, 335, 353,
 398, 410
 Шмид И.— 347, 365
 Шнееганс Г.— 338, 339
 Шопенгауэр А.— 23
 Шпенглер О.— 506
 Шпильгаген Ф.— 353
 Шлитцер Л.— 354, 490
 Щедрин Н. (Салтыков М. Е.) —
 280, 486
- Эбелинг Ф.-В.— 328
 Эдуард IV — 231
 Эйнштейн А.— 121
 Эйхенбаум Б. М.— 92, 501
 Энгельс Ф.— 240, 499
 Эний — 213, 373
 Эпиктет — 217, 527
 Эпикур — 425
 Эразм Роттердамский — 198, 302,
 306
 Эсхил — 180, 213, 364
- Ювенал — 409
 Юнг Э.— 175
 Юэ Ф. (Huét) — 353, 410

Friedemann Käte — 353
Hatzfeld H. — 354
Loesch G. — 354
Male E. — 319

Rabanus Maurus — 382
Riemann R. — 353
Sainéan L. — 354
Steinert R. — 331

СОДЕРЖАНИЕ

1 Искусство и ответственность	3
2 Автор и герой в эстетической деятельности (фрагмент первой главы)	5
3 Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве	26
4 Предисловие (Драматические произведения Л. Толстого)	90
5 Предисловие («Воскресение» Л. Толстого)	100
6 Формы времени и хронотопа в романе. <i>Очерки по исторической поэтике</i>	121
7 Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Введение (Постановка проблемы)	291
Из предыстории романного слова	353
— Эпос и роман. <i>(О методологии исследования романа)</i>	392
Проблема речевых жанров	428
Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. <i>Опыт философского анализа.</i>	473
Ответ на вопрос редакции «Нового мира»	501
Заметки	509
Примечания	532
Опубликованные труды М. М. Бахтина	535
Указатель имен	537

