

КОМПАРАТИВИСТИКА

Д.Л. Чавчанидзе

«ЛЕД И ПЛАМЕНЬ»?

(Грильпарцер и Пушкин о поэзии и прозе)

Хотя Франц Грильпарцер вошел в историю литературы прежде всего как драматург и поэт, в его дневниках, которые без преувеличения можно считать эстетическим документом, заметное место занимают размышления о прозе. И это не вызывает удивления, если вспомнить, что именно тогда, когда к нему пришла слава писателя, в начале 20-х гг. XIX в., проза сделалась предметом особого внимания – как нечто значительное, требующее соизмерения с тем, что признавалось более значительным до тех пор, – с творчеством стихотворным.

Такого рода столкновение двух антонимичных форм происходило не впервые. Оно, как отметил М.Л. Гаспаров, проявившись еще в античности, привело к тому, что в период варваризации и христианизации Западной Европы, на протяжении IV–VII вв. «поэзия и проза как бы поменялись своими критериями литературности»¹. Очевидно, что это было характерным явлением *переходного* времени: для выражения *иного* миропонимания становился помехой поэтический художественный норматив, служивший воплощением «авторского сознания, всегда обобщающего черты общественного сознания эпохи»². Во второй половине XVIII столетия именно проза – даже отстраненная от идей Просвещения – сумела воспроизвести всю широту просветительского мышления, нового, свободного сознания и авторов, и читателей. Исчерпывающим объяснением такого факта можно считать найденную Жан Полем в 1804 г. формулировку: «свобода прозы»³.

Интерес к прозе все более обострялся по мере того, как она претерпевала существенное обновление, – на протяжении двух романтических десятилетий, когда понятие поэтического окончательно приобрело смысл отрицания рационально-постижимого, узко-материального. Возникал вопрос, возможно ли сочетание поэтического содержания с прозаической формой, и ответ напрашивался утвердительный. В 1811 г. Я. Гримм писал Арниму: «Как можно не находить поэзию в “Вильгельме Мейстере” или в “Родственных натурах” Гете или во многих книгах Жан Поля, – хотя здесь она и не та истинная, что в песнях Гете? Или разве протестанты в своих храмах с голыми стенами молятся не столь же благочестиво, что и католики, держащиеся старины?»⁴.

Я. Гримм мог бы привести примеры еще более убедительные. Важнейший творческий принцип немецких романтиков, названный в их эстетике «произвол» (*Willkür*), проявлялся, среди прочего, и в разрушении жанровых границ самой структурой текста, поэтому прозаическое произведение могло приобретать поэтическую тональность, ту же, что и лирика, «символическую исключительность образов-идей»⁵. В отличие от романов, которыми был богат XVIII в., «Генрих фон Офтердинген» Новалиса или «Годви» Brentano ярко представляли вторжение в прозу поэзии, что было органичным свидетельством романтического мироощущения, лежащего в их основе. Ощутимая в них полнота авторского самовыражения еще более способствовала тому, чтобы находить в прозаическом *высшую ступень поэтического*.

Тем не менее, естественное противопоставление поэзии и прозы должно было сохраняться и в новой литературной ситуации. В начале века В. Гумбольдт, рассматривая то и другое как явления языка, определил смысловую разницу между ними: «Поэзия берет действительность такой, какой видит и чувствует ее, не обращая внимания на то, *что* делает ее действительностью, и даже намеренно отстраняясь от этих ее признаков...

Проза, напротив, выискивает в действительности именно то, что является корнями в ее бытии...»⁶. В конце века А.А. Потебня, исходя из этого положения Гумбольдта, назовет поэзию «иносказание... в обширном смысле слова», а прозу – «выражение элементарного наблюдения»⁷. Прозу ученый сравнит с наукой, где «подчинение факта закону должно быть доказано»⁸, тогда как в поэзии образ сам по себе утверждает то, что он отражает. Подобным подходом как бы снимается то, в чем убеждают произведения романтизма.

Грильпарцер находил во взглядах Гумбольдта, своего современника, «деревянную умозрительность»⁹, но при этом его дневниковые записи как будто предваряют формулировки Потебни. Еще совсем молодым он так охарактеризовал различие двух видов словесного творчества: «Поэзию отличает от прозы не само содержание, а изображение. Если изображенное можно познавать или узнавать, то изображение относится к прозе...»¹⁰. В дальнейшем он не раз прямо говорил, что проза соотносится с поэзией, как наука с искусством: поэзия не ограничивается конкретным, преходящим, это «притча, образная выкладка (eine Figur), троп бесконечного»¹¹.

Отвергая всю эстетику романтиков, Грильпарцер не приемлет и современную прозу. В его понимании каждый жанр, связанный с особым видением мира, предполагает особое воспроизведение увиденного, следовательно, нарушение жанрового стереотипа недопустимо: «смешиваясь, одно мешает другому до взаимного уничтожения...»¹². Поэзия представляется ему защищенной от произвольного новаторства; здесь содержание подчиняется форме – слова выстраиваются в систему, заданную стихом, такая упорядоченность и делает поэзию искусством. «Искусство покоится на форме»¹³, – утверждает Грильпарцер в дневнике 1818 г. и повторяет ту же мысль спустя ровно двадцать лет, уже в новую литературную эпоху. Поэтический процесс, который для него по-прежнему сводится к созданию

формы, и только формы, он определяет синонимами: «Gestaltung, Formgebung, Bildung»¹⁴.

Отношение к прозе, творчеству, по Жан Полю, свободному в сравнении с поэтическим, отчасти проистекает из приверженности Грильпарцера классицистической нормативности – в противовес «романтической анархии» (слова А.В. Михайлова). На первый взгляд, такая связь может показаться странной, так как проза утвердилась в правах задолго до романтизма, а поэзия в русле этого направления бурно расцветала. Однако «правильность» стихосложения, узаконенная самой его природой, неизменно ассоциируется у писателя с творчеством классическим. «Я поэт дорический»¹⁵, – записывает он в дневнике 1828 г., как бы навсегда закрепляя для самого себя свою позицию. Различие между классическим и романтическим по *принципу* изображения подразумевает и разную *суть* изображаемого. Поэтому Грильпарцер отдает предпочтение старому поэтическому искусству, несущему в себе логику совершенного, в отличие от романтической лирики, которая, как он напишет позднее в одной из своих заметок, «преследует цель воздействовать на душу, безразлично, каким способом... даже безобразное для нее желанно...»¹⁶. Для классической лирической поэзии он находит слово «мужская» (männliche), для романтической – «женская» (weibliche), приписывая в скобках с вопросительным знаком: «бабья?» (weibische?)¹⁷.

Лирике романтизма было предоставлено показать, что понятие о прекрасном, о характере искусства в корне изменилось, упростилось и усложнилось одновременно. Идеально-безупречное сменилось жизненно-загадочным, «спокойное величие» (Винкельман) уступило место «туманному наитью» – так назвал молодой Гейне особенность музыки романтика в прекрасном стихотворении, обращенном к А.В. Шлегелю, одному из идеологов новой эстетики. Перемену отразило «торжество вновь обретенной непосредственности художественного языка»¹⁸, и именно в таком «языке»

усматривает Грильпарцер основную беду (Grundübel) современной лирики разных стран, делая вывод, что «поэзия склоняется к прозе»: она «*обсуждает* предметы, вместо того, чтобы их *изобразить*»¹⁹. Немецкую лирику романтических десятилетий, где вместо извечной общечеловеческой тематики появилось отражение индивидуального, субъективного мировосприятия, писатель называет «вялым качанием между небом и землей, между поэзией и прозой»²⁰.

В 30-е гг. немецкая проза сделала еще один шаг. Вслед за романтиками, решительно отодвинув их в прошлое, как и Гете, выступили писатели «Молодой Германии». К. Гуцков, Т. Мундт, Г. Лаубе, в отличие от прозаиков предыдущих поколений вовсе не писавшие стихов, стали идейными поборниками, энтузиастами прозаического жанра. Их антагонизм по отношению к эпохе, которую Гейне назвал «Kunstperiode», когда и веймарский классицизм, и романтизм утверждали первостепенную важность творческой фантазии, проявился в стремлении полностью убрать из литературы *поэтическое*, заменив его *действительным*. Мундт в теоретическом труде «Искусство немецкой прозы» (1837) объявлял этот жанр единственно пригодным для выполнения такой задачи.

Грильпарцер категорически не признает тенденций «Молодой Германии», находя в них положительным лишь то, что они направлены против романтических: «За отсутствием Лессингов нам ничего не остается, как сдерживать одну нелепость с помощью другой»²¹. К тому же, он отмечает в произведениях представителей этого течения черты, которые – с точки зрения историка литературы – надо расценивать не иначе как следы романтизма: поэтичность, а точнее, поэтизацию отдельных ситуаций и фигур в отчетливо прозаическом контексте. Такое смешение противоположностей Грильпарцер находит особенно безвкусным, и это для него еще один повод задуматься о различии между поэзией и прозой: «Проза – пища человека, поэзия – напиток. Напиток не питает, но подкрепляет и освежает.

Конечно, можно, как это делают новые немцы (младогерманцы. – Д. Ч.), пить пиво, в котором перебродили питательные вещества, будет сытно и вдобавок почувствуешь тяжелое опьянение»²². Однако за недоброй иронией уже слышится скрытое признание: без прозы нет литературы, как без грубо-материального нет живого существования.

Из дневников Грильпарцера можно понять, что он достаточно знаком с французскими и английскими авторами тех лет, бесспорно убеждающими в эстетической значимости прозаического жанра. Как бы ни определяли впоследствии их творческий метод (известны концепции со времен первых натуралистов до наших дней, отрицающие применительно к ним понятие «реализм»), они явно отличались и от романтиков, и от младогерманцев по характеру изображения действительности. Имея в виду, очевидно, в первую очередь их, Грильпарцер делает вывод, что современная проза «не хочет признавать *символичность* (*das Symbolische*) поэтической правды и не допускает ничего, что не является *реальностью*»²³.

Это утверждение символичности как важнейшего признака поэтического выглядит одним из пунктов эстетики романтизма. Надо заметить, что Грильпарцер, его принципиальный противник, нередко сближается с ним в отдельных суждениях. Но и в таких случаях вряд ли можно приравнять его позицию к романтической. Вопреки романтикам, он отказывается считать поэтическую правду субъективной: для него «каждая правда объективна»²⁴. Символичной делает ее образ, рожденный в «душевной глубине» автора – по контрасту с «голой правдой» прозы, где превалирует содержание, не подчиняясь форме. В одной из своих заметок писатель рассуждает, явно откликаясь на смену литературных приоритетов: «Содержание! Содержание! Как может поэт создать такое содержание, чтобы его не превзошел думающий, чувствующий читатель? Форма же божественна. Она имеет завершенность как природа, как действительность. А правдоподобие не может передать *разумно-упорядоченное*»²⁵ (курсив мой. – Д. Ч.). Тут, не-

сомненно, звучит голос не романтика, а классициста: требование творчества, в котором совершенная форма произведения представит действительности образец совершенства. Для Грильпарцера критерием такой созидательной нормативности остается поэзия, где содержание не может пренебрегать «правильностью» – границами, установленными самим стихосложением.

* * *

В наступившем царстве прозы Грильпарцер пытается рассмотреть, как каждый ее жанр соотносится с поэзией. В отличие от мыслившего категориями романтической поры Жан Поля, полагавшего, что «единственно дозволенная поэтическая проза» – это роман²⁶, он видит наиболее близкой к поэзии новеллу. Новелла в его представлении передает «правду души»: здесь на первый план выступают «последствия», тогда как в романе «господствуют причины»²⁷, предлагая читателю «правду разума»²⁸. Поэтому, как пишет он в дневнике 1838 г., «каждая хорошая новелла может быть переложена стихами, она, собственно, уже и есть неосуществленный поэтический сюжет»²⁹. Известным подтверждением правомерности таких выводов могут служить стихотворные переработки «Ундины» Фуке у Жуковского или «Маттео Фальконе» Мериме у Шамиссо; второй пример Грильпарцер, с его вниманием к творчеству Шамиссо, должен был знать. Но его вывод о «поэтичности» новеллы вытекал, скорее всего, из ее жанровых особенностей, напоминающих стихотворную: ограниченность повествования (малый жанр) и динамичность действия, передающая интенсивность побуждений героя.

Роман Грильпарцер считает совершенно чуждым поэзии. Действительно, для той развернутой картины, какую предполагает этот жанр, где, по выражению М.М. Бахтина, «вместо девственной полноты и неисчерпаемости самого предмета, раскрывается многообразие путей, дорог и троп»³⁰, немислимы заданные границы, подобные стихотворным. Поэти-

ческая, лирическая образность здесь ускользает, теряется или вовсе не находит места. Именно на этом основании Грильпарцер в 1838 г. заключает, что роман, написанный стихами, был бы бессмыслицей.

Австрийский писатель не знал, что роман в стихах уже существует – в России. Разумеется, ему был известен «Дон Жуан» Байрона, которого он ценил, однако, едва ли не более всего – за критическое отношение к романтической английской лирике и почитание классициста Поупа. И вряд ли можно сомневаться в том, что последнее большое произведение великого романтика Грильпарцер воспринимал соответственно замыслу автора, – как классицистическое. Авантюрный сюжет «Дон Жуана» как бы заставлял признавать его «прозаическим», чисто повествовательным³¹, однако художественную силу придавала ему стихотворная форма комической поэмы, распространенной в классицизме, хотя и не имевшей рубрики в его эстетике. Именно эта форма доносила до читателя содержание, в котором «ложные идеалы высмеиваются во имя идеалов истинных, утверждающих веру в высокое назначение людей, в святость уз, их соединяющих, в гражданский нравственный долг поэта»³². Свой классицистический проект Байрон выполнил с заметными отклонениями, его картины не лишены романтической окраски. Но при этом нет и следа психологических ситуаций или самоценных зарисовок реальной жизни, что еще в XVIII в. – пусть даже не в особо четких контурах! – представила западноевропейская проза, и именно в романе. Понятно, что Грильпарцер должен был видеть в «Дон Жуане» не роман в стихах, а поэму, классический стихотворный жанр, и никак не ассоциировал с ним с ним то, что называл бессмыслицей.

Как известно, Пушкин, приступая к работе над «Евгением Онегиным», предполагал создать произведение «наподобие “Дон Жуана”»³³. В.М. Жирмунский высказал мнение, что «Дон Жуан» «помог Пушкину найти выход из эмоционального пафоса его романтических поэм в широкое и свободное повествование на реалистическую тему»³⁴. Однако именно

реалистической, прозаической темой «Онегина» снимается его сходство с байроновским «романом в стихах», хотя и у Пушкина, конечно же, художественная сила сосредоточена в поэтическом, стихотворном оформлении сюжета. Здесь «план высокого романа сочетается с планом романа бытового, который дают разговоры и повествовательные приемы»³⁵, чего нет у Байрона. У Пушкина же нет пробивающейся в «Дон Жуане» интонации наставника, сатирика, который одно осмеивает, другое хочет утвердить. И если Байрон предпринял попытку встать на позицию классициста³⁶ – над реальностью, то Пушкин выбрал своим предметом реальность как таковую, где живет он сам, разделяя ее радости, поиски и заблуждения.

В статье «Композиция “Евгения Онегина”» Ю.Н. Тынянов, привлекая письма Пушкина 1823–1825 гг., показал, что поэт не сразу установил для себя жанр своего нового сочинения; оно у него – «то роман, то поэма; главы романа оказываются песнями поэмы; роман, пародирующий обычные сюжетные схемы романов путем композиционной игры, сочетается с пародийной эпопеей»³⁷. Вполне вероятно, что Пушкин сознавал рискованность сочетания стихотворной формы с «прозаическим» содержанием: это могло ослабить и поэтическую образность, и картину действительности, посреди которой романист всегда видит свой главный предмет – современного человека. Как свидетельство некоторой его неуверенности в своем эксперименте можно истолковать известные слова в письме Вяземскому: «...пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница!»³⁸. Тем не менее, Пушкин преодолел жанровую несовместимость, существовавшую и в его понятиях. Подробно рассмотревший «прозаичность» «Онегина» Тынянов отметил: «Сопряжение прозы с поэзией, бывшее... композиционным замыслом, делалось ощутимым само по себе и становилось само в ходе произведения источником важных следствий»³⁹.

* * *

Для русских литераторов оппозиция «поэзия – проза» с публикацией глав «Онегина» приобретала особую остроту. А. Бестужев, прочитав первую главу, писал Пушкину, что находит ее тему недостойной поэтического выражения. В статье «Взгляд на русскую словесность 1824 и начала 1825 годов» Бестужев воздал должное содержанию этой главы, но по сути повторил свою неудовлетворенность его несоответствием форме: «Везде, где говорит чувство, где мечта уносит поэта от прозы описываемого общества, – стихи загораются поэтическим жаром и звучней текут в душу»⁴⁰. Более одобрительно отнесся к новаторству Пушкина Рылеев, однако и он поставил «Онегина» (то, что мог прочесть до декабря 1825 г.) ниже «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана». Эти в той или иной степени критические отклики на слияние в пушкинском произведении разнородных начал, поэтического и прозаического, принципиально близки к мнению Грильпарцера о последствиях нарушения жанрового стереотипа: «смешиваясь, одно мешает другому до взаимного уничтожения».

Но защита поэтического от прозаического вскоре должна была завершиться тем, что второе, более решительно, чем когда-либо, обнаружило свое преимущество перед первым. Становилось все очевиднее, что «изображение душевных процессов в лирике отрывочно, а изображение человека более или менее суммарно. И лирика вовсе не располагает теми средствами истолкования единичного характера, какими располагает психологическая проза...»⁴¹. К началу 30-х гг. проза стала находить все больше приверженцев и на Западе, и в России, где эту ситуацию не без юмора охарактеризовал тот же Бестужев (теперь уже прозаик А. Марлинский): «Стихотворцы, правда, не переставали стрекотать во всех углах, но стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец, рассеянный ропот слился в общий крик: “Прозы, прозы! Воды, простой воды!”»⁴². Кюхельбекер в статье «Поэзия и проза» сетовал: «...и у нас распространилось мнен-

ние, что время поэзии минуло, и у нас все громче и громче требуют прозы...»⁴³. Подобно Грильпарцеру Кюхельбекер предпочитал «правде разума» поэтическую «правду души», но только, в отличие от Грильпарцера, как приверженец романтизма. Он возмущался Булвер-Литтоном, который в статье «Гете в его посмертных произведениях» утверждал: «...проза *сердца* просвещает, трогает, возвышает гораздо больше поэзии... Стих не может вместить в себя той нежно-утонченной мысли, которую выражает великий писатель в прозе; рифма всегда ее увечит»⁴⁴. На русском языке статья Булвер-Литтона была напечатана в 1834 г. в «Библиотеке для чтения» и сопровождалась заметкой О. Сенковского, активно поддержавшего популярного английского романиста. В Англии она появилась годом раньше и, скорее всего, была известна Грильпарцеру, тем более что касалась Гете.

Булвер-Литтон в сущности лишь дал определение характера новой прозы, которая имела в своей основе совершенно иной, чем прежде, норматив художественности. И новизна ее проистекала из того, что вся литературная практика тех лет была *послеромантической*. Романтизм заложил основу нового норматива, когда заменил картину исключительно зримой человеческой жизни эскизами скрытой, внутренней, что до тех пор было прерогативой собственно поэзии – лирики. Не случайно Кюхельбекер искал подтверждение неизбежности поэтического в *прозаических* произведениях – у Шатобриана, Жан Поля, Марлинского, Гофмана: «...у них места, которыми они хотят потрясти нервы читателя, требуют, чтобы произнесли их вслух, чтобы поняли их музыку; итак, в них пение, а где пение, там и стихи»⁴⁵.

Обозначившаяся «лирическая» линия новой европейской прозы затем постоянно меняла направленность, но уже не исчезала, с какой бы стороны ни подходил писатель к природе своего героя; каждый новый литературный метод вычерчивал эту линию по-своему, в соответствии с меняв-

шимся представлением о личности. И особая актуальность проблемы прозы, возраставшая со второго десятилетия XIX в., была следствием того, что после революции, совершенной романтизмом, щедрое прозаическое наследие предшествовавшего столетия показалось примитивным. Отсюда возникли «пародические тени» (Тынянов) в «Онегине», где герои «ищут» себя и друг друга в персонажах прочитанных книг. А что, собственно, оценивает Пушкин пародически? То, что читал, любил и все еще любит он сам, разве что за исключением Ричардсона («который нам наводит сон»). Однако Пушкин-сочинитель уже отделился от Пушкина-читателя, поэтому он, как раскрывает в своей статье Тынянов, ломает все стереотипы романа; при этом он оставляет своим ориентиром романтический⁴⁶, правда, лишь частично. Его Евгений – не пародия («Зачем же так неблагоприятно / Вы отзываетесь о нем?»), но и не законченно-самостоятельный литературный тип; не случайно литературоведение относит его к разряду байронических фигур. Для завершения этого образа у Пушкина как *нового* в литературе нужна была более сильная проекция в действительность, чему препятствовала поэтическая форма романа. И автор «вдруг умел расстаться с ним», со своим героем, понимая, что исчерпал возможность изображения человеческого бытия в стихах. Наступала пора, когда «шалунья-рифма», своенравная, своевольная, подчиняющая своей власти, должна была уступить место «смирненной прозе», – шутливая пушкинская метафора зафиксировала серьезнейший факт в истории литературы: стихотворная форма оказывалась уже неприемлемо-тесной для нового содержания.

И Грильпарцер, и Пушкин размышляют о прозе в тот момент, когда введенная в нее романтизмом лирическая линия претерпевает первый изгиб: сложный внутренний мир человека все чаще начинает выглядеть управляемым миром внешним. Оба ощущают, что сама действительность становится все более прозаической. Грильпарцер в дневнике называет это время «прагматическим»⁴⁷. Пушкин в «Онегине» дает великолепную зари-

совку именно такого характера современности, когда с легкой и немного грустной иронией выделяет натуру Ленского, единственного, кто – в отличие от всей остальной людской массы, ныне исключительно благоразумной, – еще способен любить бесполезное, например, луну («Луну, печальную лампаду, / Которой посвящали мы / Прогулки средь вечерней тьмы / И слезы, тайных мук отраду, / Но нынче видим только в ней / Замену тусклых фонарей»). Упоение стихами созданной им строфы (это чувствует читатель!) не мешает автору предполагать, что *житейская* проза уведет его от поэзии: «Быть может, волею небес / Я перестану быть поэтом /...И, Фебовы презрев угрозы, / Унижусь до смиренной прозы». Как всегда у Пушкина, слово, брошенное мимоходом, несет важную информацию: поэт решился отступить от *своего* искусства – вызвать гнев Феба, обратившись к безыскусственности прозы⁴⁸. Было бы неверно безоговорочно противопоставить его здесь Грильпарцеру, для которого только поэзия является совершенным видом творчества. Пушкину поэзия сама по себе не менее дорога, он внес в нее свой вклад («Быть может, в Лете не потонет / Строфа, слагаемая мной»), и ему тоже жаль, что заканчивается, так сказать, *Kunstperiode* – в известном смысле это понятие можно применить, наверное, не только к немецкой литературе.

Еще до начала работы над «Онегиным» во фрагменте «О русской прозе» (условно датируется 1822 г.) Пушкин назвал особенностью прозаического слова «точность и краткость» – в отличие от слова поэтического: «Стихи – дело другое»⁴⁹. В. Шмид дает комментарий его мысли: «Проза определяется как литературный жанр, в котором преобладает интерес к изображаемому предмету, центр тяжести которого лежит на тематическом уровне»⁵⁰. Заявление Пушкина о своей готовности проститься с поэзией ради прозы, подтверждаемое всем контекстом его романа в стихах, говорит о том, что первичной категорией в литературном творчестве становится содержание, оно и диктует художнику выбор формы. А.В. Михайлов, рас-

смаатривая этот перелом в европейских литературах на послеромантическом этапе, подчеркивает: «Слово понимается как слово, управляемое жизнью, такое слово – прозаическое (стих, как и всякая искусственная организация слова, невольно воспринимается как искусственность)»⁵¹.

Но если Пушкин, к тому времени еще ничего не написавший прозой⁵², признает ее правомочность в своей творческой судьбе («Я перестану быть поэтом»), то Грильпарцер уже в 1853 г. пишет в «Автобиографии»: «Я понял, что явился последним поэтом в прозаическую эпоху»⁵³. Ясно, что он имеет в виду не только стихотворную форму своих драматических произведений, но и нечто гораздо более значительное, что для него, однако, связано с этой формой. Для немецкоязычного автора «каждая вещь уже несет в себе насыщенность символа, многообразие смысловых категорий, каждая готова к новой *поэтической* роли (курсив мой. – Д. Ч.) – быть сосудом глубокого смысла...»⁵⁴. Такова непререкаемая традиция, в создании которой сходились, при их расхождении во многом другом, веймарские классики – Гете и Шиллер – и немецкие романтики. Как и для них всех, для Грильпарцера поэтический характер изображения более значителен, чем реальность, «точность» изображаемого, и потому прозаическое повествование он не может признать полноценным выражением того сокровенного, символического, что составляет подлинный предмет искусства.

Между тем в молодые годы, еще не имевший имени драматурга, Грильпарцер вынашивал замысел автобиографического романа, позднее, в 1822 г., подготовил автобиографический фрагмент для словаря Брокгауза, но оставил его при себе. Такого же рода фрагмент, где герой (автор) выведен под вымышленным именем, сохранился в дневнике 1827 г. С промежутком в двадцать лет были написаны две новеллы – «Монастырь в Сендомире» (1828) и «Бедный музыкант» (1848). Вопреки своему отношению к прозе Грильпарцер как будто тянулся к ней и каждый раз «отступал», по видимому, убеждаясь, что это не его стихия.

Анализируя новеллу «Бедный музыкант», исследователи делают вывод, что австрийский писатель «оставляет стих и обращается к прозе – прозе еще и в смысле прозы действительной жизни, которой он пытается овладеть объективно, пылливо всматриваясь в детали и обстоятельства»⁵⁵. Стоит добавить, что к «прозе действительной жизни» Грильпарцер обратился в жанре, который считал родственным поэзии, – в новелле. В романе он видел «в лучшем случае половину поэзии»⁵⁶ – лишь «изображение», тогда как другая, важнейшая часть поэзии – выражение «ощущения». И все-таки можно осмелиться говорить о некотором его тяготении и к этому жанру; оно сказалось в написании «Автобиографии», которую Грильпарцер готовил по просьбе созданной в 1847 г. Венской Академии.

«Автобиография» состоит из фактов, отобранных на основе их субъективной значимости, – кроме тех, о которых писатель хотел умолчать: уже это нарушает ее документальный характер. В. Вельциг отмечает в ней явные черты художественного произведения. Одну из них исследователь называет «многоголосье»: это многочисленные «говорящие» фигуры и как реакция на них – голос автора. Подобного нет ни в «Исповеди» Руссо, к которой Грильпарцер часто обращался в молодые годы, ни в «Поэзии и правде» Гете, ставшей к тому времени образцом автобиографического жанра. Другая особенность – нарушение традиционного документального стиля. В частности, Вельциг, считая, что описание родительской квартиры у Грильпарцера в целом напоминает язык чиновника, указывает на неожиданно появляющийся там детски-субъективный тон (солнечные лучи в кабинете отца). Очевидно, что писатель, начав автобиографию как отчет для Академии, продолжал ее уже *для себя, как сочинение*. Этим, скорее всего, объясняется, почему он, прожив еще почти двадцать лет и, надо думать, слыша от заказчика новые просьбы, так и не отдал ее по назначению. И не опубликовал – рукопись была обнаружена после его смерти.

Можно предполагать, что процесс работы над «Автобиографией» превратился для Грильпарцера в попытку опробовать художественный потенциал большого прозаического жанра, вмещающего человеческую жизнь. Можно догадываться и о другом: его, привыкшего ощущать свое мастерство в качестве драматурга, написанное и в этом случае не удовлетворяло с точки зрения художественного выполнения. Однако в «Автобиографии» оказалась ярко запечатленной творческая натура героя (автора), в самой своей повседневности естественно противостоящая массе, и этот образ, несомненно, позволяет поставить Грильпарцера в ряд тех, кто отдал дань традиционному для немецкой литературы жанру, называемому *Künstlerroman*⁵⁷. Сказанное им здесь *прозаическое* слово оказалось не менее выразительно, чем в его новеллах.

Разумеется, даже учитывая признаваемую в настоящее время «многоликость» романа, «Автобиографию» трудно формально причислить к этому жанру – впрочем, и нет надобности: автобиографический жанр существует сам по себе как полноправный. Надо только иметь в виду, что последний, подобно романному, так или иначе представляет личность в ее становлении и саморефлексии. У Грильпарцера выведенная таким образом личность соответствует традиционной для категории *Künstlerroman* еще и потому, что для него главный предмет – *творческая жизнь* его героя (его самого): рождение замысла и процесс написания трагедий, обстановка, в которой протекала работа, судьба произведения, неадекватное выражение большого успеха в виде мизерного гонорара. Даже то, что предшествовало началу его пути, родительский дом, учеба, юношеские знакомства и увлечения, – все составляет очерчивающийся затем «портрет художника»; с каждым новым сообщением писателя о том, что и как он создавал, этот портрет становится все более отчетливым и понятным читателю.

Есть основания усматривать в автобиографическом жизнеописании австрийского драматурга и поэта еще один его порыв к художественной

прозе, вероятно, даже не вполне осозанный. Не кажется неоправданным допустить, что тем же порывом, наверное, еще более бессознательно, был движим Пушкин, *изначально* задумавший «Евгения Онегина» как некий новый в своей поэтической практике продукт. Пушкинисты сходятся во мнении, что «противоречие, содержащееся в подзаголовке “роман в стихах”, разрешается в диалектическом примирении ценностей последних с ценностями первого»⁵⁸. Русский поэт мог быть удовлетворен: стихотворная форма, хотя и остановила на каком-то этапе повествование, не позволив множить его линии, но выдержала всю «тяжесть на тематическом уровне», *рассчитанную на прозу*. «Автобиография» же осталась для ее автора, судя по всему, лишь экспериментом.

* * *

Однако имеет смысл отметить в этих столь разных, кажется, не сравнимых между собой произведениях то общее, что помогает понять одинаково острое внимание Грильпарцера и Пушкина к самому главному для обоих – к проблемам литературы.

«Как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом / Как только о себе самом», – возразил Пушкин тому, кто захочет отождествить его с Онегиным. Тем не менее, в этой его «поэме» очевидно, по словам Ю.В. Манна, «равенство персонажа и автора», состоящее «не в биографических реалиях»⁵⁹. Его *внутренний* облик, облик поэта, постоянно выступает на фоне фабулы – в совокупности воспоминаний, личных впечатлений и переживаний, нашедших выражение как в цельных лирических отступлениях, так и в отдельных, невзначай брошенных замечаниях. Исследователи жанра романа не раз останавливались на том, что именно этот жанр допускает появление автора перед читателем; в связи с романом в стихах такое еще более объяснимо. Образ автора справедливо считается одним из самых сложных в «Евгении Онегине»⁶⁰. И примечательно, что пушкинский, так сказать, лирический автобиографизм совпадает с особенностями

«рассказа о себе» в «Автобиографии»: там и там перед нами раскрывается то, что Ю.М. Лотман назвал у Пушкина «история своей Музы»⁶¹.

Лотман пишет: «Обрывая роман как бы на полуслове, Пушкин психологически завершает его обращением ко времени начала работы над первой главой. Такое обращение... было конкретно соотнесено с началом восьмой главы, где раскрывалась тема эволюции автора и его поэзии. Развитие этой мысли – прямое противопоставление “высокопарных мечтаний” романтического периода и “прозаических будней” зрелого творчества – писатель находил в “Путешествиях Онегина”»⁶². Заметим, что последовательно обозначенные Пушкиным этапы его творчества воспроизводят весь комплекс художественных тенденций, который воспринимала русская литература первых десятилетий XIX в. Это рококо («резвая Муза» лицейского периода), романтизм в сентиментальной окраске Жуковского (Муза – Ленора на коне), байроническая струя («Южные поэмы»), затем романтическая же рефлексия, появляющаяся у французских авторов (Муза – барышня «с французской книжкой в руках»). Своего «Онегина» Пушкин рассматривает как итог преломления этих тенденций в свете новой задачи.

Л.Н. Штильман справедливо высказался в дополнение известного отзыва Белинского о пушкинском сочинении как об «энциклопедии русской жизни»: «С неменьшим основанием “Евгения Онегина” можно было бы назвать литературной энциклопедией»⁶³. Без преувеличения можно отнести такое определение и к «Автобиографии» – исходя из количества упоминающихся там литературных имен, фактов и понятий. В каждом из произведений автор сосредоточен на описываемой общественной атмосфере не более, чем на той или иной литературной ситуации. Эти ситуации складываются в законченную картину перелома, который происходил в европейской литературе, – от XVIII века с его различными, но взаимообусловленными и по существу взаимосвязанными направлениями к веку сле-

дующему, начавшемуся с романтизма, и далее от романтизма к «прозе жизни».

При этом в обоих случаях перед нами «энциклопедичность» аналитического порядка. Вряд ли такой анализ был целью Пушкина; тем не менее в тексте «Онегина» тривиальная любовная ситуация сопровождается (приобретая благодаря этому гораздо более серьезный смысл) беглым, но исчерпывающим противопоставлением сегодняшней литературы вчерашней. «Вчера» господствовал классицизм: писатель «являл нам своего героя / Как совершенства образец» и «всегда наказан был порок / Добру достойный был венок». Тогда же утвердился герой сентиментальный, «с душой чувствительной, умом / И привлекательным лицом». Ныне прежний однозначно-поучительный тон утратил силу благодаря переоценке нравственных ценностей, связанной с иными, более глубокими, чем прежде, понятиями о человеке. Теперь «порок любезен, и в романе / И там уж торжествует он»; однозначное стало равнозначно скучному («Мораль на нас наводит сон»), вопросы добра и зла оказались слишком сложными, чтобы иметь простое решение («ныне все умы в тумане»). Для себя (только ли для себя?) автор «Онегина» мыслит новую смену эстетических позиций – возрождение бытописания, так или иначе проникавшего в литературное творчество на протяжении столетий. «Роман на старый лад», с самыми простыми картинками повседневности, он видит наполненным уже новым пониманием живых человеческих чувств. В строфах XIII–XIV главы третьей мы читаем выполненный одним взмахом пера очерк становления литературы, и русской, и в целом европейской, более того, перспективу ее развития.

В «Автобиографии» (и здесь это тоже вряд ли было прямым намерением Грильпарцера) представлена трансформация самых значительных литературных явлений, форм и образов – от далекого прошлого до настоящего времени: линия Судьбы – у древних, в шекспировском «Макбете», в со-

временной «трагедии рока» З. Вернера и А. Мюллера, сопоставление «Орестейи» Эсхила и трилогии Шиллера «Валленштейн». Как особо значительный рассмотрен этап, начиная с момента, когда «в немецкой поэзии еще господствовали взгляды Лессинга, Шиллера и Гете»⁶⁴ до предпринятого «Молодой Германией» ниспровержения всех прежних эстетических норм. Не оставлены без критического комментария ни опыты романтиков в области драмы, ни толкование Шекспира в романтические десятилетия, ни введенный романтизмом культ Средних веков. Этот обзор Грильпарцера Г. Зайдлер назвал «постоянной полемикой со всем немецким веком Гете»⁶⁵. «Век Гете», притом и в общеевропейском масштабе, гораздо активнее, чем все предшествующие литературные эпохи, устанавливал критерии, заменяя одни другими. На протяжении последней трети XVIII и первой трети XIX вв. произошло отрицание классицизма сентиментализмом и возврат к классицизму, оттеснение его романтизмом и нисхождение последнего; мерилем гения становились то античные трагики, то Шекспир, то Байрон. Грильпарцер подытожил «бесчисленные повороты во вкусах, непрестанную смену философских и прочих убеждений... сопровождаемых чрезмерным восторгом, сулящим им вечную жизнь, между тем как через какие-то десять лет они испарялись без остатка»⁶⁶. Его собственная литературная жизнь началась во второй половине этого периода, но читая «Автобиографию», мы понимаем, что для него оставалась живой атмосфера *всего* «века», перехода от одного столетия к другому: в собственных творческих поисках Грильпарцер постоянно ловил или отбрасывал те или иные ее веяния.

Начиная писать «Автобиографию» как документ, по заказу, Грильпарцер скорее всего не стремился рассказать о том, что он переживал на протяжении многих лет *как художник*. Однако «энциклопедичность» книги невольно раскрывает, насколько личным было для него все, что связано с творчеством, не только его собственным, но вообще как таковым. Себя

Грильпарцер видит посреди окружающего мира исключительно в своей *внутренней* независимой сущности – не чиновником, кем он был по своему положению, а деятелем литературы. И автор «Онегина», постоянно возникающая в повествовании как простой обитатель той самой среды, что и его персонажи, всерьез мыслит себя в реальном жизненном пространстве только *в роли поэта*. Именно в этой роли он чувствует свое право заявить себя участником движения декабризма в ненаписанной десятой главе: «читал свои Ноэли Пушкин», – на самом деле, как известно, он не бывал на собраниях будущих декабристов.

Общие пункты двух произведений, поистине равно автобиографичных в силу авторского самовыражения, раскрытия глубоко личного начала художника-литератора, дают понять, как должны были волновать и Грильпарцера, и Пушкина процессы, протекавшие в европейской литературе, одним из которых – наверное, самым серьезным – был переход от поэтического слова к прозаическому. Начав свой путь как поэты и до конца оставаясь поэтами, они реагировали на этот процесс одинаково активно, хотя соглашались с наступающей переменой в разной степени. Но и при данной «разности» между ними можно отметить общее: желание видеть прозу приобщенной, насколько это возможно, поэтическому началу, что на первый взгляд неожиданно сказалось в их отношении к Вальтер Скотту, правда, только на первый взгляд.

Имя Скотта-прозаика с середины второго десятилетия становилось для современников едва ли не самым главным из появившихся в новом веке – наряду с Байроном. В печати разных стран, в том числе и России, появлялось сравнение его с Шекспиром. Составлявшая содержание его романов «непреходящая изменчивость» (Шелли) бытия, к которой обратился романтизм, находила отражение в показе индивидуальных людских судеб, в их поворотах, непосредственно связанных с поворотами историческими; благодаря ему человеческое утвердилось как свидетельство эпохального.

Понятно, что ни один из пишущих не мог обойти вниманием тот вклад, который Скотт внес в литературу, не соизмеряя его с собственными эстетическими задачами.

В дневниках Грильпарцера имя английского писателя встречается дважды, и обе записи достаточно показательны. Первая из них (1824 г.) – полное неприятие параллели между Скоттом и Шекспиром. Отдавая Скотту должное как «зоркому наблюдателю», знакомому с законами истории и психологии, знающему мир и человека, Грильпарцер видит его глубокое расхождение с Шекспиром в том, что он «делает» (*macht*) характеры, какими хочет их вывести; у Шекспира же человеческий характер развивается как органический (*mit einem eigentlichen Organismus*). В создании своих образов Скотт исходит из «понятия»⁶⁷, заключает Грильпарцер, указывая тем самым на недостаточную поэтичность этих образов в сравнении с шекспировскими (вспомним, что «понятие» он относит к сфере науки и считает чуждым поэзии, искусству). Роль воображения в сюжетах Скотта, допускающая присутствие в них таинственности и фантастики, явно остается незамеченной Грильпарцером, а может быть, попросту неприемлемой для него – как черта романтического мировидения. В дневнике 1838 г. Скотт упоминается им иначе – по сути как единомышленник: на вопрос, почему он перестал писать стихи и обратился к романам, Скотт ответил, что его «выбил из седла» Байрон своим «глубоким знанием человеческого сердца»⁶⁸. То, что последние слова выделены в записи, еще раз доказывает твердую убежденность того, кто ее сделал: область «человеческого сердца» доступна лишь поэзии; тот, кто не обладает глубочайшим знанием этой области, может быть лишь прозаиком.

Пушкин, в противоположность Грильпарцеру, восхищается «поэтическими панорамами»⁶⁹ в романах Скотта, ему они доставляют «пищу души»⁷⁰. Он в полной мере принимает отличающий эту прозу поэтический комплекс, включающий элементы шекспировской драматичности, бытопи-

сательности предыдущего столетия, напряженного лиризма народной баллады. Не о «родстве» ли со Скотом говорит данное им своему «Онегину» определение: «собрание пестрых глав / Полусмешных, полупечальных / Простонародных, идеальных?» Тынянов, указывая на близость пушкинского стихотворного романа прозаическому, в первую очередь упоминает «вальтер-скоттовский» тип последнего⁷¹. Русский поэт не ищет столь важной для немецкого автора «символической насыщенности изображения». Но если задуматься, почему он в 1836 г. ставит Скотта выше Бальзака⁷², то ответ получается однозначный: у него явно вызывала неудовольствие, используя выражение Грильпарцера, «голая правда» бальзаковских картин, полностью лишенная той «правды поэтической», какую он находил у английского романтика.

Очевидно, что тем, чье творчество начиналось в первые десятилетия XIX в., нелегко было оказаться свидетелями отступления поэзии под натиском прозы, точнее, поэтического перед прозаическим, даже если они признавали такой процесс неизбежным и закономерным.

¹ Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 159.

² Гинзбург Л. О лирике. М., 1974. С. 6.

³ Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 254.

⁴ Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 290.

⁵ Михайлов А.В. О немецкой романтической поэзии // Поэзия немецких романтиков. М., 1985. С. 14.

⁶ Цит. по изд.: Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 150.

⁷ Там же. С. 151.

⁸ Там же. С. 138.

⁹ Grillparzer F. Tagebücher und Reiseberichte. Berlin, 1980. S. 228.

¹⁰ Ibid. S. 38.

¹¹ Grillparzer F. Studien zur Literatur. Wien, 1923. S. 68.

¹² Ibid. S. 72.

¹³ Grillparzer F. Tagebücher und Reiseberichte. S. 38.

¹⁴ Ibid. S. 181.

¹⁵ Ibid. S. 131.

¹⁶ Grillparzer F. Studien zur Literatur. S. 74.

¹⁷ Ibid. S. 71.

-
- ¹⁸ Михайлов А.В. Указ. соч. С. 6.
- ¹⁹ Grillparzer F. Tagebücher und Reiseberichte. S. 67.
- ²⁰ Ibid. S. 157.
- ²¹ Ibid. S. 161.
- ²² Ibid. S. 187.
- ²³ Ibid. S. 165.
- ²⁴ Ibid. S. 181.
- ²⁵ Grillparzer F. Studien zur Literatur. S. 29.
- ²⁶ Жан Поль. Указ. соч. С. 255.
- ²⁷ Grillparzer F. Tagebücher und Reiseberichte. S. 187.
- ²⁸ Ibid. S. 182.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 91.
- ³¹ Не случайно в России «Дон Жуан» был дважды переведен прозой.
- ³² Дьяконова Н.Я. Байрон-поэт и Байрон-прозаик // Вестник Ленинградского университета. 1970. № 20. С. 104.
- ³³ Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 9. М., 1962. С. 97.
- ³⁴ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. М., 1978. С. 369–370.
- ³⁵ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1877. С. 67.
- ³⁶ В отличие от него, Пушкин не раз говорит в «Онегине» о неприемлемости классицизма как метода для современного писателя; достаточно вспомнить шутку в конце главы седьмой: «Я классицизму отдал честь / Хоть поздно, а вступленье есть». Текст «Евгения Онегина» здесь и далее цит. по изд.: Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. М., 1960.
- ³⁷ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 64.
- ³⁸ Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 9. С. 77.
- ³⁹ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 68.
- ⁴⁰ Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 74.
- ⁴¹ Гинзбург Л. Указ. соч. С. 8.
- ⁴² Литературно-критические работы декабристов. С. 85.
- ⁴³ Там же. С. 210.
- ⁴⁴ Там же. С. 211.
- ⁴⁵ Там же. С. 213.
- ⁴⁶ Его герой признает лишь «...два-три романа / В которых отразился век / И современный человек / Изображен довольно верно»; Пушкин процитирует эти свои слова позднее, в 1836 г., когда будет приветствовать перевод романа Б. Констана «Адольф».
- ⁴⁷ Grillparzer F. Tagebücher und Reiseberichte. S. 174.
- ⁴⁸ К концу 20-х годов обращение поэтов к прозе приобретает общеевропейский масштаб: видными прозаиками становятся те, кто прежде писал или продолжает писать стихи, – в Англии В. Скотт, во Франции В. Гюго, А. де Виньи, не менее популярный тогда Ф. Сулье (о нем см.: Пахсарьян Н.Т. Фредерик Сулье – «хороший средний писатель» // Сулье Ф. Мемуары дьявола. М., 2006. С. 757–774).
- ⁴⁹ Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. М., 1962. С. 256.
- ⁵⁰ Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. СПб., 1996. С. 6.
- ⁵¹ Михайлов А.В. Роман и стиль // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 408.
- ⁵² Впрочем, П.В. Анненков считал первым сочинением Пушкина в прозе его запись в лицейском дневнике «Портрет Иконникова». См.: Анненков П.В. Материалы для биографии Пушкина. М., 1984. С. 52.
- ⁵³ Грильпарцер Ф. Автобиография. М., 2005. С. 106.

-
- ⁵⁴ Михайлов А.В. Варианты эпического стиля в литературах Германии и Австрии // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 341.
- ⁵⁵ Рымарь Н.Т. Н.В.Гоголь и Грильпарцер: поэтика «экстатического» («Шинель» и «Бедный музыкант») // Österreichische Literatur und Kultur. 2001/2002. Bd. 5. Аналогичное замечание см.: Brinkmann R. Wirklichkeit und Illusion. Tübingen, 1957.
- ⁵⁶ Grillparzer F. Studien zur Literatur. S. 38
- ⁵⁷ Подробнее об этом см.: Чавчанидзе Д.Л. Правда и поэзия в «Автобиографии Франца Грильпарцера // Грильпарцер Ф. Автобиография. М., 2005.
- ⁵⁸ См.: Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода. СПб., 2006. С. 193.
- ⁵⁹ Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. С. 435.
- ⁶⁰ См.: Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. М., 1998. С. 61.
- ⁶¹ Лотман Ю.М. Роман Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 337.
- ⁶² Там же. С. 29.
- ⁶³ Штильман Л.Н. Проблемы жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина: К вопросу о переходе от романтизма к реализму // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists / Moscow, September 1958. The Hague, 1958. С. 1.
- ⁶⁴ Грильпарцер Ф. Автобиография. С. 111.
- ⁶⁵ Das Grillparzer-Bild des XX Jahrhunderts: Festschrift der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien, 1972. S. 45.
- ⁶⁶ Грильпарцер Ф. Автобиография. С. 194–195.
- ⁶⁷ Grillparzer F. Tagebücher und Reiseberichte. S. 98.
- ⁶⁸ Ibid. S. 179.
- ⁶⁹ Пушкин А.С. Сочинения. Л., 1935. С. 384.
- ⁷⁰ Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. М., 1962. С. 19.
- ⁷¹ Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 157.
- ⁷² Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. С. 138.