

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Д.Л. Чавчанидзе

ИСКУССТВО В ДВУХ ВИДАХ СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА (К вопросу о новаторстве в истории литературной формы)

Аннотация. В статье освещается возникший в первой трети XIX в. вопрос об изобразительных преимуществах прозы перед поэзией, сменяющийся затем утверждением о необходимости наличия в прозаическом творчестве поэтического элемента как условия его художественности. Пересечение противоположностей в прозаическом произведении свидетельствует о единстве содержания и формы, в котором возможный момент преобладания одного из двух компонентов подтверждает их эстетическую взаимозависимость.

Ключевые слова: поэтическое; прозаическое; роман; правдивость; фантазия.

Chavchanidze J.L. The two kinds of writing (To the problem of innovation in the history of literary form)

Summary. The article focuses the issue, emerged in the first third of the 19th century, that concerns depictive advantages of prose over the poetry. Later this was followed by a statement that the poetic component in a prosaic work should be regarded as an essential condition of its *artistry*. The junction of oppositions does not destroy the unity of content and form, even with the possible predominance of one of the components.

Keywords: poetic; prosaic; novel; veracity; fantasy.

Сопоставляя язык поэзии с языком прозы по передаваемому ими смыслу, В. Гумбольдт писал: «Поэзия берет действительность такой, какой видит и чувствует ее, не обращая внимания на то, что

делает ее действительностью, даже намеренно обходя такие показатели... Проза же выискивает в действительности ее корни...»¹. А. Потебня назвал поэзию «киносказанием в обширном смысле слова, в котором закономерность высказанного образом утверждается самим образом», противопоставив ей прозу как «выражение элементарного наблюдения»², где, как в науке, «подчинение факта закону должно быть доказано» [38].

М.Л. Гаспаров отметил, что антитеза «поэзия – проза» обозначилась еще в поздней античности, а в период варваризации и христианизации Западной Европы, в IV–VII вв., два вида словесного творчества «как бы поменялись своими критериями литературности»³. Оттеснение поэзии прозой и в дальнейшем происходило именно на этапах социокультурного перелома; в XVIII в. жизненная основа просветительских идей освещалась именно прозаиками.

На пороге XIX столетия реакция ранних романтиков на незримое и необъяснимое, характерная для произведения *поэтического*, стала получать выражение в прозаической форме, и синтез оказывался эстетически полноценным у самых разных авторов. Новалис в системе символов «Генриха фон Офтердингена» представил свою оригинальную философию, Шатобриан в «Рене» – человека в смятении его внутреннего мира, в разладе со всем, извне существующим. В 1811 г. Я. Гримм высказался о равенстве двух видов литературного творчества по их художественным возможностям убедительной метафорой: «Или разве протестанты в своих храмах с голыми стенами молятся не столь же благочестиво, что и католики, держащиеся старины?»⁴. Новый характер повествования, проникнутого *поэтическим* мироощущением, стал одним из главных отличительных признаков романтизма на фоне прозаического наследия века Просвещения, когда четко продуманное содержание требовало оформления, рационально подобранного, и даже остроумие, по замечанию Сент-Бева, было «нечто вроде цветов, прикрывающих оружие, яркие блестки на обитых шелком ножнах шпаги»⁵.

Более того, в романтическую эпоху стих, «искусственная организация слова», если воспользоваться формулировкой А.В. Михайлова, нередко рассматривался как «искусственность»⁶. Складывалось понятие о преимуществах прозы перед лирикой, где

«изображение душевных процессов... отрывочно, а изображение человека более или менее суммарно»⁷. Булвер-Литтон в статье «Гёте в его посмертных произведениях» доказывал, что «стих не может вместить в себя столь нежно-утонченной мысли, какую выражает великий писатель в прозе; рифма всегда ее увекит»⁸. Поэзия утрачивала свой высший статус и в русской литературе, что с удовлетворением комментировал прозаик Бестужев-Марлинский: «Стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец, рассеянный ропот слился в общий крик: “Прозы, прозы! Воды, простой воды!”» [85].

На следующем литературном этапе, в 30–40-е годы, актуальным сделалось обратное: сохранение поэтического элемента в завоевавшей первенство прозе. Созданное только на наблюдении над реальностью, лишенное активной авторской фантазии не выглядело полноценным *художественным сочинением*. Преобладание содержания над формой называли «голой» правдой. Тот же Сент-Бев писал: «Правда неуловима и невыразима... Чтобы довести ее до ясности и точности... необходимо... что-то к ней добавить, а что-то урезать, где-то усилить краски, где-то сгустить тени»⁹. Гегель не одобрял прозу, в которой «образность вообще не важна, а важно значение, избираемое в качестве содержания»¹⁰. Грильпарцер, драматург и поэт, рассуждал в своих дневниковых записях: «Как может сочинитель предложить такое содержание, чтобы его не превзошел думающий и чувствующий читатель? Форма же – божественна. Она имеет завершенность как природа, как действительность»¹¹. Из прозы Грильпарцер признавал только новеллу: «Каждая хорошая новелла может быть переложена стихами, она, собственно, уже и есть необработанный поэтический сюжет» [Grillparzer, 182]. Роману он отводил «в лучшем случае половину поэзии» [Grillparzer, 38] и считал, что написанный стихом роман был бы бессмыслицей. Подобное мнение мог вызывать жанр, в котором, как сказано М.М. Бахтиным, «раскрывается многообразие путей, дорог и троп»¹², сама его структура не допускает заданных границ стихотворчества.

Тем не менее роман в стихах тогда уже существовал в России, «Евгений Онегин» Пушкина¹³. Ю. Тынянов заметил, что поэт, приступая к новому труду, не сразу установил для себя его жанр: у него оно – «то роман, то поэма; главы романа оказываются пес-

нями поэмы...»¹⁴. Вполне вероятно, что Пушкин сознавал рискованность использования стихотворной формы при содержании, подходящем для прозы, опасность ущерба и поэтической образности, и той картине жизни, какую всегда намеревается представить романист. Неуверенность в собственном эксперименте просматривается в его письме Вяземскому: «...пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница!»¹⁵.

Как известно, в заглавной фигуре «Евгения Онегина» поэт запечатлел вариант так называемого байронического героя. Конструкции образа иного, с более широкой проекцией в реальность, препятствовала та самая «онегинская строфа», которая придала сочинению необыкновенную эстетическую силу. Пушкин, с легкостью заявивший, что «вдруг умел расстаться с ним... с Онегиным моим», на самом деле столкнулся с тем, что исчерпал все поэтические средства для развития действия – для продолжения истории центрального персонажа. Однако пушкинисты сходятся во мнении, что «противоречие, содержащееся в подзаголовке “роман в стихах”, разрешается в диалектическом примирении ценностей последних с ценностями первого»¹⁶. Стихотворная форма не помешала показать «современного человека», как назвал сам поэт тот тип, к которому причислил своего героя, притом показать в аспекте не Байрона, а французских прозаиков начала века, у которых такой герой всегда выведен в реальной жизненной ситуации.

Внимательно следивший за происходившим в западноевропейской литературе, Пушкин не мог не заметить в ней перехода от поэтического слова к прозаическому. И он тоже не принимал произведений, так сказать, *фотографически* правдивых – ни физиологических очерков Ж. Жанена, ни «вычурности» [116] сюжетов Бальзака, которые приравнивал к физиологическим очеркам за их отчетливо социальный характер. Более мягко относился он к Стендalu, но восхищался «поэтическими панорамами»¹⁷ Скотта, у которого находил сочетание шекспировской драматичности, бытописания XVIII в. и полузаагадочной увлекательности народной баллады. Возможно даже, что в своем произведении он не без удовольствия усматривал нечто аналогичное Скотту: «собранье пестрых глав, / Полусмешных, полупечальных, / Простонародных, идеальных». Тынянов, выявляя степень близости пушкинского

романа к прозаическому, имел основания назвать в первую очередь «валтер-скоттовский»: если там, в прозе, присутствует поэтический элемент, то в «Онегине» эфемерность поэзии снижается вторжением прозы. Но иным было лицо Пушкина – *автора* прозаических произведений. По заключению А. Белого, в них он «скован обязанностью написать рассказ», в его «холодноватую фразу» «не ввержена вся душа»¹⁸.

А. Белого беспокоило то же самое, что некогда Сент-Бева, Грильпарцера, того же Пушкина, критика и читателя: исчезновение из прозы образности, подобной поэтической. Именно в этом аспекте он противопоставил Пушкину-прозаику Гоголя: «Весь размах лирики, данный ритмами, от которых себя отвлекает в прозе Пушкин, вложил в прозу Гоголь, заставляя вздрагивать, как струны, вытянутые свои строки, дающие звук ассоциантов и аллитераций» [5]. Проделанный А. Белым анализ языка гоголевских сочинений как поэтического, даже *музыкально-поэтического*, может полностью пояснить определение, которое дал сам писатель жанру своих «Мертвых душ», написанных прозой: поэма. Это определение невольно напоминает о пушкинском: *роман в стихах* – об оправданном единстве противоположностей в художественном изображении, только у Гоголя кажется указанием читателю, скорее всего неосознанным, на совмещенность прозы и поэзии в явлениях *самой жизни*, что и намерен воспроизвести автор всеми лексически допустимыми средствами.

Опираясь именно на пример Гоголя, А. Белый рассматривал подлинное искусство как «соединение действительности с видимостью в художественной форме», когда «верность действительности осуществляется... в свободной группировке элементов видимости, входящих в форму художественного образа...»¹⁹. Имея в виду тот же принцип совокупности реального и субъективно зритомого, он утверждал, что «не без Гоголя» происходило становление Сологуба, Блока, даже Мейерхольда и Маяковского, – и лично его, А. Белого: «...ищите его в каждом художнике слова, откроете Гоголя там, где ему не положено быть...» [320].

Мысль о непреходящем значении прозы *поэтической*, подобной гоголевской, А. Белый вынашивал также в условиях социокультурного перелома, при котором всегда существует опасность обесценивания подлинных ценностей из отодвигаемого и

опровергаемого прошлого. Тогдашняя действительность советской России не предполагала прозы поэтической, к тому же и собственно поэтическое, не замкнутое на материально-конкретной тематике, отождествлялось с чуждым настроению страны декадентским. За поэтическую образность передаваемого мировосприятия осмеял прозу самого А. Белого – с собственной точки зрения – Мандельштам: «Русский символизм не умер... Андрей Белый продолжает славные традиции литературной эпохи, когда половой, отраженный двойными зеркалами ресторана “Прага”, воспринимался как двойник...»²⁰. По мнению Мандельштама, именно *поэтическими* особенностями формы ущемляется полноценность содержания «Записок чудака», где А. Белый «не может пожертвовать ни одним оттенком, ни одним изгибом своей капризной мысли и взрывает мосты, по которым ему лень перейти. В результате, после мгновенного фейерверка, – куча щебня, унылая картина разрушения вместо полноты жизни, органической целостности и деятельного равновесия» [59]. Не будет натяжкой перевести такую характеристику метода *прозаика* словами Гумбольдта о поэзии: «Берет действительность такой, какой видит и чувствует ее, не обращая внимания на то, что делает ее действительностью». И Мандельштам прямо утверждал, что роман «Записки чудака» написан «полустихами» [256].

Оставляя без комментариев критику Мандельштама, стоит лишь учитывать, что его неприятие поэтического элемента в современной ему прозе вытекало из убеждения в *историчности* художественного слова, в задаче слова придавать литературному произведению значимость «общественного события» [72], иначе говоря, участвовать в формировании *особого* культурного облика *своей* эпохи, чему мешает следование примерам из былого. С этим был логически связан его вывод о неправомерности однозначной оценки какого-либо эстетического этапа: «Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое приобретение сопровождается утратой, потерей» [57].

Факты поочередного преобладания в литературном творчестве одной из двух тенденций, поэтической или прозаической, свидетельствуют о постоянно происходящих в нем поисках той максимальной выразительности, какую позволяет словесное искусство, охватывающее *все* стороны мироустройства.

-
- ¹ *Humboldt von. Gesammelte Werke.* B., 1848. Bd. 6. S. 231.
- ² *Потебня А.А. Теоретическая поэтика.* М., 1990. С. 151. Следующая цитата там же, страница – в тексте.
- ³ *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.* М., 1994. С. 159.
- ⁴ *Эстетика немецких романтиков.* СПб., 2006. С. 290.
- ⁵ *Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки.* М., 1970. С. 100–101.
- ⁶ *Михайлов А.В. Языки культуры.* М. 1997. С. 408.
- ⁷ *Гинзбург Л. О лирике.* Л., 1974. С. 8.
- ⁸ Цит. по изданию: *Литературно-критические работы декабристов.* М., 1978. С. 211. В России статью Бульвер-Литтона сразу же опубликовал в «Библиотеке для чтения» (1834, Т. 6) О.И. Сенковский. Следующая цитата там же, страница – в тексте.
- ⁹ *Сент-Бев Ш. Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма.* М., 1986. С. 183.
- ¹⁰ *Гегель. Эстетика:* В 4 т. М., 1968–1973. Т. 3. С. 377–378.
- ¹¹ *Grillparzer Fr. Studien zur Literatur.* Wien. O.J. S. 29. Далее Грильпарцер цитируется по тому же изданию, страницы – в тексте.
- ¹² *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики.* М., 1975. С. 91.
- ¹³ По-видимому, Грильпарцеру не были знакомы известные к тому времени немецким литераторам суждения о «Евгении Онегине» в обширной статье Фарнхагена фон Энзе «Сочинения Александра Пушкина».
- ¹⁴ *Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники.* М., 1969. С. 64.
- ¹⁵ *Пушкин А.С. Собрание сочинений:* В 10 т. Т. 9. М., 1962. С. 77.
- ¹⁶ См.: *Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода.* СПб., 1996. С. 6.
- ¹⁷ *Пушкин. Сочинения.* Л., 1935. С. 384.
- ¹⁸ *Белый А. Мастерство Гоголя.* М.; Л., 1934. С. 5. Следующая цитата там же, страница – в тексте.
- ¹⁹ *Белый А. Символизм как миропонимание.* М., 1994. С. 116. Следующая цитата там же, страница – в тексте.
- ²⁰ *Мандельштам О. Слово и культура.* М. 1987. С. 254. Далее Мандельштам цитируется по тому же изданию, страница – в тексте.