
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 «иносказанием 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 блески 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 увечит»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, лишённое 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 Стендалю, но восхищался «поэтическими панорамами»¹⁷ Скотта, у которого находил сочетание шекспировской драматичности, бытописания XVIII в. и полузагадочной увлекательности народной баллады. Возможно даже, что в своем произведении он не без удовольствия усматривал нечто аналогичное Скотту: «собрание пестрых глав, / Полусмешных, полупечальных, / Простонародных, идеальных». Тынянов, выявляя степень близости пушкинского

романа к прозаическому, имел основания назвать в первую очередь «вальтер-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 ассонансов и аллитераций» [5]. Прделанный 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 зримого, 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 осмелял 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. В., 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 Булвер-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 Фарнгагена 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.