

ИСКУССТВО РОМАНА

*Лекция, прочитанная студентам
Принстонского университета*

Искусство романа — такова тема моей сегодняшней беседы с вами. Могу вообразить себе человека, который вообще бы отрицал за романом право считаться видом искусства. Такой эстетик скажет: «Правда, роман причисляют к эпической поэзии, одному из основных родов поэзии, включающему, помимо собственно эпической героической песни, народного эпоса, корнями уходящего в саги, и индивидуального художественного эпоса, также эпопею, идилию, легенду, балладу и романс, сказку и, наконец, роман и новеллу. Но, во-первых (я все еще говорю от лица моего сурового эстетика), эпическая форма искусства вообще второстепенна: она уступает драме, которая, объединяя в себе все остальные поэтические виды и жанры, неоспоримо является вершиной словесного искусства, королевой в царстве поэзии. Во-вторых, прозаический роман — всего лишь неполноценный, несовершенный с точки зрения формы продукт распада стихотворного эпоса, а романист — всего лишь побочный брат поэта, незаконнорожденный сын поэзии».

Так скажет присяжный эстетик. Мы с должным почтением выслушаем его, но не согласимся ни с первым его положением, ни со вторым. Пытаться установить какую бы то ни было иерархию в области

родов и видов искусства — что может быть более праздным и педантичным? Насколько неразумно было бы возвышать одно из искусств над другими, заявляя, например, что музыка, или живопись, или поэзия совереннее и благороднее какого-либо другого (доводы в пользу такого утверждения могли бы звучать правдоподобно, но их с равным успехом можно опровергнуть не менее убедительными доводами в пользу возвышения и возвеличения любого другого искусства), настолько же нелепо устанавливать иерархию форм и родов внутри одной из сфер творческой деятельности человека, поэзии. Принципиальное превосходство драмы, скажем, над эпической поэзией настолько легко опровергнуть, что нельзя не испытать искушения построить эту иерархию в обратном порядке и тем самым впасть в противоположную ошибку. Быть может, эпическая стихия, которая, впрочем, способна охватить лирический и драматический элемент в той же степени, в какой драма включает в себя эпос и лирику, — быть может, стихия повествования, это вечно-гомеровское начало, этот вещий дух минувшего, который бесконечен, как мир, и которому ведом весь мир, наиболее полно и достойно воплощает стихию поэзии, а рассказчик, этот заклинатель прошедшего — ее наиболее полномочный представитель. Индийцы называли свои повествовательные веды еще и «Гимнами итихаса», по начальным словам: «Ити ха аса» — «Так было». Возможно, это «Так было» — более высокая поэтическая позиция, чем «Вот как оно есть» драмы. Однако подобные вопросы, объективно неразрешимые, относятся к вопросам темперамента и вкуса; ведь когда имеешь дело с каким-либо родом искусства, всегда важен не род, а само искусство.

Безусловно, более состоятелен второй аргумент, направленный против прозаического романа: будто бы он возник как следствие распада эпоса в собственном смысле слова, стихотворного эпоса. Верно, что, с исторической точки зрения, роман, как правило, представляет более позднюю, менее простодушную, более, так сказать, «современную» стадию эпической

жизни народов и что эпос по сравнению с романом — всегда нечто вроде доброй старой классической эпохи. Эпос рождается из ритуального гимна и позднее становится реалистическим, демократическим искусством. Бывало и так, что это его простонародно-развлекательное начало сосуществовало с торжественным, например, в *Египте*, где уже в период Шестой династии возникла проза, подобная знаменитым «Приключениям Синухета», вслед за которыми появляются роман о потерпевшем кораблекрушение, повесть о крестьянине-златоусте, повесть о двух братьях, послужившая, по-видимому, источником библейского рассказа об Иосифе, а затем и «Сокровище Рампсенита» — из этих вещей можно куда больше узнать о жизни древнего Египта, чем из всех религиозных гимнов вместе взятых. В *Индии* сначала возникает «Махабхарата», почитаемая почти как священная книга и содержащая сто тысяч двустиший, а затем — индийский роман, кажущийся ее выродившимся потомком: полный необузданной фантастики и словесного озорства, он рос на родной почве, как буйная трава. В стране *Гомера* благоприятные условия для прозаического романа сложились только в эллинистическую и Александрийскую эпохи: тогда возник роман «Чудеса по ту сторону Фулы» — всего лишь позднейшее ответвление «Одиссеи»; тогда же Парфений своей книгой «О любовных приключениях» положил начало прозаическому любовному роману. Тогда появилась безудержная, безгранична в своей приключенческой фантастике «История Левкиппы и Клитофонта», написанная Ахиллом Татием из Александрии. Тогда же были созданы и «Басни о животных» Эзопа, вошедшие в сокровищницу культуры всех народов, оказавшие воздействие на средневековую анималистическую поэзию и снова обретшие эпическую цельность в гетевском «Рейнеке-Лисе». В Риме сначала возникли героические песни Вергилия, и лишь позднее — роман о современности Петрония, и еще позднее — Апулеев «Золотой Осел», который принадлежит к числу самых блестящих романов в мировой лите-

ратуре и в состав которого вошла пленительная новелла об Амуре и Психее. Нет сомнения, что *персидский* роман, полный болтливой мудрости и пестроты, появился лишь после эпических произведений классиков, подобных Низами и Фирдоуси, как следствие распада эпической формы; но наряду с ним создаются и «Сказки попугая», цикл из двухсот пятидесяти эротических рассказов, предшествующий «Декамерону» и новеллистике Банделло. В роман трансформируется и героическая песнь франков: сначала возникает «Песнь о Роланде», затем прозаический роман «Ланселот», от которого до нас дошло лишь его название да имя автора — Арнаут Даниель. Сама книга погибла, но ее славная, хотя и призрачная жизнь в мировой литературе все же продолжается. Видимо, именно ее читали у Данте Паоло и Франческа вплоть до того самого места, где значится: «Они в тот вечер больше не читали». Здесь перед нами любопытный пример того, как прозаический роман вошел сюжетным звеном в состав высокого эпоса и прославляется в нем.

Остановимся же немного на Данте. Он не рассказчик, он певец. Никто не назвал бы «Божественную комедию» романом. Но что же такое роман, как следует определить это понятие? Откуда происходит это название, этот термин, который и по-английски наряду с общепринятым «novel» и «fiction» иногда гласит: «романс», как по-немецки — «Роман», по-французски — «роман», по-итальянски — «романзо»? Первоначально под ним понимается просто повествовательное произведение, созданное одним из романских народов на *народном языке*. В этом смысле «Божественная комедия» подпадает под такое определение: эта поэма, написанная не по латыни, а на «lingua parlata»¹, доступна народу, и именно благодаря этому она относится не к средним векам, а к новому времени; этот религиозный эпос, источник современного итальянского языка, вполне соответствует понятию «романзо», роман.

¹ Разговорном языке (*итал.*).

Однако пойдем далее. Артуровские романы — прозаический извод англо-романской героической поэмы, эпических песен о святом Граале. В четырнадцатом веке эти романы французского артуровского цикла, романы Круглого стола проникают в Испанию, и к этому типу произведений относится «Амадис Галльский», прототип тех рыцарских романов, которые свели с ума сервантесовского Дон Кихота. Из чисто сатирического замысла, первоначально направленного лишь против идеалистически-героической рыцарской романтики, рождается народная книга, книга мирового значения, роман, который мы без колебаний ставим в один ряд с высшими проявлениями поэтического гения, с Шекспиром и Гете. Перед нами одно из тех созданий человеческого духа, перед лицом которых полностью снимаются теоретико-эстетические различия между эпосом и романом и в которых вечно-эпическое начало раскрывается нам во всей своей самобытности и единстве; при этом совершенно несущественно, поется это произведение или говорится, в стихах оно или в прозе. Если «Divina Commedia» — роман, если уже и «Одиссея» была романом, то «Дон Кихот» — эпос, и притом величайший. Когда гений жанра проявляется во всей своей суверенности и свободном величии, тогда форма искусства становится безразличной.

Разрешите мне сделать одно признание вполне личного, отнюдь не академического свойства: именно этому жанру, гению эпоса, принадлежат моя любовь и приверженность, и не посетуйте, если лекция на тему: «искусство романа» невольно превратится у меня в похвальное слово эпическому началу в искусстве. Это — могучий и величественный дух, всеобъемлющий, богатый, как сама жизнь, бескрайний, как монотонно рокочущее море, в одно и то же время грандиозный и точный, певучий и рассудительный; он не может удовлетвориться единичной деталью, отдельным эпизодом, ему нужно целое, весь мир с его бесчисленными эпизодами и частностями, и он самозабвенно останавливается на каждой из них, словно данный эпизод и данная частность для него особенно важны. Ибо ему неведома торопливость, у него впе-

реди — нескончаемое время, он — дух терпения, верности, выжидания, медлительности, которая согрета любовью и потому дает радость, он — дух чарующей скуки. Он едва ли способен начать иначе, чем с перво причины всех вещей, а конец и вообще неведом ему, ибо о нем сказал поэт: «Твое величье в том, что кончить ты не можешь». Но величие его — благостно, умиротворенно, светло, мудро, — «объективно». Оно сохраняет дистанцию по отношению ко всем вещам, оно обладает этой дистанцией по самой своей природе, оно царит над ними и с улыбкой взирает на них с высоты, хотя в то же время вовлекает в них, вплетает в них слушающего или читающего. Искусство эпоса — «аполлонийское» искусство, если воспользоваться термином эстетики; ибо Аполлон далекоразящий — бог дали, бог дистанции, объективности, бог иронии. Объективность — это ирония, и дух эпического искусства — дух иронии.

Здесь вы в недоумении спросите себя: как, объективность и ирония? Что между ними общего? Разве ирония не прямая противоположность объективности? Разве она не проявление в высшей степени субъективного взгляда на вещи, не выражение романтического произвола, решительно противостоящего вся кому классическому покою и объективности? Это верно. Слово «ирония» может иметь и такое значение. Но здесь я вкладываю в него более широкое и высокое содержание, чем то, которое ему сообщает романтический субъективизм. Благодаря присущей ему невозмутимости содержание это почти беспредельно, ибо оно является содержанием и смыслом *самого искусства*, — всеприятием и, уже в силу этого, всеотрицанием; ясный, как солнце, радостный взгляд, объемлющий целое, и есть взгляд искусства, иначе говоря, взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченный никаким морализаторством. Это взгляд на мир великого Гете, — он был в такой степени художником, что произнес об иронии удивительное, незабываемое суждение: «Ирония — та щепотка соли, без которой всякое блюдо вообще несъедобно». Не случайно он всю свою жизнь был восторженным

поклонником Шекспира; ибо в драматическом космосе Шекспира действительно царит всеобщая ирония искусства, которая обесценивала его творчество в глазах моралиста, каковым тщился быть Толстой. Именно такую иронию я и имею в виду, когда говорю об ироническом объективизме эпоса. При этом не следует думать, что ей сопутствует холодность и равнодушие, насмешка и издевка. Эпическая ирония — это скорее ирония сердца, ирония, исполненная любви; это величие, питающее нежность к малому.

Персидский поэт Фирдоуси написал в 1000 году после рождества Христова эпическую поэму «Шахнамэ», «Книгу царей», в которой он использовал персидские сказания о царях. Двадцать два года работал он над нею в Тусе. Пятидесяти восьми лет он явился в Газну к султану, который предложил ему уплатить по тысяче золотых за каждую тысячу двустиший великой поэмы. Но Фирдоуси сказал: «Я лишь тогда получу плату, когда окончу работу». Проходили десятилетия, а он все никак не мог окончить свой труд, и на его взгляд, с точки зрения тех требований, которые он к себе предъявлял, его творение безусловно так и осталось незаконченным. Он все сидел и ткал узелки грандиозного ковра своей поэмы, вплетая в нее все новые персонажи, чудесные приключения, героические подвиги, чудеса, многоцветные орнаменты и узоры. Трудясь над поэмой, он состарился, ему исполнилось восемьдесят. Наконец он объявил, что творение его завершено. По объему оно в восемь раз превосходило «Илиаду», в нем было шестьдесят тысяч двустиший. Султан обманул его, уплатив за каждую тысячу двустиший по тысяче монет, но не золотых, а серебряных. Старец сидел в бане, когда ему принесли гонорар. Он отдал эти деньги банщикам и посланцу, доставившему их от султана.

Это — эпизод из мира эпоса, эпизод величественный. Таких не бывало в мире драмы или лирики, ибо по сравнению с эпосом — это миры малые и скороспелые. Эпическое творение, «*une mer à boire*»¹, чудо

¹ Бездонное море (франц.).

человеческого труда, в которое вкладываются несметные сокровища жизненного опыта, долготерпения, истового трудолюбия, неколебимой верности, изо дня в день возрождающей вдохновение, — эпическое творение с его титаническим миниатюризмом, который, кажется, одержим деталью, словно она и есть его единственная цель, и в то же время ни на миг не упускает из виду целое, — вот что я имею в виду, беседуя с вами на тему «искусство романа»; и я не могу не думать при этом о Фирдоуси и его волшебной «Книге царей», о том, что он отдал слугам своей гонорар, потому что строки его были оценены не на вес золота, а на вес серебра. Мои пристрастия не позволяют мне делать различие как по существу, так и по достоинству между эпосом и романом, между «Divina Commedia» и «Comédie Humaine», и я восхищаюсь тем, что Бальзак дал своему величественному циклу романов такое название, связующее обе эти сферы, утверждающее их равенство.

Лев Толстой также был романистом новейшего времени и, без сомнения, наиболее могущественным. Это один из тех случаев, которые вводят нас в искушение опрокинуть соотношение между романом и эпосом, утверждаемое школьной эстетикой, и не роман рассматривать как продукт распада эпоса, а эпос — как примитивный прообраз романа.

Такой исторический подход к проблеме безусловно возможен, ибо разложение и распад, так называемая дегенерация — явление весьма своеобразное; это, вообще говоря, проблема сложная, проблема биологии духа, которая отнюдь не совпадает с биологией естества. Здесь разложение и распад могут оказаться пустыми словами или же словами, обозначающими нечто противоположное тому, что они обозначают в обычной биологии: определяя более поздний этап, они определяют в то же время и более высокую, более развитую ступень; в данном случае они могут не иметь никакого отношения к умиранию и гибели, а, напротив, означать подъем, возвышение, усовершенствование жизни.

Возможно и, пожалуй, необходимо рассматривать роман и эпос именно в таком соотношении. Первый из этих родов искусства отражает современный мир, второй — мир архаический. Стихотворный эпос несет на себе печать архаичности — в той же степени, в какой архаичен и самий стих, который, собственно говоря, связан с магическим мироощущением. Ведь в древности эпосы не читались и не рассказывались; они, без сомнения, пелись под аккомпанемент струнного инструмента; название «певец», которое осталось за поэтом в торжественно-архаизированном стиле языка, в течение долгого времени, до середины средних веков, до эпохи миннезингеров, буквалистически точно отражало положение вещей, и прежде всего именно эпос был вещим песнопением, — ведь отец Гомер был слепым певцом; это, впрочем, не мешает тому, что уже «песни» «Илиады» и «Одиссеи», какими мы их знаем, равно как «Эдда» и «Песнь о нibelунгах», представляют собою поздние литературные обработки первоначальных рапсодий.

Было бы слишком смело утверждать, что развитие в сторону прозаического романа всегда и безусловно означает усовершенствование, уточнение повествовательного искусства. Сначала роман и в самом деле был продуктом распада целостного эпоса, цепью приключений, прихотливо сочетающихся авторским произволом. Однако форма эта несла в себе возможности, реализация которых на долгом пути развития от чудовищных позднегреческих и индийских сюжетных построений до «Воспитания чувств» и «Избирательного сродства» дает нам право видеть в эпосе лишь архаический прообраз романа.

Принципом, в соответствии с которым роман стал развиваться по этому человечески столь значительному пути, явился принцип *углубления во внутреннюю жизнь*. Немецкий философ Артур Шопенгауэр, который стоял на более дружеской ноге с искусством, чем обычно принято у мыслителей, выразил это в наиболее определенной форме: «Роман как форма искусства тем выше и благороднее, чем больше он проникает во внутреннюю жизнь и чем меньше предста-

вляет внешнюю; и это соотношение, являющееся важнейшей характеристикой романа, важно для всех его ступеней, начиная с «Тристрама Шенди» и кончая самым грубым авантюрным романом о рыцарях или разбойниках. Правда, в «Тристраме Шенди», по существу, нет никакого действия; но ведь как мало действия и в «Новой Элоизе», и в «Вильгельме Мейстере»! Даже в «Дон Кихоте» действия относительно мало, — оно весьма незначительно и в большинстве случаев сводится к шутке; а ведь названные четыре романа — вершина этого рода литературы. Рассмотрите, далее, чудесные романы Жан-Поля, и вы убедитесь в том, какая многосложная внутренняя жизнь вырастает на основе весьма скрупультно отобранных фактов внешней жизни. Даже в романах Вальтер Скотта наблюдается значительный перевес внутренней жизни над внешней, а последняя только для того и воспроизводится автором, чтобы дать толчок для развития первой, между тем как в дурных романах воспроизведение внешней стороны жизни становится самоцелью. Искусство состоит в том, чтобы при наиболее скрупультном отборе фактов внешней жизни дать наиболее интенсивный толчок развитию жизни внутренней; ибо интерес для нас представляет именно внутренняя ее сторона. Задача романиста не в том, чтобы рассказывать о крупном событии, а в том, чтобы сделать интересными мелкие».

Это — классическое высказывание, и мне в особенности нравится заключительный афоризм, где говорится о том, что роман должен быть занимательен. Тайна повествования — а ведь в данном случае можно говорить о тайне — состоит в том, чтобы сделать интересными вещи, которые, собственно говоря, скучны. Пытаться проникнуть в эту тайну и стремиться раскрыть ее — совершенно бесполезно. Но ведь не случайно Шопенгауэр кончает свое рассуждение об углублении во внутреннюю жизнь остроумным замечанием о необходимости сделать интересным малое. Принцип углубления во внутреннюю жизнь несомненно связан с этой тайной, когда мы затаив дыхание вслушиваемся в то, что само по себе незна-

чительно, и совершенно теряем интерес к грубому авантюрному сюжету, который будоражит наши чувства.

Когда прозаический роман выделился из эпоса, повествование вступило на путь углубления во внутреннюю жизнь и в тонкости душевных переживаний человека; путь этот был долг, и в начале его о подобной тенденции нельзя было даже и догадываться. Приведу пример, который мне как немцу особенно близок: разве немецкий роман воспитания, развития и формирования героя, разве гетеевский «Вильгельм Мейстер» представляет собою что-либо иное, нежели углубленный во внутреннюю жизнь, сублинированный приключенческий роман? О том, насколько углубление во внутреннюю жизнь означает одновременно чудесное возвышение малого и простого, низведение поэзии в область бюргерского, с особой и в высшей степени поучительной ясностью свидетельствует критика, которую романтик Новалис, этот серафик в поэзии, обрушил на «Вильгельма Мейстера» и которая столь же злобна, сколь и справедлива. Величайший роман немецкой литературы пришелся Новалису не по душе, он назвал его «Кандидом, направленным против поэзии». Книга эта, по его словам, «в высшей степени непоэтична», при всей поэтичности изложения; это — сатира на поэзию, религию и так далее; великолепное блюдо, божественная картина — говорит он — получилась из соломы и стружек. С изнанки все это — фарс. «Подлинной и незыблемой остается лишь экономическая сущность вещей. Романтическое теряется в ней так же, как и поэзия природы и все сверхъестественное. Речь идет лишь о будничном быте людей, природа и мистицизм забыты. Это — опоэтизированная бюргерская семейная хроника... Из первой книги «Мейстера» видно, как приятно может звучать обыденность, повседневность, если она преподносится с пленительными модуляциями, если она, скромно облекшись в округлое, плавное слово, мерным шагом проходит перед нами...» «Гете — поэт сугубо практический, — говорит Новалис в другом месте, — его произведения подобны английским товарам: они

в высшей степени прости, изящны, удобны и долговечны. В немецкой литературе он сделал то, что Беджвуд — в английском искусстве; как у англичан, у него есть прирожденный практический и приобретенный знанием благородный вкус... В его натуре скорее довести до конца что-либо незначительное, до блеска отдать какой-нибудь пустячок, нежели начать что-либо грандиозное, заранее зная, что оно не будет завершено вполне».

Чтобы ценить эту критику так, как ценю ее я, нужно уметь в отрицательном видеть положительное, нужно верить в плодотворность озлобленности для познания. Эстетический англизм, приписываемый здесь Гете, напоминает о влиянии, которое и в самом деле оказал на него английский буржуазный роман, роман Ричардсона, Фильдинга, Гольдсмита. Однако Новалисова критика «Вильгельма Мейстера» раскрывает перед нами и буржуазный характер романа вообще, от века присущий этому виду искусства демократизм, благодаря которому он в формальном и историко-культурном отношении противоположен феодальному эпосу и стал господствующей художественной формой нашей эпохи, вместилищем души современного человека. Не случаен удивительный расцвет европейского романа в XIX веке — в Англии, Франции, России, Скандинавии; этот расцвет обусловлен его столь согласным духу времени демократизмом, тем, что в силу самой своей природы он призван к выражению современной жизни; его поглощенность социальными и психологическими проблемами привела к тому, что он стал художественной формой, наиболее полно выражающей эпоху, а любой романист, даже посредственный — современным типом литератора — художника *rag exellence*¹.

Романист как сугубо современное воплощение художника вообще — такой взгляд можно обнаружить во многих работах Ницше, посвященных критике культуры. Современный романист со свойственной ему жадной любознательностью, направленной на обще-

¹ Здесь — в самом глубоком смысле слова (*франц.*).

ственное и психологические явления, с его нервной впечатлительностью, с характерным для него смешением чувственности и чувствительности, созидающей и критических устремлений, писатель, обладающий сложной духовной организацией, приспособленной для восприятия и передачи тончайших ощущений и их конечных результатов, — такой романист играет исключительную роль в духовной картине эпохи, нарисованной Ницше, и это не удивительно. Ведь в нем самом органически сочетались художник и ученый, и он более чем кто-либо из своих предшественников сблизил искусство и науку, переплел их друг с другом.

Говоря о романе как о преобладающей форме искусства в наше время, следует указать на ту роль, которая в современном поэтическом творчестве, в произведениях литературного искусства нашей эпохи выпадает на долю критического элемента вообще. В этой связи мне снова вспоминается высказывание русского философа Дмитрия Мережковского относительно Пушкина и Гоголя — о смене чистой поэзии критикой, о переходе от бессознательного творчества к *творческой сознательности*. Речь идет здесь о той же антиномии, которую Шиллер в своей знаменитой статье сформулировал как противоположность между «наивным» и « сентиментальным». Мережковский называет у Гоголя критикой и творческой сознательностью то, что представляется ему более современным, устремленным в будущее по сравнению с пушкинским бессознательным творчеством, — и это в точности соответствует тому, что Шиллер понимает под «сентиментальным» в противоположность «наивному», причем Шиллер также объявляет сентиментальное, творческую роль сознания и критику новейшей ступенью развития, отвечающей современной эпохе.

Это разграничение безусловно относится к нашей теме, к характеристике романа. Роман как произведение современного искусства представляет собой этап «критики», сменившей этап «поэзии». Он относится к эпосу как «творческая сознательность» к «бессознательности».

тельному творчеству». И следует добавить, что роман, будучи демократическим выражением творческой сознательности, отнюдь не должен уступать эпосу в *монументальности*.

Великий социальный роман Диккенса, Теккерея, Толстого, Достоевского, Золя, Пруста — это и есть монументальное искусство девятнадцатого века. Мы назвали имена англичан, русских, французов, — почему же в этом списке нет немцев? Вклад Германии в европейское повествовательное искусство представляет собою вклад весьма тонкого свойства; это, главным образом, роман воспитания и формирования героя, как гетеевский «Вильгельм Мейстер», и позднее — «Зеленый Генрих» Готфрида Келлера. Кроме того, у нас есть такая жемчужина мирового повествовательного искусства, как роман «Избирательное сродство», созданный тем же Гете, — замечательнейшая психологическая и натурфилософская поэма в прозе. В более позднюю эпоху социальные романы писали духовные выразители нашей не доведенной до конца буржуазной революции, представители «Молодой Германии» — Иммерман, Гуцков; они не привлекли к себе всеобщего интереса за пределами Германии, не явились в достаточной степени выразителями общеевропейского духа. Проза какого-нибудь Шпильгагена кажется сегодня безнадежно устарелой и вялой, из чего можно заключить, что она никогда не была подлинным вкладом в сокровищницу европейского романа. Следует назвать Теодора Фонтане, среди многоразличных поздних произведений которого по крайней мере одно, «Эффи Брист» — шедевр общеевропейского значения; впрочем, Европа, да и весь остальной мир не обратили на него особого внимания: за пределами Германии Фонтане почти неизвестен, и его мало кто читает даже на юге Германии и в Швейцарии. С самими швейцарцами, писавшими на немецком языке, дело обстоит не намного лучше: такова судьба и выдающегося в своем роде крестьянского писателя-моралиста Готхельфа, и пленительного Готфрида Келлера, мастера поистине золотого языка, создателя чудесных современных сказок, и Конрада

Фердинанда Мейера, автора исторических новелл удивительного благородства.

В чем причина того, что ни один из названных писателей не обрел общеевропейского звучания? Достаточно произнести любое из приведенных выше западноевропейских и русских имен, чтобы почувствовать, насколько немцы по влиянию и по представительности уступают своим собратьям. Общеевропейское влияние, представительство от лица Европы, покоряющая мир сила, звучащая в именах великих романистов — все это есть и в Германии, но не в литературной критике общества, а в музыке. Этим величественным исполнам Германия может противопоставить — или поставить в один ряд с ними — имя Рихарда Вагнера, творившего в области музыкальной драмы, хотя и связанной с эпосом. Свой вклад в монументальное искусство девятнадцатого века Германия внесла не на литературном, а на музыкальном поприще, и это в высшей степени характерно. Можно было бы показать удивительнейшее эпохальное и психологическое родство монументального творчества Вагнера с великим искусством европейского романа девятнадцатого века. «Кольцо Нibelунга» имеет много общего с символическим натурализмом цикла романов Золя «Ругон-Маккары», вплоть до «лейтмотива». Но существенным и специфически национальным является различие между социальной устремленностью французской литературы и мифологическим, исконно поэтическим духом немецкой. Не будет преувеличением сказать, что роман европейского типа вообще чужд немецкому национальному характеру — и это объясняется не только отношением немецкого духа к демократизму, от века свойственному роману как художественной форме, но и его отношением к демократии вообще — в самом широком и духовном смысле этого слова.

Когда я говорю о том, что роман не привился в Германии, а немецкий роман — в мире, я, разумеется, имею в виду девятнадцатый век и прежде всего вторую его половину; ибо роман немецких романтиков, достигший высокой степени совершенства

благодаря Жан-Полю, Новалису, Тику, Шлегелю, Арниму и Брентано, обрел хотя бы в лице Э.-Т.-А. Гофмана, в его фантасмагорической повествовательной прозе, всеевропейское значение и оказал особенно сильное влияние во Франции. В наши дни подобное влияние на европейскую литературу начинает оказывать весьма своеобразное и интересное искусство повествования рано умершего богемского немца Франца Кафки — его религиозно-юмористическая поэзия сновидений и ужаса относится к наиболее впечатляющим и примечательным явлениям мировой литературы в области прозы. На рубеже двадцатого века и в первой его трети можно и вообще отметить нечто вроде вторжения немецкого романа, с его формальными и духовными особенностями, в сферу общеевропейских интересов. Но об этом — в другой раз.

1939