



Ф. Федоров

О философии Н.Я. Берковского и его научной методологии

В конце 1967 года, отвечая на вопросы анкеты о методологических проблемах современного литературоведения, Н.Я. Берковский высказал несколько принципиальных для него мыслей¹. *Мысль I.* «В 20-е годы в особенности, да и в 30-е тоже, интерес к методологии съедал всё. <...> Ужасающий априоризм делал едва возможной подлинную работу мысли. <...> Я вижу оздоровление исследовательской работы в том, что произошел спад методологического пыла и, признаюсь, не без опасения отношусь к новым попыткам хотя бы в ослабленной форме возродить традиции периода сухих методологий...» (VII, 474). *Мысль II.* «В нашей науке работы, посвященные фактам и частностям, тоже не могут не вызвать полемики. <...> фактического характера исследования лишены перспективы, не видно, к чему и ради чего они сделаны, чего в них и через них ищут. Кажется, что факты изучаются ради фактов же. Складывается особая секта эмпириков, не желающих что-либо признавать, кроме материалов, кроме эмпирических данных как таковых» (VII, 476). Пафос Берковского – пафос неприятия любого типа априорных принципов исследования художественных явлений, любого типа методологий как вульгарно-социологических, так и формалистических, старых и новых; по Берковскому, «априоризм» исследователя – это априоризм Прокруста. В равной степени неприемлема для Берковского и «секта эмпириков»; сочинения «эмпириков» – особенно в компаративистике – не что иное, как не освещенная мыслью свалка фактов.

Позитивная программа Берковского, провозглашенная в анкете, примечательна: «было бы весьма полезно, чтобы в нашей среде укрепился <...> тип ученого, соединяющего черную работу возле фактов и над фактами с работой синтетического характера» (VII, 476). Фактография для Берковского – это «черная работа», предварительное условие научного исследования, суть которого составляет «работа синтетического характера». Декларация «работы синтетического характера» принципиально важна, потому что, на мой взгляд, в ней содержится ключ к методологии Бер-

ковского, к пониманию того в высшей степени своеобразного аналитического действия, каким являются его сочинения. Естественно, поскольку это сказано во второй половине 60-х годов, то и распространяется не на все наследие ученого, а лишь на заключительный период его научной деятельности.

Научное творчество Берковского может быть разделено на три достаточно очерченных, достаточно своеобразных периода. Первый период – вторая половина 20-х годов – начало 30-х – в качестве центра имеет книгу «Текущая литература» (1930), окруженную целой армией критических статей и заметок, опубликованных в «Красной газете», в журнале «На литературном посту» и «Звезде», в других периодических изданиях; это период «классовой семантики», в высшей степени рапповский по своему характеру². Граница между первым и вторым, охватывающим 1930-е годы, периодом достаточно размыта; она пролегает через постепенный отход Берковского от «текущей» советской литературы к классической западной литературе, прежде всего к литературе немецкого романтизма, от литературной критики к академическому литературоведению с его ориентацией на научную объективность: «Эстетические позиции немецкого романтизма» (1934), «Немецкий романтизм» (1935), «Э.Т.А. Гофман» (1936), «Хроника жизни и творчества Г. Гейне» (1937), а также «Эволюция и формы раннего реализма на Западе» (1936), «Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы» (1937). Бесспорное научное значение сохраняют работы, посвященные немецкому романтизму, во многих отношениях классические в германистике. Начало третьему периоду дает книга «Запад и русское своеобразие в литературе», создававшаяся в 1941 – 1946 гг. (издана в 1975 г. под названием «О мировом значении русской литературы»), а также статья «Велимир Хлебников», тоже относящаяся к военному времени (опубликована в 1985 г.). Венчает этот третий период знаменитая монография «Романтизм в Германии», законченная весной 1972 г. незадолго до смерти и увидевшая свет в 1973 г.

Три творческих периода Берковского, его эволюция в основе своей имеют преодоление «методологии», преодоление «априоризма», необыкновенно резко проявившегося в эпоху «Текущей литературы»; методология позднего Берковского – это методология преодоленной методологии. Методолог и «антиметодолог» – это важнейший внутренний спор Берковского, начавшийся в 1940-е и завершившийся в 1960-е годы победой «антиметодологии». Этот внутренний спор был осмыслен Берковским в монографического типа статье «Станиславский и эстетика театра» (1968), принципиально для него важной. Размышляя о режиссуре, Берковский пишет о двух принципиально различных режиссерских принципах. Первый принцип – принцип «свенгализма» (по имени героя романа Джорджа Дюморье «Трильби»: Трильби, никаким голосом не обладавшая, совер-

шенно не музыкальная, благодаря гипнозу Свенгали покоряет Европу, но её карьера заканчивается катастрофой: на одном из концертов Свенгали скоропостижно умирает и вместо чарующего пения «у нее вырываются дикие, грубые звуки, менее всего похожие на музыку и пение», III, 269). Принцип «свенгализма» – принцип режиссерского диктата, режиссерского гипнотизерства. «Кто-то один, – пишет Берковский, – умеет и знает, чего не умеют и не знают остальные, – этот человек уходит из-под контроля и может употребить во зло свои преимущества» (III, 270). Альтернативный принцип – принцип Сократа: «Сократ воспитывал в своих последователях духовную самостоятельность. Он будил людей, убеждал их всмотреться в собственный внутренний мир, указывал им на лучшее в них, чтобы и сами они умели ценить и развивать это лучшее. Сократ взял на себя миссию способствовать чужой мысли, чужому философствованию. Сын повивальной бабки, он по-своему продолжил материнские занятия и применил науку повивания, «майевтику», к мыслям, которые производили его сограждане, помогал мыслям родиться, выйти на свет неповрежденными и потом старательно ходил за ними. Сократический метод добр. Он поощряет: «живи мыслями собственного разума, духовностью собственного духа, тебе дается воспитатель и помощник, чтобы угадывать твои же собственные движения и чтобы укреплять их» (III, 271). И далее: «Свенгализм» внушает, сократовский метод – наводит <...>. Сократовский метод предполагает равенство учителя и ученика: оба – познающие, оба обращены к одному и тому же предмету. <...> Он не диктует актеру роль, а выращивает её вместе с актером, замыслу помогает дозреть до мысли, а мысли – до прямого дела» (III, 272). По мнению Берковского, Московский Художественный театр эпохи расцвета – это театр сократического метода, в результате осуществления которого на сцене совершается «течение жизни». «Вероятно, созидание сплошной жизни на сцене – величайшая из реформ Станиславского, объемлющая все остальные. Жизнь в целом, «ансамбль жизни» – это и стало главной задачей режиссера» (III, 276). По Берковскому, принцип «свенгализма» – это принцип «методологии», «априоризма», принцип единомыслия и тем самым насилия над жизнью («Свенгали – деспот, душевладелец», III, 270). Сократический же метод – это «работа синтетического характера», это принцип разномыслия, диалога, антидогматикой, «антиметодологический» в основе своей принцип, принцип жизни, верности жизни.

По мнению Берковского, история искусства, как и история науки XX в., движется от «свенгализма» к «сократизму». «Известный «свенгализм» был свойствен и Станиславскому, но Станиславский все уходил и уходил от него. В первом своем периоде Станиславский принимал режиссерское единодержавие как приказы, отдаваемые сверху и внизу выпол-

няемые. Он писал жесткие режиссерские планы, в которых все в спектакле было чересчур предустановлено и предусмотрено» (III, 270).

Но эволюция и самого Берковского – это движение от «свенгализма», жесткой методологии эпохи «Текущей литературы» к сократическому методу 1960-х годов с его антидогматикой, с его «работой синтетического характера».

Сократический метод проявляется в сочинениях Берковского самым универсальным образом. Прежде всего его статьи и книги, в том числе и такие объемистые, как «Романтизм в Германии», развернуты как свободные, не имеющие априорной схемы монологи, но монологи, предполагающие собеседника, в качестве которого выступает исследуемый автор, исследуемое произведение; есть диалог, есть беседа, строящаяся по всем принципам беседы. Ещё в начале 1940-х годов, едва-едва приступив к новым работам, Берковский в замечательных письмах Д.Д. Обломиевскому то и дело возвращается к своим новым исследовательским принципам. «Да здравствует реализм в познании – это лучшее богатство и счастье. Сколько сил, настороженности нашей требуется, чтобы задеть подлинник, да так, чтобы, задевая, не передвинуть его и не разрушить» (Письмо от 23 августа 1942 г.)³. «Ум не любит следовать живому. Сколько ему нужно неудач и подзатыльников, чтоб он стал слушаться логики живого» (Письмо от 16 октября 1942 г.)⁴. Беседа становится внутренней потребностью, сущностью Берковского: ему необходим собеседник. В высшей степени замечательно и красноречиво признание: «Думается без партнеров очень медленно. Говорить здесь не с кем, а я существо, думающее в разговорах, разговор для меня включатель. Немножко разряжаюсь на студентах – уловить в аудитории разумное внимательное лицо и для него наговаривать, как на пластинку. Очень тоскую по старому ленинградскому общению, ведь немало было людей, а мы этого не понимали» (Письмо от 5 декабря 1942 г.)⁵. «Самым строгим работам Берковского, – писал Б. Зингерман, – свойствен <...> стиль непринужденного публичного размышления. В этом случае, как и в других, он превыше всего ставил принцип естественности и свободы»⁶. Кстати говоря, и эпистолярное наследие Берковского, богатое и глубокое, – это тоже свидетельство его «сократизма».

«Не желая насиловать свой мозг» (И. Бродский), Берковский демонстративно отказывается от так называемого научного стиля, научного языка, который уже сам по себе представляет, по Берковскому, некое отъединение от жизни, навязывание читателю определенных, априорных правил мышления. Сочинения Берковского ориентированы на устную речь, точнее, это стенограмма духа, стенограмма мысли, неприглаженная, неусредненная, абсолютно естественная, свободная. Тексты, создаваемые Берковским, – будь то беседа или лекция, письмо, статья, книга, – это всегда творчество, овеществленный творческий процесс, и они не-

различимы как структуры, для Берковского нет разницы между письмом и статьей, он всегда говорит на одном языке, языке естественного развертывания мысли. Ярким примером является замечательный эпизод о Сперанском в книге о национальном своеобразии русской литературы. «Русская оригинальность состоит в том, что у нас красоту без обыденности не признают красотой, живой силой, что у нас развенчание красоты именно и сводится к обнаружению её беспочвенности, отсутствия элементов заземления вокруг неё. Стоит проследить, как Толстой ниспровергает для читателя Сперанского, государственного человека, блестящего деятеля, решающий эпизод – обед в избранном кругу на дому у Сперанского: деланный отдых, деланное веселье, деланные импровизации и шутки. Когда рассказано, как Сперанский белой рукой приласкал дочь свою и поцеловал её, то эта ненужная подробность о «белой» руке нарочно расстраивает всю сцену: рука представляется чем-то отдельным от Сперанского, отдельным от ласки, от дочери, к которой направлен этот жест ласки, эпизод становится механическим актом, становится удивительным, что у Сперанского может быть дочь и что он может быть способен на родительские отношения. Вся домашняя жизнь Сперанского, как открывает её Толстой, – искусная инсценировка, нарочно заведенная государственным мужем, ибо в ней, по его соображениям, есть надобность. Сперанский лишен черновой, домашней стороны жизни, это человек показа, беловиков, сделанных сразу же, без помарок, Сперанский не участвует в вещах обыкновенных, общих всем людям, иначе, как имитатор, и это делает для Толстого сомнительным весь блеск и всю его публичную славу, жизненность его законодательства и новшеств, которые он насаждает параграфами и в специальных комиссиях» (V, 84). А вот отрывок из письма Н.А. Роскиной: «Вчера я был на Караяне и совсем очарован личностью его, Караяна нужно непременно *видеть*, как великого актера. Он совершенно оболытетен, седой, с кошачьим лицом, с удивительной гибкостью всего тела, с удивительной жизнью рук. Впечатление от него то, что это кудесник кошачьего происхождения, если еще не лучше. Моцарта он исполняет, прикрыв глаза, с блаженнейшей улыбкой, с осветленным лицом. Кажется, что он вспоминает эту музыку, может быть, приснившуюся, может быть, когда-то кем-то сочиненную на самом деле. Моцарт, как счастливое несбыточное сновидение, ведь это и есть современный для нас Моцарт. Мы слишком пали, чтобы допускать Моцарта взаправду. У Караяна для Моцарта были и плывущие руки, одна плыла, другая гребла сильнее, он плыл и проплывал по стране сновидцев. Иногда одну руку он клал на сердце – объяснение оркестру, что это такое они сейчас играют, к чему приблизились.

А к Шостаковичу он вышел совсем иным. Как будто засучил рукава и приступил с оркестром к тяжелой и мрачной работе X симфонии. Тут и

сны, и улыбки, и покойное покачивание сразу же кончилось. Я когда-то был на премьере Десятой, а теперь услышал её тем не менее впервые. Она – огромный тюремный замок, откуда несутся крики заживо распиливаемых людей и на задворках которого все-таки иногда танцуют – есть такие, кому при всем при том танцуется»⁷.

Берковский не любит абзацев, не любит дискретности, прерывания мысли, он устремлен в сторону её «бесконечного развертывания» (II, 13), он не только утверждает некую идею, он на глазах её строит, создает её предметный облик, её образ, и этот образ необходим не как своего рода аргумент, а как погружение в стихию мира, жизни, как в стихию определенного и в то же время открытого для бесконечности, неисчерпаемого. Сперанский (в толстовском толковании), Герберт фон Караян обретают под пером Берковского не только законченную портретность, но и становятся живыми свидетельствами творения, творческого процесса, свидетельствами творящей мысли, творящей жизни. Методика позднего Берковского – это вариант прустовского «потока сознания». «Размышлять от мелочей»⁸ призывает Берковский своего собеседника и демонстрирует трансформацию «мелочей» в универсум с его неисчерпаемостью и многоцветностью.

Поздний Берковский – это абсолютное разрушение сложившегося в XX веке литературоведческого канона: оно проявляется не только в стиле, в композиции его сочинений, но и в нетерпимости к терминологии; у него минимум терминов, к тому же нестрого употребляемых (в частности, весьма нестрого употребляется и термин «романтизм», границы романтизма, любые границы для него – несуществующая категория, ибо граница – разрушение жизни); да и статьи Берковского – в сущности, не статьи, а нечто иное, не поддающееся определению; весьма показательны, что А.А. Аникст называет их не иначе, как эссе (IV, 3–14). Они, как и сократовские монологи, – это и наука, и искусство, и некое действие жизни, совмещающее в себе и логическое, и эстетическое, и любое прочее начало.

Методология позднего Берковского, антиметодологическая в своей основе, не есть нечто изолированное от системы его воззрений; у Берковского сложилось единство методологии и философии, его философия совершенно осуществляется в его методе.

Идея, которая пронизывает едва ли не все сочинения позднего Берковского, – это идея жизни, жизнотворчества; возникшая в 40–50-е годы, в 60-е годы она обретает характер целостной философии. В контексте жизни и творчества Берковского очевидно, что на стезю жизнотворчества он обратился уже тогда, когда, покинув «текущую литературу», в центр своего внимания поставил немецкий романтизм; именно там, в немецком

романтизме, в иенской школе, в сочинениях Ваккенродера, Тика, Новалиса, во фрагментах бр. Шлегелей, у молодого Шеллинга заключены истоки и философии жизни, и универсализма, и культ сократических диалогов. Но исследования 30-х годов были для Берковского прежде всего школой познания, школой рационального усвоения, интересом ученого, который черпал в романтиках важные идеи, остававшиеся отстраненными, не затрагивающими его человеческую первосущность, не примеренными к собственной философии жизни. Но это была та подготовительная школа, которая постепенно ожила, которая из рациональной научной схемы стала трансформироваться в жизнь, определять внутренний мир исследователя. Берковского по мере его духовного становления все более и более начинают привлекать те культуры и те художники, которые устремлены к целостности, к универсальности, к жизни, в которых есть понимание жизни, как полноты бытия; это Ренессанс, это романтизм, это Пушкин, это Толстой; эпохи и художники, в той или иной степени затронутые жизнью, её энергией и глубиной. (В связи с постановкой А. Эфросом «Ромео и Джульетты» Берковский писал в конце 1970 года: «Постановщик овладел энергией жизни, как она представлена у Шекспира, а это очень много и это очень важно, и все же это не всё, не весь Шекспир. Энергией жизни постановщик владеет, и только еще овладевает глубиной жизни, как она присутствует в шекспировском тексте»⁹). По этой же причине Берковского влечет театр. «Если жизнь есть действие, то драма и театр становятся первостепенным выражением её»¹⁰. Кстати говоря, еще в 1950 г. по поводу романтического театра сказано: «Вся истина, весь стиль и все общие и частные идеи романтического театра можно было бы свести к одному положению: максимум жизни, максимум проявления сил, заложенных в историческую среду и в общественного человека»¹¹.

Классицизму с его авторитарностью («Классицизм был носителем авторитарного духа», II, 11) Берковский противопоставляет творчество Леонардо да Винчи, прежде всего «Святую Анну», «богатейшее и значительнейшее из его произведений» (II, 49, «Леонардо да Винчи и вопросы Возрождения», 1954). «Изливающаяся жизнь в этой картине светит и блистает, невзирая на будущую свою трагическую развязку, на предстоящие страдания. Жизнь в её свободе, в её росте, по Леонардо, есть нечто безусловное, она прорывается сквозь любые заграждения, она действительна, независимо от той или иной развязки, которую она может иметь в том или ином случае» (II, 55). «Красота действительности для Леонардо в том, что вся действительность есть непрерывное волнение жизни, живая изменчивость, появление и рост новых жизненных сил» (II, 9). Авторитарность же с её законами и правилами, с её культом необходимости и долга враждебна жизни, точнее, является для жизни прокрустовым ложем. Но Леонардо влечет Берковского не толь-

ко потому, что в его картинах есть «изливающаяся жизнь», но и «образы с задатками бесконечного развертывания» (II, 13), т.е. введенные в контекст жизни, жизнь представляющие¹².

Размышления, начатые в статье о Леонардо да Винчи, будут продолжены в многочисленных сочинениях 1960-х годов, в которых творчество и жизнь самых разных художников, на первый взгляд весьма неожиданных, соотнесены с идеей жизни, этой идеей проверены и освящены; непрерывно обращаясь к магистральной своей идее, Берковский не только создает своего рода вариации на заданную тему, но прежде всего эту тему, эту идею, согласно своему мировидению и аналитическому принципу, демонстрирует как тему, как идею все того же «бесконечного развертывания». Берковский вводит художников, их книги, их спектакли, их картины, их персональную судьбу, их идеи и их структуры в непрерывный поток творческой жизни. Величие Пушкина, по Берковскому (статья «О «Повестях Белкина», 1960), как раз и заключено в том, что его искусство «чуждается» «агрессии в отношении объективной жизни». «Оно строится на любовном соглашении с нею, на уважении и доверии к ней», Пушкин «предлагает объективным явлениям самостоятельность и свободу, сам же он осторожно следует за ними, ничего наперед не навязывая» (II, 288). Для Берковского подлинный литературный персонаж (как и подлинный человек) – это персонаж (человек), вошедший в контекст жизни, в котором и через которого вершится жизнь. Исходя из этой концепции, Берковский строит анализ таких пушкинских персонажей, как Германн и Сильвио. «Германн болен экспансией личной власти, он готов вовлечь загробный мир в личные свои дела и вступить с ним в точные деловые и даже денежные отношения, играть и выигрывать в карты по его подсказке. <...> Сильвио через свое искусство стрелка тоже добивается безусловной власти над людьми, над жизнью, над смертью. Пистолет Сильвио – те же три верные карты Германна «Пиковой дамы». Но Пушкин возвысил Сильвио над Германном. Подошли сроки, и Сильвио опомнился, отказался от насилия над действительностью и над самим собой» (II, 288–289). «Сильвио всегда был человеком необходимости. Во втором поединке с графом Сильвио впервые – человек свободы...» (II, 278).

Сквозь призму жизни рассмотрены Берковским в связи с «Мертвыми душами» такие литературные структуры, как «типы», «характеры».

«Типовая душа – это душа мертвая. <...> Мертвые души – это типовые души живых, это мертвое в этих душах, их типовая кора, под которой что-то еще пытается жить собственной волей.

У Гоголя типовое – мертвое. Это было его открытие, по крайней мере для России. Тем самым Гоголь покончил с теофрастовскими характерами, с *ratio*, систематикой и схематикой классицизма.

Гоголь освободил последующую русскую прозу от «типов», представив их как мертвое начало в человеке, как мертвую душу, носимую живыми еще... «Типы» могли удержаться только на краях картины, как слуги просцениума, как стаффаж»¹³.

Жизнеутверждение кладется Берковским в основу тематической и идеологической системы творчества Достоевского, в частности, «Братьев Карамазовых» («О «Братьях Карамазовых», 1960). «Радость жизни – первая философская и музыкальная тема в романе Достоевского. Вторая тема – «карамазовщина» и убийство. В «карамазовщине» та же радость жизни, но извращенная и обезображенная, перешедшая в реальность, превращенная в трагического уродца. Третья тема, заключительная, – мораль сострадания и духовной любви между людьми. Достоевский надеется через братскую любовь вернуться к радости, очищенной от «карамазовщины». Как в музыке, третья часть развития должна была вернуться к первоначальной теме в обновленном её виде» (VI, 207).

Весьма знаменательно, что в тех случаях, когда Берковский обращается к характеристикам личности художника, биографических аспектов, в центре его внимания оказывается все то же жизнеутверждение, жизнотворчество художника, способность или неспособность к ним (впрочем, художники, не способные к жизнотворчеству, к радости и полноте жизни, в картине мира Берковского отсутствуют). Вот, например, портрет Тютчева из известного сочинения 1962 г., опубликованного в качестве предисловия к тютчевскому тому Малой серии «Библиотеки поэта». «Он жил заодно с природой, сливался с ней, а через природу с большим миром, с его стремлениями <...>. В лирике своей Тютчев находит самого себя, и, что существенно, заодно он вступает и в широкий мир исторической жизни, современной ему. Прямая, непосредственная связь с большим современным миром способствует очищению и росту личности поэта. Как человеческая личность Тютчев необыкновенно возвышается в своих лирических стихотворениях. Он сбрасывает с себя всё, что могло бы умалить его; кажется, что он освобождается даже от своих физических черт, от постоянной своей ущербности телесной. Маленький, тщедушный, зябкий, вечно недомогающий, в лирической поэзии он приобретает стихийный голос, неслыханное могущество, способности судьи, кудесника, пророка» (VI, 159–160). Нетрудно увидеть, что мышление Берковского – историческое мышление, но история понимается им, как правило, как способ проявления жизни в определенную эпоху; жизнь для Берковского значима сама по себе, как жизнь, как субстанция, как антитеза нежизни, но субстанциальное лицо жизни обнаруживает себя в исторических, временных, повседневных параметрах («широкий мир исторической жизни»). Берковский,

говоря о творящейся жизни, нередко актуализирует её исторический облик, как, например, в пассаже об Эйзенштейне: «Последний фильм Эйзенштейна, вторая серия «Грозного», – это великая эмотивная драма, драма мучений исторической жизни, сметающая все остатки рационализма и дидактизма, которых, по замыслу его, еще немало было в этом произведении¹⁴.

Жизнь антитетична не только нежизни, но и абстракции как порождению разума. Отсюда и девиз «размышлять от мелочей», отсюда и проходящее через сочинения 1960-х годов утверждение повседневности как первоосновы жизни. В статье «О «Повестях Белкина» об этом сказано с исчерпывающей ясностью: «Человеку, как бы он ни был высок умственно и духовно, необходимо сохранять собственную свою связь с простейшими мотивами жизни, развиваться, не отрываясь от них, внутренне питаясь ими. К самому глубокому содержанию жизни путь для Пушкина лежит через повседневность, через участие в ней» (II, 251). Но, верный своему вариативному принципу, Берковский возвращается к важным для него мыслям о повседневности в статье 1966 г. «Чехов – повествователь и драматург»: «Повседневность, подробности которой разработаны со вкусом, с любовью, пребывает у Чехова на сцене от начала и до конца драматического действия и потому, что в ней заключены, пусть рука об руку с недобрыми, также и добрые, талантливые, ласковые силы, и потому, что она, повседневность, – вечная стихия. Повседневность – жизнь без конца, без края, то, что было, есть и будет...» (VI, 313).

Идея жизни, жизнотворчества, возникшая в 40–50-е годы, в 60-ые годы обретает у Берковского характер целостной философии, изложению которой и посвящена всецело его последняя книга. В некотором смысле второе обращение к немецкому романтизму понадобилось Берковскому, чтобы построить и продемонстрировать эту главную, в ходе жизни выстраданную идею, ибо немецкий романтизм был для того наиболее благодатным материалом, наиболее благодатным поводом. Книга «Романтизм в Германии», законченная за несколько месяцев до смерти, – это апология жизнотворчеству. Жизнотворчество связано у Берковского прежде всего с натурфилософией Шеллинга, именно поэтому натурфилософия представлена им как суть сутей, как ядро романтизма. «Философия природы» Шеллинга едва ли не основополагающее произведение раннего романтизма» (IV, 24). «Шеллингова натурфилософия разработала первоклассно-важные для романтизма мотивы. Для нее нет царства застывших и очерченных навсегда или хотя бы лишь ненадолго отдельных явлений. Она всюду видит единую творимую жизнь. Природа и жизнь суть по Шеллингу непрерывное творчество, творя самих себя, они себя же самим себе открывают, они возвышаются в своём развитии со ступени на ступень, покамест не кончают миром культуры и человека. <...> Позиция роман-

тиков, покамест они оставались романтиками, всюду одна и та же: творимая жизнь – в природе, в истории, в обществе, в культуре, в индивидуальном человеке. Творимая жизнь – в ней первоосновной импульс к эстетике и к стилю романтиков, к их картине мира» (IV, 24 – 25).

Мироздание, утверждает Берковский вместе с Шеллингом и иенцами, – это творчество; творчество – это, естественно, и каждый компонент мироздания; в этом смысле мироздание – вечный процесс жизни, жизнь как таковая. Совершенно очевидно, что Берковским из мироздания исключена смерть, о которой он если и пишет, то вскользь и неохотно. Берковскому близки тютчевские отношения со смертью: «Для смерти этот человек, столь духовно живучий, столь враждебный ей всем своим бытием, не был легкой добычей» (VI, 162). Не что иное, как форма смерти, есть и любого рода консерватизм, проявляющийся в социуме. Для Берковского чрезвычайно значима мысль Новалиса, высказанная в «Гимнах к Ночи», о кровообращении, происходящем во всех телах, органических и неорганических; кровообращение – это и есть образ природы, мироздания как вечно творящейся жизни. Поэтому для Берковского, как и для натурфилософа Шеллинга, несостоятельна конфронтация духа и материи. Шеллинг, пишет Берковский, «предвосхищает романтиков, отказавшихся от безоговорочной борьбы с «объектом», с материальным миром, в котором как будто бы все есть предательство и яд. Ранние романтики возвращают чувственности (чувственному миру. – Ф.Ф.) её права и делают это иной раз торжественно, как Новалис. И на самом деле, оправдание это было событием, без него не состоялся бы романтизм <...>. Однако чувственность романтиков особенная, не та густая и агрессивная, как у английских реалистов XVIII века, например <...>. Она всего лишь легкая оболочка внутри неё творимой жизни, которая светится сквозь неё, будучи главным, тем, ради чего существует искусство. Отдельные вещи в отдельности своей и самодостаточности почти истаяли, ставши органами и орудиями великой единой жизни. Творимая жизнь – это и есть поэзия, сама по себе взятая, поэзия в своей эссенции. Предромантический Шеллинг, приняв романтизм, мог поправить свои прежние высказывания о гибели на просторах «объекта»: нужны были добрые отношения к «объекту» вовсе не ради того, чтобы призвать на себя катастрофу. «Объект» таил творимую жизнь, ту же, что мы носили в самих себе. Предаться «объекту» – значит прийти к самому себе, вернуться в собственный дом. <...> Романтики и Шеллинг понизили значение категории вещи. Есть движение творимой жизни, в нем суть всякой сути. Вещи – весьма относительные точки покоя, временные узлы постоянного движения, пауза ради отдыха и нового набирания сил. Через романтиков традиция эстетики жизни побеждает традицию эстетики вещей...» (IV, 29 – 30). «Сфера того, что способен был заполнить собою

поток жизни, не подлежала обозрению <...> Творимая жизнь не совмещалась с консерватизмом, и Фридрих Шлегель имел основания называть романтическую поэзию прогрессивной по самой её природе. Прогрессивная – власть которой все возрастает и возрастает, власть которой бесконечна» (IV, 31). Романтизм как искусство, по Берковскому, – это эстетический, художественный адекват «творимой жизни»; романтизм как искусство – это изречение «творимой жизни». Каждый подлинно романтический текст, и в целом, и в мельчайших компонентах, есть воплощение «творимой жизни». «Литературная речь у романтиков, – пишет Берковский, – должна была передавать это непрестанное струение жизни, поэзия речи должна была вобрать в себя поэзию вне речи. Это лучше всего давалось стиху <...>, и стих изливается как некоторая жизнь, единая и цельная. Очень важна роль тропов. Тропы, в частности – метафоры, снимают изоляцию образов, понятий, слов внутри фразы <...> словами фраза делится, через метафоры она снова идет к поэтической слитности» (IV, 31). Художник же, по Берковскому, – это и медиум «творимой жизни», и сама творимая, творящаяся жизнь. Размышлениями о «творимой жизни», о романтизме как искусстве «творимой жизни» буквально «прошита» последняя книга Берковского, это действительно её магистральная идея.

Центральное положение идеи жизнетворчества в системе воззрений Берковского определяется и чисто внешним обстоятельством. Книга называется «Романтизм в Германии», но посвящена по преимуществу иенскому романтизму. «Историю немецкой романтики, – пишет Берковский, начиная книгу, – давно принято делить на два периода: расцвет – упадок. Расцвет приходится на иенскую школу» (IV, 17). Традиция, к которой апеллирует Берковский, сформирована была еще Р. Гаймом¹⁵ и особенно Рикардой Хух в её знаменитом двухтомнике «Blütezeit der Romantik» и «Ausbreitung und Verfall der Romantik»¹⁶. Но в то же время приверженный своей концепции Берковский несколько лукавит: традиция относила к расцвету не только Иену, но и Гейдельберг с его «религиозным отречением». Для Берковского же Гейдельберг противоположен Иене, как «упадок» противоположен «расцвету». «Гейдельбергский романтизм во многом противоположен иенскому, даже откровенно враждебен ему. Духовное имущество Гейдельберга немалой долей состоялось из опровержений, сделанных по поводу романтизма иенского. На очарованность Иены Гейдельберг отвечал своей разочарованностью. Исторические условия были таковы, что Гейдельберг мог только глумиться над мечтаниями ранних романтиков, ничего не предлагая взамен. Вместе с наполеоновскими завоевательными войнами рухнул универсум ранних романтиков – универсум наций, братских, существующих на началах терпимости и взаимной любви. Померкли образ и понятие мира как такового»

го, всех собою соединяющего, ко всем и каждому гостеприимного» (IV, 324). И далее: «Романтики Гейдельберга выработали особую идеологию национально-народнического характера, близкую к тому, что у нас именовалось почвенничеством. «Почвой» служила им старая Германия – Германия крестьянских дворов, помещичьих усадеб и городских цехов» (IV, 324 – 325). И этому переключению внимания с универсализма на национальный мир Берковский не сочувствует, постоянно отмечает у гейдельбержцев «болезненные черты» (IV, 325). У Арнима, «а отчасти и в сочинениях Клеменса Brentano перед нами зрелище тотального кризиса и декаданса романтизма вообще» (IV, 328). «История романтизма, – утверждает Берковский, – шла так: после абсолютного энтузиазма ранних романтиков приходит абсолютное отрицание всех и всяческих положительных ценностей, как бы еще другая, повторная жизнь всего, во что веровали ранние романтики, но в негативном смысле» (IV, 328). Нетворческое, консервативное начало Гейдельберга Берковский находит даже в том, что он сосредоточен на собирании и изучении фольклора и старины в целом: «Иенские романтики были философы, эти были филологи, знатоки национальных древностей, мифов, поверий, правовых обычаев» (IV, 325); «собрание и публикация фольклорных памятников» – это «главное достижение Гейдельберга» (IV, 325). Суть не в том, прав или неправ Берковский в своем истолковании гейдельбергской культуры (с моей точки зрения совершенно неправ¹⁷), суть в том, что Гейдельберг в основе своей Берковским отвергнут потому, что его, Гейдельберга, философия с её ориентацией на христианско-национальные ценности, с её культом традиции не укладывается в исповедуемую Берковским философию жизнотворчества.

Философия жизнотворчества пропущена и сквозь творчество Гофмана и, естественно, творчество Гофмана испытания жизнотворчеством не выдерживает. Берковский дважды писал о Гофмане: в первый раз – в 1930-е годы (монографическая статья-предисловие «Э.Т.А. Гофман» к сборнику Гофмана «Новеллы и повести», Л., 1936), второй раз – зимой 1971–1972 годов; и это два абсолютно различных Гофмана. Гофмановская картина мира в еще большей степени отдалена от иенской картины мира, чем гейдельбергская; Гофман если и не поставлен Берковским по ту сторону романтической границы, то значительно к ней подвинут. «Если разбирать мир новелл и повестей Гофмана по внутренним признакам <...>, то в первую голову надо бы выделить те, что могут быть названы прозой бидермейера – поэзией и прозой его. <...> Стиль бидермейера – широкий, покойный, благообразный, домашне-идиллический, дышащий жизнью и бытом, основанными на удобствах и достатке» (IV, 470–471). «Мы нередко наблюдаем, как часто налаженный быт и Гофман улыбаются друг другу. Гофман как бы примеривается на бюр-

герский быт – нельзя ли идти на соглашение с ним. Но соглашения не произошло. Бидермейер был одним из стилей быта и искусства, не допускающих пытливости, исследовательского отношения к тому, что они в себе содержат. Бидермейер во всем и повсюду требует скромности, он требует её и от познания: не слишком вникайте и не слишком проникайте. <...> Гофман не мог отказаться ни от проницательности, ни от иронии...» (IV, 471). Книга Берковского завершена главой о Гофмане, и последняя глава книги есть утверждение творчества Гофмана как последней главы романтизма, как утверждение исчерпанности той культуры, которая провозглашена была в Иене. Гофман у Берковского обильно «полит» бидермейером, потому что у Гофмана к минимуму сведена шлегелевско-новалисовская «стихия творящей жизни» (IV, 152).

Книга «Романтизм в Германии», будучи одной из ярчайших книг о немецком романтизме, вместе с тем является книгой, в которой получила итоговое воплощение философия жизнетворчества, исповедуемая Берковским; с другой же стороны, в ней с беспредельной непосредственностью, с безоглядностью осуществлен в литературоведении сократический метод, опять же исповедуемый Берковским. В этом смысле ответы на анкету в 1967 г., о которых речь шла в начале статьи, – это своего рода теоретическая платформа для осуществления «Романтизма в Германии». «Романтизм в Германии» – это свод, это концентрат и миропонимания, и методологии Берковского.

Как очевидно, позднее творчество Берковского, оставаясь фактом литературоведения, вместе с тем выходит за пределы литературоведения, становится фактом философствования, совершаемого на литературном материале. Философия жизнетворчества, провозглашаемая Берковским, исток имела, естественно, в романтической культуре, а также в «философии жизни» дильтеевско-бергсоновского образца. Но, с другой стороны, и немецкий романтизм, и «философия жизни» являлись для Берковского не первотолчком, а своего рода аргументом, сноской, полем осмысления своего жизненного и духовного опыта. И философия жизнетворчества, и сократический метод – одно из ярчайших проявлений того «оттепельного» мироощущения, которое сложилось в 1950–1960-е годы, мироощущения, которое в противовес любым формам авторитарности, необходимости, догматики полагало бытие как творчество, как свободу, как жизнь.

¹ Ссылки на произведения Н.Я. Берковского даются в большинстве случаев непосредственно в тексте статьи в скобках:

I. Текущая литература. М., 1930.

II. Статьи о литературе. М.; Л., 1962.

- III. Литература и театр. М., 1969.
IV. Романтизм в Германии. Л., 1973.
V. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.
VI. О русской литературе. Л., 1985.
VII. Мир, создаваемый литературой. М., 1989.

² Обстоятельный анализ раннего творчества Н.Я. Берковского содержится в статье: *Белая Г.А., Тимина С.И.* Диалектика «игры» и «смысла» в критике Н. Берковского (VII, 5 – 44).

³ *Берковский Н.Я.* Письма военных лет: Из писем Д.Д. Обломиевскому // Вопросы литературы. 1986. №5. С. 152.

⁴ Там же. С. 154.

⁵ Там же. С. 156.

⁶ *Зингерман Б.* Н.Я. Берковский. 1901 – 1972 // Театр. 1972. №10. С. 100.

⁷ *Роскина Н.* Н.Я. Берковский // Звезда. 1990. №7. С. 144 – 145.

⁸ *Берковский Н.Я.* Письма военных лет... С. 152.

⁹ *Берковский Н.Я.* Шекспир у Эфроса: К гастролям московского театра на Малой Бронной // Театр и драматургия. Л., 1976. С. 264.

¹⁰ *Берковский Н.Я.* Романтический театр // Театр и драматургия. Л., 1976. С. 269.

¹¹ Там же. С. 273.

¹² Весьма знаменательно, что в русле мыслей, высказанных в статье о Леонардо да Винчи, Берковский практически в то же время (февраль 1954 г.) пишет о Рокотове: «Меня всегда поражает несовпадение в художественном развитии. В XVIII веке литература наша умела писать о человеке, как древляне на коре древесины, – всего лишь «чертами и резами». А тут же рядом рокотовские портреты, с их легчайшей свободой в обращении с человеком, с их умением схватывать безошибочно человеческое дыхание. <...> Он [Рокотов. – Ф.Ф.] представляет особый очень весомый элемент в русской классической культуре – элемент женственности, утонченно-внимательного отношения к жизни» // Переписка Ал. Алтаева с Н.Я. Берковским. Псков, 1991. С. 21.

¹³ *Берковский Н.* Заметки из архива // Вопросы литературы. 1984. №3. С. 111 – 112.

¹⁴ *Берковский Н.* Шекспир у Эфроса... С. 266.

¹⁵ *Наут R.* Die romantische Schule. Berlin, 1870.

¹⁶ *Huch R.* Blütezeit der Romantik. Leipzig, 1898; *Huch R.* Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig, 1902.

¹⁷ См.: *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 164 – 275.

