КОНТЕКСТ · 1974

Литературно-теоретические исследования

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

КОНТЕКСТ • 1974

Литературно-теоретические исследования

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА

1975

Книга представляет собой третий выпуск периодического издания, посвященного теоретическим проблемам литературной науки.

Статьи сборника рассматривают вопросы теории социалистического реализма, актуальные задачи литературоведения, связывая их с критикой буржуазной идеологии.

Редакционная коллегия:

Н. К. ГЕЙ, А. С. МЯСНИКОВ, П. В. ПАЛИЕВСКИЙ,
Я. Е. ЭЛЬСБЕРГ

Контекст·1974

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР
Редактор издательства *Е. В. Белова*
Художник *Л. С. Эрман*
Технический редактор *В. И. Зудина*
Корректор *И. С. Княжицкая*
Сдано в набор 28/III 1975 г. Подписано к печати 5/VIII 1795 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага № 2. Усл. печ. л. 18,9.
Уч.-изд. л. 19,2. Тираж 10 500 экз. А-02154. Тип. зак. 4498.
Цена 1 р. 37 к.

Издательство «Наука». 103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

К $\frac{70202—240}{042(02)—75}$ 286—75

© Издательство «Наука», 1975 г.

ОТ РЕДАКЦИИ

Своеобразие литературного движения в условиях развитого социалистического общества ставит перед теорией ряд ответственных задач. На передний план выступает исследование процесса, следующим образом охарактеризованного в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду: «...возрастает роль *литературы* и *искусства* в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры» [1].

С этим процессом неразрывно связаны вопросы участия литературы социалистического реализма в создании новых духовных ценностей, роста ее мирового значения, ее влияния на читателя. Все это требует теоретического осмысления живого опыта советской литературы, ее художественных достижений.

Многообразие и богатство этой культуры, развивающей высшие духовные достижения человечества, требуют также разработки такой методологии исследования литературы, которая соответствовала бы современным научным требованиям, уровню, достигнутому в наше время марксистско-ленинской теорией.

Советская литературная наука последовательно выступает против мнимого новаторства модернистов, против проявлений буржуазной идеологии в современной зарубежной литературной науке, формалистических, вульгарно-социологических и иных тенденций и их истоков.

[1] Материалы XXIV съезда КПСС. М., Издательство политической литературы, 1974, стр. 87.

Вместе с тем, важнейшей задачей остается позитивное решение проблем современного литературоведения.

Таков круг вопросов, в разной степени и форме получающих освещение в настоящем выпуске «Контекста».

Углубленное исследование общих проблем все теснее связывается в наши дни с конкретно-историческим анализом. Реальный смысл той или иной идеи во многом зависит от ее воплощения, от ее судьбы в неповторимом, индивидуальном и живом явлении литературы. Отсюда необходимое обращение авторов «Контекста» к конкретному материалу, литературным событиям или литературоведческим категориям, получающим по тем или иным причинам в современных условиях более общее значение.

СТАТЬИ
И ИССЛЕДОВАНИЯ

М. Храпченко

ВНУТРЕННИЕ СВОЙСТВА И ФУНКЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

I

Различное восприятие произведений крупных художников слова современниками и последующими поколениями неоднократно было предметом внимания писателей, теоретиков, историков литературы. Чаще всего оно объяснялось неоднородностью психологии отдельных групп читателей, ее изменениями. При этом нередко высказывались и высказываются сейчас идеи, заключающиеся в том, что восприятие художественных произведений представляет собой своеобразное сотворчество.

А. Потебня, живо интересовавшийся этой проблемой, утверждал, что «мы можем понимать поэтическое произведение настолько, насколько мы участвуем в его создании»[1]. Качественно-определенный смысл художественному созданию придается теми, кто его воспринимает. Содержание, «*проецируемое нами, т. е. влагаемое в самое произведение*, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей личной жизни»[2].

В отличие от Потебни Оскар Уайльд считал, что «значение всякого прекрасного творения кроется в одинаковой мере в душе того, кто его созерцает, как и того, кто его создал»[3]. Вместе с тем, развивая положение, что значительное художественное произведение неизменно является отправным пунктом для нового творчества читателей, он находил естественным любое его истолкование и

---

[1] *А. А. Потебня.* Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894, стр. 136.

[2] *А. А. Потебня.* Полн. собр. соч., т. 1. Гос. издательство Украины, 1925, стр. 141 (курсив мой.— *М. Х.*).

[3] *Оскар Уайльд.* Полн. собр. соч., т. 5. М., 1909, стр. 205—206.

понимание. «Единственная характерная особенность прекрасной формы заключается в том, что всякий может вложить в нее, что ему вздумается, и видеть в ней, что он пожелает...» [4]

Глубокие различия между замыслом художника и тем, как воспринимаются его творческие создания в процессе их исторического бытия, подчеркивал Анатоль Франс. «Я осмеливаюсь утверждать,— писал он,— что ни один стих из «Илиады» и «Божественной комедии» не сохранил в нашем понимании того смысла, какой был придан ему первоначально. Жить — значит меняться, и посмертная жизнь наших мыслей, запечатленных пером, подчиняется тому же закону: они продолжают свое существование, лишь непрерывно меняясь и становясь все более и более непохожими на то, какими они были, когда появились на свет, зародившись у нас в душе. То, чем будут восхищаться в нас грядущие поколения, нам совершенно чуждо» [5].

Неограниченную множественность смыслов художественных творений, обоснованность любого их «прочтения» защищают сторонники символико-кодовой теории литературы. Французский критик и теоретик Р. Барт полагает, что эта множественность смыслов заключена в самой сути литературных произведений как символов, кодов. Резкий водораздел он проводит между практическим языком и языком искусства. Если практическая речь связана с определенными ситуациями, то язык искусства возникает вне их воздействия. Художественное произведение «является нам вне обстоятельств, и, может быть, именно это определяет его лучше всего; произведение не окружено, не обозначено, не защищено, не направлено никакой ситуацией, у нас нет под рукой никакой практической обстановки, чтобы помочь нам разгадать его смысл...» [6].

Обстоятельства, придающие литературному произведению то или иное значение, появляются при его восприятии. «Читая произведение, я привношу в чтение *свою* ситуацию... эта изменчивая ситуация *сочиняет* произведение, а не заново обретает его; произведение не может

---

[4] Там же, стр. 209.
[5] *А. Франс.* Собр. соч. в 8 томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1958, стр. 527.
[6] *Roland Barhtes.* Critique et vérite. Paris, 1966, p. 54.

протестовать против того смысла, который я ему придаю в тот момент, когда я сам подчиняюсь регламентации символического кода, его образующего, т. е. тогда, когда я соглашаюсь вписать свое чтение в пространство символов...»[7]

При всей неоднородности исходных методологических позиций у авторов приведенных здесь высказываний обнаруживается некоторая общая тенденция — рассматривать литературные произведения преимущественно как сферу приложения творческих сил читателей, их эстетического самовыражения. Но если в жизни художественных созданий определяющая роль принадлежит «потребителям» искусства, неизбежно возникает вопрос, почему одни из них выдерживают испытания временем, вызывают интерес у многих поколений читателей, другие же, даже завоевавшие сначала большую популярность, вскоре оказываются забытыми? Почему, например, интенсивно живут пьесы Шекспира, а произведения его современников Марло, Грина, Бена Джонсона, пользовавшиеся в свое время широкой известностью, потом перестали привлекать к себе пристальное внимание читательской аудитории и во многом утратили непосредственное эстетическое значение?

Очевидно, что историческое существование литературных произведений обусловлено не только отношением к ним различных слоев и поколений читателей, но и внутренними свойствами самих творческих созданий. Их содержание, каким бы изменчивым оно ни представало в различные исторические периоды времени, все же не привносится извне, а заключено в них самих, хотя, конечно, временами наблюдается и весьма произвольное их истолкование.

Когда речь идет о том, что читатель всегда вкладывает в чужие произведения свои идеи и эмоции, необходимо выяснить прежде всего следующее: одни ли и те же идеи привносятся читателями в разные произведения или же в несхожие творческие создания ими влагаются различные по своему характеру эмоции и мысли. Если идеи эти одинаковы, то откуда же возникает совершенно неоднозначное воздействие крупных художественных произведе-

---

[7] *Roland Barthes.* Critique et vérite, p. 54—55.

ний? Ведь при тождестве содержания, привносимого читателями в разные творческие создания, и воздействие их должно быть идентичным. В том же случае, если эти читательские эмоции неодинаковы, бесспорным представляется вывод, что они связаны с идеями и образами, которые воплощены в литературных произведениях, так или иначе обусловлены ими. А это и означает, что вне познания внутренних особенностей художественных созданий нельзя понять их общественного функционирования, длительности их жизни.

Сотворчество читателей, зрителей, слушателей, о котором нередко пишут при анализе эстетического восприятия, является скорее поэтической метафорой, чем научно обоснованным понятием. Созданию любого значительного художественного произведения предшествует сложнейшая творческая работа, заключающаяся в отборе материала, выделении характерного, впечатляющего, в прояснении своеобразия отдельных образов, определении их взаимосвязей, в осмыслении общей композиции произведения и т. д. Вся эта огромная работа остается неизвестной читателю, он соприкасается лишь с ее результатами.

Само литературное произведение, его замысел постигается читателем не единовременно, а в процессе чтения, процессе, который и позволяет ему узнать, пережить то новое, что открывает писатель в мире. Определенную степень ясности в сознании читателя идеи и образы художника приобретают только после ознакомления с ними. Быть сотворцом того, что еще неизвестно, читатель, естественно, не в состоянии. Осмысление же литературного произведения во время чтения и после него вряд ли может быть названо сотворчеством.

Кроме того, не следует забывать и о таких качествах творческих созданий, как их внутренняя ориентация на эстетическое воздействие. Писатель не просто передает свое понимание жизни, свои наблюдения и художественные открытия, он стремится воплотить их так, чтобы они производили наибольшее впечатление на читательскую аудиторию. Эта особенность художественных произведений не является чем-то экстраординарным и не вполне обязательным. Она составляет неотъемлемую принадлежность их содержания и формы. Привнося, согласно рассматриваемой нами теории, свои эмоции и мысли в

поэтические создания, читатель как бы переходит на полное самообслуживание. Помимо содержания, он должен еще, судя по всему, позаботиться и о создании, разработке тех способов повествования, лирического высказывания, которые смогут оказать воздействие... на него самого.

Необоснованность идеи о сотворчестве читателей, слушателей, зрителей как главном факторе жизни художественных произведений с особой отчетливостью выступает при рассмотрении таких искусств, как музыка и архитектура. Человеку, недостаточно знакомому с музыкальным искусством, необходимо по крайней мере два-три раза прослушать сложное симфоническое произведение лишь для того, чтобы так или иначе освоить его основное содержание, почувствовать, понять его внутреннее движение. О каком же сотворчестве слушателя в этом случае можно говорить?

Наше восхищение произведениями архитектуры также весьма далеко от сотворчества. Для их эстетического восприятия нет никакой необходимости имитировать в нашем воображении творческую деятельность архитектора, что, в сущности, и невозможно. Вовсе не обязательно также изучать основы строительной техники и многое другое, без чего немыслим труд зодчего. Известно, что полное наслаждение искусством требует определенного понимания его специфики, но это вовсе не значит, что «потребители» искусства должны быть в миниатюре одновременно писателями, композиторами, живописцами скульпторами и т. д. Создание художественных ценностей и их восприятие — процессы отнюдь не тождественные. Теория сотворчества не может объяснить изменчивости восприятия и воздействия литературных произведений.

При рассмотрении неоднозначности их социально-эстетической функции нередко ссылаются на теорию «слоев», выдвинутую польским ученым Р. Ингарденом. Но теория эта собственно не имеет прямого отношения к проблеме исторического существования творческих созданий. Ученый ограничивается в значительной мере внешним описанием отдельных уровней художественной структуры. Характеризуя процесс восприятия литературного произведения, Р. Ингарден отмечал, что «в *одном* измерении мы имеем дело с *последовательностью* сменяющих друг друга *фаз — частей* произведения, а во *втором* — с

множеством *совместно выступающих* разнородных компонентов (или, как я их иначе называю, «слоев»)»[8].

По мнению Ингардена, многослойность литературного произведения как раз и возникает из того, что образующие его отдельные элементы обладают различными свойствами. «Встречающиеся в отдельных фазах произведения компоненты,— пишет он,— одинаковы в каждой из фаз по своему *общему* типу, постоянно выступают в том же самом сочетании, но зато отличаются друг от друга в более *частных* особенностях. С точки зрения общего типа это следующие компоненты: а) то или иное *языково-звуковое* образование, в первую очередь *звучание* слова, б) *значение* слова, или смысл какой-либо высшей языковой единицы, прежде всего предложения, в) то, о чем говорится в произведении, *предмет, изображенный* в нем или в отдельной его части, и, наконец, г) тот или иной *вид*, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения»[9].

Нетрудно видеть, что многослойность художественных произведений, понимаемая таким образом, мало что может объяснить в процессах их исторического бытия. Тут никак не раскрываются истоки изменчивости их социально-эстетического звучания. Но если даже «слои» понимать как некие пласты образной семантики, весьма туманным остаются взаимодействия этих пластов, так же как и их постепенное обнаружение. В применении к историческому функционированию литературных произведений понятие «слои» предполагает их расщепление на отдельные части, в то время как в разные периоды своей жизни они сохраняют определенную целостность.

Более непосредственное отношение к нашей теме имеют идеи Ингардена о конкретизации литературного произведения, идеи, в определенной мере связанные с его суждениями о «слоях». По мнению исследователя, писатель стремится к тому, чтобы сделать свое поэтическое творение наглядным. Но во многом он этого не достигает и не может достичь. Ведь наглядность предполагает характеристику огромного количества различных черт, свойственных изображаемым лицам и явлениям. Писатель реально не в состоянии воссоздать всю эту многообразную совокупность индивидуальных черт, примет. Отсюда и

[8] *Р. Ингарден.* Исследования по эстетике. М., 1962, стр. 22—23.
[9] Там же, стр. 23—24.

проистекает то, что Ингарден называет «неполной определенностью» изображаемых предметов, которая неизбежно и постоянно обусловливает схематичность литературных произведений.

В этой связи необходимо сказать, что талантливый писатель и не пытается передать все индивидуальные особенности, присущие объектам художественного творчества. Он выбирает характерное, типичное. Сущность искусства состоит отнюдь не в том, чтобы воспроизвести действительность в ее бесконечной конкретности. Социальное назначение, эстетический смысл произведений литературы и искусства заключаются прежде всего в создании значительных художественных обобщений, которые играют важную роль в духовной жизни человека.

Настойчиво подчеркивая схематичность литературных произведений, Ингарден утверждал, что свою конкретизацию они получают в процессе их читательского восприятия. Литературное произведение, писал ученый, «взятое само по себе, представляет собой лишь как бы *костяк*, который в ряде отношений *дополняется* или *восполняется* читателем, а в некоторых случаях подвергается также *изменениям* или *искажениям*. И только в этом новом, более полном и более конкретном (хотя и теперь не вполне конкретном) облике произведение *вместе с внесенными в него дополнениями* становится объектом эстетического восприятия и наслаждения» [10].

Такой подход к литературному произведению означает признание субъективизма определяющим началом для его понимания и истолкования. Очень характерно в этом плане следующее заявление Ингардена: «Сколько читателей и сколько новых прочтений одного и того же произведения — столько и новых образований, называемых нами конкретизациями произведений» [11].

Нетрудно видеть, что в своих суждениях о схематизме и конкретизации литературных сочинений Ингарден близок к Потебне и его ученикам, которые задолго до него высказали сходные идеи. Мысли о литературном произведении как о схеме, сосуде, которые читатель наполняет недостающим ему содержанием, развивал в частности А. Горнфельд в своей статье «О толковании художест-

---

[10] *Р. Ингарден.* Исследования по эстетике, стр. 72—73.
[11] Там же, стр. 74.

венных произведений» [12]. Судя по всему, работы Потебни и его учеников остались неизвестными Ингардену. Некоторый новый ракурс, в котором изложены идеи польского исследователя, не делает их более убедительными. Сказанное о неправомерности принижения объективного содержания литературных произведений, о сотворчестве относится и к положениям, выдвинутым Ингарденом.

Малопродуктивной для решения рассматриваемой нами проблемы представляется и та теория слоев в произведениях искусства, которую развивал немецкий философ и эстетик Н. Гартман. Основным для его теоретических построений было различение переднего и других «планов» художественных творений. Если передний план, включающий в себя, в частности в произведениях живописи, изображение окружающего мира, человека, носит чувственный характер и он реален, то задний план художественных созданий, их духовное содержание, их значение — ирреальны. Они, в сущности, не связаны с материальной действительностью, существуют самостоятельно. Передний план произведения представляет собой лишь своего рода обрамление для различных слоев его внереального содержания.

В литературном произведении Н. Гартман насчитывал до семи таких слоев. По его мысли, писатель «показывает человека так, как мы его воспринимали бы в повседневности, в его внешнем виде, вольном и невольном. Этим он достигает того, что образ становится для нас наглядным. Но эти внешние частности не есть настоящее в являющейся человеческой жизни; они не исчерпывают происходящего внутри, человеческих действий и страданий, намерений, решений, удач и неудач, тем более настроений, страстей, судеб. Но о них, в сущности, и идет речь» [13].

Выявление различий между внешним и внутренним в социальном, духовном бытии человека, несомненно, в полной мере оправдано. Однако феноменалист Н. Гартман этому разграничению придает особый смысл. Он подчеркивает не только их несходство, но и принципиаль-

---

[12] Сб. «Вопросы теории и психологии творчества», т. VII. Харьков, 1916. Критическое рассмотрение взглядов А. Горнфельда содержится в моей книге «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы». М., 1972, глава пятая.

[13] *Н. Гартман.* Эстетика. М., 1958, стр. 157.

ную их неоднородность. Поэтому задний план литературного произведения, составляющие его слои, так резко и отличаются от переднего плана. По утверждению Н. Гартмана, «часть жизни, которая там (на заднем плане.— *М. Х.*) является, изолирована, отделена от реальной жизни», она «существует, будучи твердо ограниченной, замкнутой в себя, представляя собой жизненное единство с осязаемым строением и осязаемой для созерцания целостностью; это та часть, которая не переливается в окружающую нас жизнь и ясно от нее отделяется»[14].

Такое истолкование содержания художественного произведения, его внешних связей и внутренних соотношений, естественно, не может содействовать верному освещению исторического функционирования творческих созданий. Надежды на то, что признание различных слоев, им свойственных, само по себе откроет тайны их жизни, представляются тщетными. Проблема более сложна, чем это кажется на первый взгляд.

При ее решении следует учитывать, что учеными различных областей знания, в особенности биологами, сейчас ведутся интенсивные исследования тех глубоких соотношений, которые существуют между структурой живого вещества и его функциями. Это одно из важнейших направлений в современной биологии, физиологии и других науках, изучающих развитие живого, органического мира.

Очевидно, что явления духовной культуры существенно отличаются от биологических процессов. Но вместе с тем и в сфере духовной деятельности человека мы встречаемся с разнообразными созданиями его творческого труда, обладающими сложной внутренней структурой, выполняющими свою социальную функцию. Раскрытие специфических связей между структурой и функциями и здесь является весьма важным. Особенно актуально оно, пожалуй, в области художественного творчества в силу того, что крупные творческие создания выходят за рамки своей эпохи, живут и действуют в различные исторические периоды времени.

Соотношение структуры и функции литературных явлений привлекало внимание сторонников формально-структурного метода. Однако ни их общий подход к ре-

[14] *Н. Гартман.* Эстетика, стр. 155—156.

шению проблемы, ни результаты исследований не могут нас удовлетворить. Прежде всего само понимание ими структуры не раскрывает реального строения литературных произведений, независимо от того, рассматривается ли художественная структура как определенная система грамматических категорий или же как единство других компонентов формы, характеризуется ли она как словесное выражение сообщения, цель которого заключена в нем самом, или же в качестве реализованного поэтического кода. Любое из этих истолкований структуры литературных произведений не дает «выхода» к их многообразному историческому бытию. И их функция соответственно освещается весьма односторонне и тем самым неверно. Она сводится к «чистому» эстетическому восприятию, художественному созерцанию.

В работах сторонников глобальной семиотики структура произведений искусства часто отождествляется с эстетическими знаками. Согласно представлениям многих семиотиков, художественная структура выступает именно как знак, а сама определенность эстетического знака неотделима от структурных особенностей творческих созданий. Защитники знакового понимания художественной структуры отмечают разное восприятие литературных произведений различными группами читателей. Но функция литературы и в этом случае ограничивается собственно эстетической сферой; ее познавательная, воспитательная роль отрицается.

Чешский ученый Я. Мукаржовский писал: «Произведение — вещь функционирует как внешний символ (обозначающее — по терминологии Соссюра), которому в коллективном сознании соответствует определенное значение (иногда мы его называем «эстетическим объектом»), данное тем общим в субъективных состояниях сознания членов некоего коллектива, что вызвано произведением — вещью»[15]. Значение литературных явлений здесь характеризуется преимущественно в том плане, что они аккумулируют субъективные представления тех или иных социальных коллективов, представления, возникающие в процессе эстетической коммуникации. Рассмотрение художественной структуры как эстетического знака вновь приводит, хотя и с другой стороны, к читательскому

[15] *Jan Mukařovsky.* Studie z estetiky. Praha, 1966, str. 85.

восприятию, как главному и, в сущности, единственному источнику жизни литературных произведений. Понятая формально художественная структура не несет в себе тех содержательных начал, которые обусловливают реальные связи творческих созданий и «потребителей» искусства. Подчеркивая объективный характер литературного произведения, присущих ему структурных соотношений, сторонники структуралистской семиотики в то же самое время изменчивость значения художественных явлений объясняют преимущественно субъективными факторами.

II

Социально-эстетическая функция литературных произведений в процессе их длительного исторического бытия открывает соотношение многих величин. И тут прежде всего необходимо выяснить действенную роль как отдельных элементов художественной структуры, так и их взаимосвязь в системе творческого создания. Неотъемлемую особенность художественного творчества составляет целостное отображение людей, их деятельности, чувств, стремлений, явлений жизни. Эта целостность, которую не следует смешивать с целостностью самого произведения искусства, находит свое выражение в чувственно-образном воплощении единства разных сторон бытия человека, его психологии.

В тесном соприкосновении с этим находится и характерная для крупных художников черта — подвергать творческому анализу и синтезу различные, часто неоднородные процессы жизни. Тут проявляется присущее им стремление понять мир в его многообразии, человека в его сложности, желание найти связи между внешне несходными феноменами, увидеть различия между теми явлениями, которые на первый взгляд представляются весьма близкими или даже одинаковыми.

Как отдельный художественный образ, так и образная система в целом, раскрываются через противоречия, обусловливающие их внутреннее движение. Определяющая роль в структуре художественного произведения принадлежит конфликту, который в специфической, нередко весьма опосредованной форме отражает коллизии реальной действительности. Художественный конфликт

выявляет столкновение так или иначе противостоящих один другому жизненных, духовных начал.

Нарушение существующего равновесия, покоя, медленно подготовляющаяся коллизия или неожиданный взрыв, их влияние на судьбы героев составляют особенность не только драмы, но и художественной прозы. Свое выражение конфликт получает как в изображении борьбы с социальным злом, с застывшими формами жизни, так и в обрисовке противоречий внутреннего мира человека, его сомнений, терзаний, в поэтизации прошлого и в поисках лучшего, совершенного и т. д. Литературно-художественное произведение это всегда — в той или иной мере — спор о жизни и людях, несогласия между собою его героев, столкновение характеров, спор автора с теми или иными явлениями жизни и часто с неверными представлениями о них читательской аудитории.

В достаточной степени оформившийся конфликт оказывает мощное влияние на кристаллизацию свойств действующих лиц произведения, их связи и противоречия, так же как и на общее строение творческого создания, характер его изобразительных и выразительных средств. Однако это вовсе не значит, что его образная система, жанр и стиль — простое производное избранного писателем конфликта. Прежде всего следует отметить, что в сознании художника конфликт рождается обычно в тесном взаимодействии с «прояснением» идей, характеров, образов, которые он намерен воплотить в произведении. И затем — в образах действующих лиц отражается отнюдь не только внутренняя логика конфликта, но и качества, тенденции тех явлений действительности, которые в них обобщены.

Художественный образ — и это особенно существенно для реалистического искусства — связан с жизнью непосредственно, а не только через конфликт. Отсюда и возникают сложные динамические соотношения образной системы и конфликта, которые, однако, не лишают его важной роли в структурных образованиях. Стиль, жанр, испытывая формирующую силу конфликта, в свою очередь, оказывают влияние на строение произведения.

Именно потому, что образы людей, так же как и образы природы, материально-бытовой среды и т. д., концентрируют в себе черты реального мира, духовной

жизни человека, структура творческих созданий включает в себя — в качестве неотъемлемой своей части — структуру раскрывающихся в них образов. Для художественного произведения как системы или — точнее — системы систем существенное значение имеет своеобразие того обобщения действительности, психологии человека, которое заключено в каждом отдельном образе, комплекс присущих ему идей, эмоций. Слияние характерных в этом смысле «родовых» свойств и индивидуальных особенностей в значительной мере и обусловливает его место в творческом создании.

Во взаимоотношении с другими компонентами художественного произведения отдельный образ выступает, обладая своей качественной определенностью, эмоциональной «заразительностью». С другой стороны, свойства того или иного значительного образа, его структура оказывают большое влияние на строение художественного произведения в целом, временами определяют его специфические черты.

При анализе структуры литературных произведений, в частности прозы, чаще всего не принимается во внимание их интонационная сфера, система тональностей, выраженная в каждом из них. Между тем интонационная сфера — очень важная сторона художественного произведения. Она представляет собой не декоративное украшение, не второстепенный элемент, а органическое свойство его строения, его образных обобщений. Вне определенного эмоционального отношения, вне интонации не существует ни процесса эстетического освоения мира, ни воплощения результатов образного познания действительности.

В общем освещении творчески обработанного материала жизни, в компоновке образов произведения большую роль вместе с главной идеей выполняет пронизывающий его основной тон. Крупнейшие художники слова неоднократно писали о важном его значении для успешного создания произведения, о своих нередко очень трудных поисках его. Вместе с основным тоном в художественном произведении выступает очень сложная, весьма разветвленная система различных тональностей, присущих как крупным частям повествования, рассказу о тех или иных значительных явлениях жизни, так и изображению отдельных действующих лиц, отдельных эпизодов.

Доминирующее значение основного тона в повествовании, лирическом высказывании, драматическом действии вовсе не устраняет ясного, зачастую очень сильного звучания других тональностей, «побочных партий». И это естественно. Ведь писатель изображает многие явления жизни и выражает разное к ним отношение. Общий эмоциональный тон художественного творения не только не заглушает иных тональностей, но открывает возможности полного их выявления. Нередко в литературном произведении соединяется воедино несколько мощных тональностей. Так, в «Жане-Кристофе» Р. Роллана вместе с основной, героико-мужественной интонацией выступают, постоянно переплетаясь с ней, обличительная тональность, нашедшая свое наиболее блистательное воплощение в «Ярмарке на площади», тональность лирической взволнованности и раздумья [16].

Художественное произведение, как было уже отмечено, создается не только не для того, чтобы объективизировать образное освоение действительности, но и с целью воздействовать на «потребителя» искусства. Осуществление этих двух задач происходит одновременно и взаимосвязанно, что, впрочем, не исключает известных расхождений между ними. Каждый компонент художественного произведения, участвующий в реализации познавательных, идейных целей искусства, выполняет и экспрессивную функцию, так же как экспрессивные начала помогают яснее, ярче раскрыть образное содержание произведения. И в то же самое время в творческих созданиях существуют — и притом в самых разнообразных видах — такие компоненты, которые выполняют преимущественно экспрессивно-выразительную функцию.

О структуре завершенного художественного произведения, образующих ее компонентах хорошо сказал С. Эйзенштейн, анализируя произведения киноискусства. «Законченный фильм,— писал он,— представляет собой ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия. Историческая концепция темы, сценарная ситуация и общий драматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального акте-

[16] Более подробно вопрос об интонационной системе литературного произведения освещается в моей книге «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» (Второе издание. М., 1972, глава третья).

ра, ритм монтажа и пластическое построение кадра; музыка, шумы, грохоты; мизансцены и взаимная игра фактур тканей; свет и тональная композиция речи и т. д. и т. д. ... И кажущийся хаос несоизмеримости отдельных областей и измерений сопрягается в единое закономерное целое» [17].

Источником этого единства чаще всего признается авторский замысел. Отсюда широкое распространение получила та точка зрения, что решающее значение авторский замысел имеет и при функционировании творческих созданий; именно он обусловливает их восприятие читателями, слушателями, зрителями. Однако факты истории искусства и прежде всего истории мировой литературы показывают довольно частое несовпадение намерений художника и воздействия его произведений на современников, не говоря уже о последующих поколениях.

Хорошо известно, что Гоголь был потрясен тем, какое впечатление произвел «Ревизор» на зрителей во время первых его представлений. Воплотив в своей комедии идеи и образы широкого общественного значения, писатель надеялся, что его пьеса будет воспринята как отражение большой жизненной правды и окажет благотворное влияние на общество. Однако надежды художника не оправдались. «Действие, произведенное ею (комедией.— *М. Х.*),— писал Гоголь М. С. Щепкину,— было большое и шумное. Все против меня. Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, когда я дерзнул так говорить о служащих людях. Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня... Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. Малейший призрак истины — и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия» [18].

В иной форме расхождение между авторским пониманием произведения и его восприятием проявилось при сценическом воплощении «Вишневого сада». Когда пьеса была близка к завершению, Чехов писал М. П. Лилиной: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс, и я боюсь, как бы мне не досталось от Владимира Ивановича (Немировича-Данченко.— *М. Х.*)» [19].

[17] *С. Эйзенштейн.* Рисунки. М., «Искусство», 1961, стр. 191.
[18] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 38.
[19] *А. П. Чехов.* Собр. соч. в 12 томах, т. 12. М., ГИХЛ, 1957, стр. 549.

Мнение Чехова о жанре «Вишневого сада» было достаточно определенным. Пьесу в законченном виде он назвал: «Комедия в четырех действиях». Между тем руководители Художественного театра — Станиславский и Немирович-Данченко — восприняли «Вишневый сад» и поставили его на сцене как социально-психологическую драму. В апреле 1904 г. Чехов писал О. Л. Книппер: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев (Станиславский.— *М. Х.*) в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я уверяю тебя» [20].

Если в отношении «Вишневого сада» разногласия между его автором и весьма квалифицированными читателями касались прежде всего основной тональности произведения, то сценическая интерпретация «Ревизора» и его восприятие современниками выдвигали вопросы о жизненности и масштабности художественных обобщений комедии.

Признавая прогрессивными и глубоко действенными основные творческие идеи и принципы Гоголя, выраженные в «Ревизоре» и «Мертвых душах», нельзя вместе с тем не видеть, что идейные, художественные намерения писателя в полной мере не совпадали с объективным смыслом этих произведений. Гоголь, разумеется, не был сторонником коренных, революционных преобразований общества. Однако реальное содержание и социально-историческое значение его шедевров в том именно и состояло, что они раскрывали необходимость и неизбежность такого рода преобразований.

Можно привести немало и других примеров расхождений между субъективными намерениями писателя и объективным смыслом его художественных созданий. Очевидно, что авторский замысел, понимание самим художником своих произведений не всегда являются главными критериями их оценки, тем реальным источником, который обусловливает их функционирование. Известно, что любое произведение искусства, создание человеческого ума, став общественным достоянием, входит в соприкосновение со многими социальными процессами, явлениями ду-

[20] Там же, стр. 583.

ховной жизни. И его судьба, его воздействие уже не зависят от воли автора.

На первый план тут выступают реальные свойства творческих созданий, в том числе такие, как характер, глубина художественных обобщений. Но ведь и эти реальные свойства разными группами «потребителей» искусства в разное время истолковываются далеко не одинаково. Где же в таком случае объективный критерий для того или иного понимания значительного литературного произведения? Очевидно, что таким критерием является соотношение его внутренних свойств, его художественных обобщений с движением жизни, тенденциями ее развития, соотношение с действительностью, духовным опытом не только того времени, когда творил художник, но и последующих эпох.

III

Следует прежде всего подчеркнуть, что разность истолкований художественных произведений часто вовсе не означает, что верным из них может быть признано лишь одно. Относительно верными нередко оказываются, хотя это на первый взгляд и представляется парадоксальным, несколько, а если рассматривать данную тему в широком историческом плане, то и довольно значительное число несходных его интерпретаций.

Уже то обстоятельство, что крупное художественное произведение отражает различные жизненные тенденции, раскрывает их характерные особенности, создает предпосылки для нетождественных и в то же время относительно верных его истолкований. Кроме того, необходимо учитывать, что крупные художественные произведения соотносятся не только с тем конкретным жизненным материалом, который претворен в нем, но и со многими другими явлениями действительности, нередко весьма отдаленными от этого конкретного материала. Эти соотношения и обусловливают многозначную объемность ярких художественных обобщений, объемность, которая в различных проекциях и формах отражается в духовном мире многоликой читательской аудитории.

Отсюда вовсе не следует, что разное понимание творческих созданий всегда объективно оправдано, заключает в себе относительную истину. Нередко при их истол-

ковании можно наблюдать заблуждения, искажения их реальной сущности, заблуждения, обусловленные узостью социального, идейного горизонта, искажения вольные и невольные.

Несходное восприятие крупного литературного произведения в разные эпохи в немалой степени зависит от того, что его художественные обобщения вступают в соприкосновения с новыми явлениями действительности, как бы вбирают их в себя. Вследствие этого они расширяют сферу своего воздействия. Сохраняя некоторые основные свои свойства, творческие обобщения приобретают иной облик; их содержание в определенной мере трансформируется. Так, скажем, образы Растиньяка, Чацкого, Анны Карениной, как и многие другие, воспринимаются нами сейчас не только в тех конкретных особенностях, которые обусловлены породившей их эпохой, но и в новых своих чертах, выявляющихся в результате их тесных контактов с движением иной эпохи. Частное, локальное стушевывается, уступая место тем свойствам человеческой психологии, которые живут длительное время, общечеловеческим началам.

Однако при изучении жизни литературных произведений неверно было бы ограничиваться рассмотрением лишь этого процесса, оставляя в стороне духовные запросы, эстетическое сознание эпохи. Бесспорно, что они также представляют собой реальную особенность исторической действительности. Но их влияние на функционирование литературных явлений имеет особый, самостоятельный характер.

Художественное произведение часто становится объектом столкновений неоднородных духовных запросов «потребителей» искусства уже тогда, когда оно появляется в свет. Тот спор о жизни, который содержится в крупном литературном сочинении, находит свое продолжение и широкое развитие среди читателей. Отдельным группам читательской аудитории близки, дороги одни его идеи и образы, другим — другие, какие-то ее слои относятся к произведению в целом отрицательно, иным же оно представляется просто неинтересным и т. д.

Несогласия тут нередко бывают довольно значительными, что никак не исключает массового увлечения теми или иными творческими созданиями. Среди них, впрочем, нередко оказываются произведения разного художествен-

ного качества. Само по себе бурное увлечение сочинениями среднего или даже низкого эстетического уровня свидетельствует о том, что вновь возникшие или существовавшие ранее духовные потребности не находят своего удовлетворения. При этих обстоятельствах и посредственные сочинения и прямой суррогат временами принимаются за подлинное искусство.

Соприкосновение крупного литературного произведения с эстетическим сознанием других эпох создает еще более сложные идейные, эстетические связи и отношения. Отдельные его компоненты, стороны утрачивают свое жизненное, эстетически-действенное значение, другие переосмысливаются, третьи приобретают во многом иное звучание. Нередко на первый план выдвигаются те идейно-образные начала произведения, которые современникам представлялись чем-то второстепенным, периферийным или просто не были ими замечены. С другой стороны, то, что признавалось очень важным, зачастую отступает на задний план или же становится эстетически нейтральным.

Изменения, касающиеся функции и значения художественного создания, затрагивают так или иначе все основные компоненты его структуры. Но они чаще всего носят **не** произвольный характер. И это ясно выявляется, если рассматривать «бытие» крупных литературных произведений в широкой исторической перспективе. Их жизнь открывает ту внутреннюю энергию, которая в них заключена, действенные возможности художественных обобщений, их «силовой» потенциал. Но этот процесс имеет отнюдь не однолинейный характер. В разные периоды времени вокруг наследия крупных художников происходит острая идейная борьба. Нередко при этом в творчестве художника возвеличивается уже отжившее, во многом потерявшее свое значение и замалчиваются его гуманистические, глубоко прогрессивные начала. Именно так поступают буржуазные теоретики при анализе и оценке наследия Достоевского, заявляющие, что главное в его произведениях составляет воспевание страдания, смирения, покорности непреложному ходу вещей.

Общественное, духовное развитие человечества отсеивает ложное, преднамеренное, заблуждение в оценках крупных художников, раскрывает многомерность их творческого наследия.

Трансформация функции и значения отдельных компонентов крупного художественного произведения происходит обычно не обособленно друг от друга, а в тесной связи между собой. Новое осмысление конфликта оказывает влияние на восприятие отдельных образов, точно так же как выявление новых сторон художественных обобщений весьма отчетливо сказывается и на оценке конфликта литературного произведения, его содержания. Активное восприятие читателями определенной эпохи той или иной тональности, выраженной в нем, за счет известного приглушения других естественно сказывается и на понимании сущности основных коллизий произведения, особенностей его образов.

Во времена Шекспира и позже — до середины XVIII в.— его пьесу «Венецианский купец» ставили на сцене как комедию. Один из главных героев пьесы — Шейлок — трактовался в комедийно-обличительном плане. Восемнадцатый век принес с собой иную сценическую интерпретацию пьесы. Шейлок превращается в трагического героя. Естественно, что это должно было отразиться и на сценическом воплощении других действующих лиц произведения, прежде всего Антонио, Джессики, Лоренцо. Тем самым изменялось и понимание основного конфликта пьесы. В начале XIX в. Шейлок на сцене приобретает облик романтического героя, а затем следуют многие иные интерпретации этого образа, в которых сказывались идейно-эстетические веяния времени.

Разный подход к пьесе у выдающихся мастеров сцены не был чисто субъективным. Исследователь творчества Шекспира А. А. Аникст справедливо отмечает в этой связи, что в облике персонажей, созданных великим драматургом, часто сочетаются низость и величие, что пьесы его очень сложны по своему внутреннему строению. «Венецианский купец»,— пишет А. А. Аникст,— в главной части фабулы — комедия. Но в эту комедию вторгаются грустные и печальные мотивы... В пьесе уживаются, все время тесня друг друга, две художественные стихии — романтическая и реалистическая»[21].

Сценическая история «Венецианского купца» показывает изменения в восприятии пьесы, затрагивающие ее основную тональность, характеры ее главных действую-

[21] *А. А. Аникст.* Творчество Шекспира. М., ГИХЛ, 1963, стр. 235.

щих лиц. В ином виде это происходило и с рядом других произведений выдающихся художников слова. Мы еще вернемся к этой теме. Сейчас же важно отметить, что созвучными отдельным эпохам часто оказываются разные тональности, которые выражены в художественном произведении, различные стороны его образных обобщений.

Если воспользоваться терминологией из иной области, то можно было бы сказать, что «прием» образного содержания творческих созданий, равно как и его «передача», осуществляются в этом случае в определенном диапазоне волн. В процессе исторического существования художественных произведений «волны», которые позволяют устанавливать глубокие контакты с «потребителями» искусства, меняются. Происходит не обнаружение лежащих один на другом слоев творческого создания, а его «перенастройка», выявляющая заключенное в нем образное богатство. Сам диапазон «волн», которым обладает художественное произведение, и характер «перенастройки», естественно, в разных случаях бывают различными.

Возможности и роль переакцентировки, «перенастройки» художественных произведений с большой наглядностью предстают в исполнительском искусстве. Без своего истолкования крупных музыкальных сочинений, без осуществления своего подхода к ним не может развиваться творчество ярко одаренных музыкантов-исполнителей: пианистов, скрипачей, виолончелистов, артистов оперы и т. д. Однако большой мастер-исполнитель никогда не становится на путь произвольной их интерпретации. Он всегда стремится увидеть в произведении такие стороны, которые еще не были раскрыты его предшественниками и современниками, стремится передать свое понимание музыкального сочинения, как единого целого.

Связи произведений выдающихся мастеров искусства с развивающейся исторической действительностью отличаются зачастую немалой противоречивостью. Нередко творчество крупного художника не находит живого, сильного отклика в ту или иную эпоху. И даже тогда, когда его творческие создания так или иначе известны, публика их не воспринимает, она их не «слышит». Известно, что музыка Баха при жизни композитора не пользовалась большой популярностью. А затем в течение почти целого столетия мало привлекала к себе внимание и бы-

ла в сущности совсем забыта. Великого композитора «открыли» в 30-х годах XIX в., в период расцвета романтизма в музыке. И с тех пор его творчество пользуется широчайшим признанием, как одно из самых замечательных явлений мировой художественной культуры. Можно привести и другие примеры «несозвучности» крупнейших художников слова той или иной эпохе. Вспомним, например, отношение к Пушкину в 60-е годы прошлого века, статьи Писарева о нем, которыми увлекалась молодежь не только в тот период, но и в значительно более позднее время.

Динамическая переакцентировка основного конфликта, переосмысление отдельных образов крупного художественного произведения — характерная особенность его исторического существования. Очевидно, что, например, «Отцы и дети» Тургенева вызывают к себе сейчас живой интерес не локально-историческими чертами, отразившимися в этом произведении, а раскрытием столкновений и характеров, имеющих широкое социальное, психологическое значение. В конфликте романа для нас важны не сами по себе историко-бытовые его «реалии», а общественно-философский смысл противоречий между отцами и детьми, которые отнюдь не ограничиваются временем, нашедшим свое изображение в романе Тургенева. И в образе Базарова современного читателя привлекают не столько проявления нигилизма, представляющегося нам в известной мере наивным, сколько качества натуры деятельной, целеустремленной, умеющей трезво оценивать людей, их поведение, явления действительности.

В жизни литературных произведений довольно часто наблюдается ослабление их эстетического воздействия, воздействия тех или иных образов. Нередко происходит эстетическая нейтрализация отдельных пластов материала действительности, творчески преображенного в художественных созданиях. Раньше всего утрачивают эстетический «заряд», становятся эстетически нейтральными те компоненты литературных произведений, в которых запечатлены черты быстро трансформирующихся явлений, эмоции, вызываемые ими. К такого рода явлениям принадлежат, например, особенности бытового уклада, внешняя сторона социальных отношений, разного рода идеи, зачастую сильно, но не долго владеющие умами людей.

В том случае, когда эти весьма подвижные, переменчивые величины, находя свое отражение в литературном произведении, не занимают в нем центрального места, их эстетическая нейтрализация не оказывает сама по себе решающего влияния на жизнь творческого создания. Она определяется силой основных его художественных обобщений. Однако по мере того, как роль этих подвижных величин в произведении возрастает, убыстряются сроки его «старения», сроки эстетической нейтрализации его важнейших компонентов.

Известно, что большое внимание быту в широком смысле слова уделял А. Н. Островский. В его лучших пьесах быт подчинен глубокому раскрытию человеческих характеров и вместе с тем он придает неповторимый колорит их облику, их движению. Но и в наследии Островского есть произведения, в которых изображение бытового уклада занимает главенствующее место, доминирует над психологической обрисовкой действующих лиц. В этой связи можно назвать такие его пьесы, как «Не в свои сани не садись», «Старый друг лучше новых двух», «Не все коту масленица», «Шутники» и некоторые другие. Не случайно, что сценические воплощения этих пьес, их звучание, особенно в современную эпоху, носит ограниченный характер — в сравнении с интенсивной жизнью его драматургических шедевров.

Изменяющееся восприятие творческих созданий, с одной стороны, и некоторые особенности современного нереалистического искусства — с другой, послужили поводом для создания теории открытого произведения. Согласно этой теории, художественные произведения вообще и в особенности создания художников-новаторов XX в. не представляют собой чего-либо законченного, достаточно сформировавшегося во всех своих основных элементах. Являясь знаками духовной жизни художника-творца, они открыты для любого их восприятия и понимания. При этом лишенным всякого смысла признается вопрос об адекватном истолковании художественных произведений. Знак, символ, как обозначение субъективного, не знают границ в «притяжении» к ним эмоций, представлений, воспринимающих искусство.

Ранее уже шла речь о субъективистских концепциях восприятия творческих созданий, концепциях, во многом сходных с теорией открытого произведения. Но тут есть

и свои отличия. «Новая» теория стремится придать всеобщее значение творческой практике художников-модернистов, в особенности представителей нонфигуративного искусства, искусства абсурда и т. д. В дополнение к сказанному следует подчеркнуть то обстоятельство, что множественность истолкований крупных художественных произведений проистекает не из чистой субъективности непроизвольного их созерцания, не из природной их незавершенности, а из внутренней широты и глубины связей творческих созданий с развивающимся социальным миром, созидательной деятельностью человека, его чувствами и стремлениями.

Однако при всей широте этих связей крупные художественные произведения сохраняют свою качественную определенность. И как бы ни изменялось их восприятие, скажем, шекспировская драма «Ромео и Джульетта» остается и останется непохожей на «Макбета», «Тартюфа», «Свадьбу Фигаро» и многие другие замечательные драматические сочинения так же, как «Мертвые души» по своей функции были и остаются не идентичными «Капитанской дочке», «Войне и миру». Жизнь художественных произведений не несет с собой неизбежную потерю их своеобразия. Это можно сказать по крайней мере о довольно значительных периодах их исторического существования.

В процессе своего социального бытия крупные художественные произведения не только что-то утрачивают, но и щедро раскрывают свое внутреннее богатство. Поэтому вряд ли справедлива мысль, что с наибольшей полнотой художественное произведение всегда постигается его современниками. Каждое последующее поколение готово оспаривать это положение, и чаще всего у последующих поколений есть для того серьезные основания.

Но если функция творческих созданий, их облик на протяжении того или иного времени претерпевают определенную трансформацию, то как следует рассматривать в таком случае их внутреннее единство, целостность, которые признаются незыблемым законом эстетического освоения мира? Несомненно, что целостность творческого создания, художественно целесообразное соотношение и взаимодействие образующих его элементов — одно из важнейших условий впечатляющего воздействия его на публику, «потребителей» искусства.

Однако целостность творений искусства и прежде всего литературных произведений не имеет, естественно, какого-то абсолютного характера. Как уже отмечалось, это единство неоднородных и часто противоречивых начал. И уже поэтому оно обладает немалой подвижностью, способностью представать в восприятии читательской аудитории в разных своих проекциях, видах.

Большую роль в сохранении целостности художественного восприятия играет та тональность произведения, которая в результате взаимодействия его с эстетическим сознанием новой эпохи, какой-либо социальной группы выдвигается на первый план. Так или иначе подчиняя себе иные интонационные начала литературного произведения, эта тональность становится своего рода центром притяжения и объединения различных его компонентов. Читатель как бы не замечает того, что в нем вступает в известное противоречие с новой «настройкой» или же оказывается сравнительно нейтральным по отношению к ней.

При всем различии литературы и других видов искусства целостное восприятие художественного произведения в этом случае можно яснее понять, если вспомнить, например, о впечатлении, которое производят скульптурные образы Венеры Милосской и Ники Самофракийской. Отсутствие рук у Венеры Милосской и головы у Ники Самофракийской у неискушенного зрителя, несомненно, вызывают чувство разочарования. Но чем больше зритель — даже неискушенный — вглядывается в эти скульптурные фигуры, тем более он постигает удивительную гармонию, красоту образа Венеры Милосской, неотразимую мощь порыва, душевной стремительности, воплощенных в образе крылатой богини Победы — Ники Самофракийской. Зритель в известной мере перестает замечать изъяны этих фигур, нанесенные им временем. Характерные черты скульптурных образов, их внутренний ритм необыкновенно ярко выступают и в их нынешнем облике, захватывая зрителей своей глубокой выразительностью.

В какой-то степени сходный, хотя и далеко не идентичный процесс наблюдается и при «перенастройке» литературного произведения. Эстетическая нейтрализация тех или иных его частей, элементов не оказывает решающего влияния на его восприятие. Внутренняя логика художественных обобщений, выявляющих свои новые

стороны, новая эмоциональная доминанта создают те внутренние «притяжения», которые и обусловливают целостность восприятия творческого создания.

Бесспорным представляется, что факты, характеризующие жизнь художественных произведений, требуют более глубокого раскрытия связей, существующих между составными элементами творческого создания, иного, чем это обычно делается, освещения его внутреннего строения. Представляя собой очень сложное образование, в котором существуют реально действующие и потенциально-активные начала, структура художественного произведения в его историческом бытии раскрывается как соотношение, взаимосвязь эстетически значимых величин.

Сторонники формально-структурного метода часто выполняют довольно детальные описания отдельных элементов литературных произведений—словарного состава, синтаксических форм, ритмики и т. д. Но обычно это никуда не ведет. Остается пропасть между перечислительно описанными элементами художественной структуры и ее функцией. Можно составить множество всякого рода перечней, каталогов тех или иных особенностей творческих созданий. И тем не менее мы нисколько не приблизимся к пониманию их социально-эстетической сущности. Характеристика этих особенностей в лучшем случае будет походить на аннотированный анатомический атлас. Физиология организма и после ознакомления с ним останется неясной.

Верно понятая функция различных по своему характеру литературных произведений дает возможность выявить свойства их структуры, точно так же как глубокий анализ самой художественной структуры, рассматриваемой в широкой социально-исторической и эстетической перспективе, позволяет более всесторонне охарактеризовать сложность и изменчивость ее функции. Однако соотношения эти отнюдь не самоочевидны, их не столь легко раскрыть, они обнаруживаются лишь в результате внимательного, целеустремленного изучения.

IV

Выразительным примером многозначности социально-эстетической функции художественного произведения может служить история восприятия «Дон-Кихота» Серван-

теса. Роман этот включает в себя глубокие идеи, изображение разных по своему содержанию явлений действительности, очень сложный комплекс тональностей повествования. Восприятие «Дон-Кихота», его воздействие изменялись в определенной зависимости не только от обстоятельств времени, общественных условий его исторического бытия, но и от особенностей национальной психологии читателей.

Жизнь романа в ее наиболее рельефных чертах раскрывается, пожалуй, в XIX в.[22] Этот период характеризуется довольно быстрой сменой неоднозначных его интерпретаций, столкновением различных взглядов на его художественные обобщения. Некоторые немецкие философы начала века (Шеллинг), критики и поэты философско-романтического направления (А. Шлегель, Тик) восприняли роман Сервантеса как выражение вечной коллизии между высокими стремлениями человеческого духа и прозаической повседневностью его существования, между прекрасным идеалом и черствой действительностью. Главная тема «Дон-Кихота», утверждал Шеллинг,— «реальное в борьбе с идеальным». И хотя «идеальное в лице героя, сведенного с ума, в изнеможении повергается ниц», «по замыслу в целом оно торжествует полную победу»[23]. Поэтому роман Сервантеса создает светлое настроение. К той двойственности, которая свойственна «Дон-Кихоту», присоединяется «чуднейшая и богатейшая ткань, столь притягательная, с самого начала и до самого конца дающая одинаковое наслаждение и настраивающая *душу на самое бодрое спокойствие*»[24].

Шеллинг и близкие к нему писатели-романтики, концентрируя внимание на философском смысле «Дон-Кихота», оставляли в стороне его социальное содержажание, равно как и присущее ему сатирическое начало. Но эти стороны произведения как раз и волновали романтика Байрона, принадлежавшего, однако, к иному течению в романтизме, чем А. Шлегель и Тик. Байрон

---

[22] Освещение различных истолкований «Дон-Кихота» на протяжении XVII—XX вв. см. в книге: *К. Н. Державин.* Сервантес. Жизнь и творчество. М., ГИХЛ, 1958.

[23] *Ф. Шеллинг.* Философия искусства. М., «Мысль», 1966, стр. 386.

[24] Там же (курсив мой.— *М. Х.*).

высоко ценил не только автора романа, но и его основное действующее лицо, видя в нем героя, который готов самоотверженно воевать с любыми проявлениями несправедливости и зла. В тринадцатой песне «Дон-Жуана» поэт писал о «Дон-Кихоте»:

Всего грустнее в грустной сей истории,
Что мы смеемся,— а герой ведь прав,
Провозглашая славные теории
Борьбы с насильем и защиты прав.
Но мир его относит к категории
Безумцев, ничего не разобрав...

Перевод Т. Гнедич

Байрон подчеркивает, что стремления сервантовского героя близки и дороги ему: он также преисполнен желания «с неправдою и злобою сражаться». Поэта, однако, чрезвычайно огорчало довольно распространенное и неверное, с его точки зрения, понимание «Дон-Кихота» и прежде всего его комедийного содержания.

Насмешкою Сервантес погубил
Дух рыцарства в Испании; не стало
Ни подвигов, ни фей, ни тайных сил,
Которыми романтика блистала;
Исчез геройский дух, геройский пыл —
Так страшно эта книга повлияла
На весь народ.

В отличие от Байрона Гейне, писавший о «Дон-Кихоте» в 30-х годах прошлого века, выделяет в романе Сервантеса не идеи и мотивы социального протеста, а развенчание «идеального» геройства, всякого рода иллюзий. Вместе с тем в суждениях немецкого поэта о сатирических началах, выраженных в «Дон-Кихоте», есть известное сходство с мыслями Байрона. Сервантес, отмечает Гейне, «так основательно разгромил рыцарские романы, что скоро после появления «Дон-Кихота» во всей Испании исчез вкус к произведениям этого рода и ни одно из них с тех пор не выходило из печати. Но перо гения всегда больше самого гения, оно всегда достигает гораздо больше, чем это предполагалось в его замыслах, обусловленных временем, и Сервантес, сам того

ясно не сознавая, написал величайшую сатиру на человеческую восторженность»[25].

В положениях, развиваемых Гейне в работе «Введение к «Дон-Кихоту», ясно выступает его полемика с теми немецкими писателями-романтиками, которые идеализировали времена рыцарства, средние века, с теми глашатаями идеального, которые предавали забвению духовный мир, стремления живых людей. «Сервантес,— писал Гейне,— положил начало новому роману, введя в рыцарский роман правдивое изображение низших классов, влив в него народную жизнь»[26].

Широкий исторический подход к художественному творению Сервантеса — на основе критерия действительности — осуществил Белинский. Для него, так же как и для ряда других мастеров культуры, «Дон-Кихот — прежде всего прекраснейший и благороднейший человек, истинный рыцарь без страха и упрека. Несмотря на то что он смешон с ног до головы, внутри и снаружи,— он не только не глуп, но, напротив, очень умен; мало этого; он — истинный мудрец»[27]. И тем не менее в восприятии мира, в поведении Дон-Кихота обнаруживаются глубокие изъяны, которые тесно связаны с основными свойствами его характера. «Живя совершенно в мечте, совершенно вне современной ему действительности, он лишился всякого такта действительности и вздумался сделаться рыцарем в такое время, когда на земле не осталось уже ни одного рыцаря...»[28] Благородные качества души Дон-Кихота столь значительны, что если бы они были использованы на реальное дело, он стал бы великим человеком. Но его особенность как раз в том и заключается, что он никогда не увидел бы «действительности в ее настоящем образе и не употребил бы кстати, вовремя и на дело богатых сокровищ своего великого сердца»[29].

Белинский рассматривал Дон-Кихота как художественное обобщение исключительного масштаба, проливающее свет на многие явления прошлого и современ-

---

[25] *Г. Гейне.* Собр. соч. в 10 томах, т. 7. М., ГИХЛ, 1958, стр. 139.
[26] Там же, стр. 145.
[27] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IX. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 80.
[28] Там же.
[29] Там же.

ности. Тот отрыв от жизни, утеря чувства реальности, то расхождение между намерениями и реальным действием, которые присущи сервантесовскому герою, его поведению, выявляются в облике, практике многих людей, которые на первый взгляд не имеют ничего общего с ним. «Разве изувер по убеждению в наше время не Дон-Кихот?.. Разве не Дон-Кихоты — нынешние легитимисты, нынешние ультрамонтанисты, нынешние тори в Англии?.. К особенным и существенным отличиям Дон-Кихотов от других людей принадлежит способность к чисто теоретическим, книжным, вне жизни и действительности почерпнутым убеждениям» [30].

Суждения Белинского о романе Сервантеса находятся в тесном соприкосновении с его стремлением в реальной жизни найти опору своим демократическим и социалистическим воззрениям. Идеи критика оказали значительное влияние на дальнейшие истолкования «Дон-Кихота». Но они не исключали и не могли исключить иных восприятий романа, возникших в другое время, у людей иного жизненного и творческого опыта.

Тургенев, опубликовавший в 1860 г. ставшую потом знаменитой статью «Гамлет и Дон-Кихот», главную характерную особенность героя Сервантеса видел в беззаветном служении благородной идее, справедливости. «Под словом «Дон-Кихот» мы часто подразумеваем просто шута,— слово «донкихотство» у нас равносильно со словом: нелепость,— между тем как в донкихотстве нам следовало бы признать высокое начало самопожертвования, только схваченное с комической стороны» [31]. Однако комической стихии в «Дон-Кихоте» Тургенев не придает существенного значения. Он решительно подчеркивает деятельное начало в характере героя Сервантеса, его веру в вечное, незыблемое, в истину. «Дон-Кихот проникнут весь преданностью к идеалу, для которого он готов подвергаться всевозможным лишениям, жертвовать жизнью; самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле» [32].

---

[30] Там же, стр. 81.
[31] *И. С. Тургенев.* Собр. соч., т. 11. М., ГИХЛ, 1956, стр. 169.
[32] Там же, стр. 170.

Дон-Кихоту, подчеркивал Тургенев, чужды чувства себялюбия, эгоизма, которые в столь сильной степени присущи Гамлету. «Жить для себя, заботиться о себе — Дон-Кихот почел бы постыдным. Он весь живет (если можно так выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам...» [33]

В тургеневском восприятии Дон-Кихота, в его своеобразной апологии, в противопоставлении благородного энтузиазма сервантесовского героя скептицизму и эгоизму Гамлета сказались умонастроения переломной эпохи, когда скептицизм, равнодушие, безволие передовыми деятелями общества оценивались как глубоко отрицательные явления. При известной односторонности истолкования Тургеневым «Дон-Кихота», его суждения об этом произведении не были произвольными. Писателя привлекала одна из реальных и притом существенных его граней, тональностей. Такой подход вовсе не был исключением в различных восприятиях романа Сервантеса.

Если Гейне сатирические свойства «Дон-Кихота» рассматривал в качестве его идейной, эмоциональной доминанты, а Тургенев отмечал в нем прежде всего черты героики, то Достоевский подчеркивал трагические начала романа. Для него «Дон-Кихот» был «величайшей и самой грустной книгой из всех, созданных гением человека» [34]. Глубокую скорбь, по мнению писателя, вызывает то, что «величайшая красота человека, величайшая чистота его, целомудрие, простодушие, незлобивость, мужество и, наконец, величайший ум,— все это нередко (увы, так часто даже) обращается ни во что, проходит без пользы для человечества и даже обращается в посмеяние человечеством» [35].

В тесной связи с трагизмом Дон-Кихота Достоевский отмечает и то сомнение в возможности осуществить свои цели, которое возникает у героя. «Самый фантастический из людей, до помешательства уверовавший в самую фантастическую мечту, какую лишь можно вообразить, вдруг впадает в сомнение и недоумение, почти

[33] *И. С. Тургенев.* Собр. соч., т. 11, стр. 171.
[34] *Ф. М. Достоевский.* Дневники писателя за 1877 год, 1880 и 1881 года. М.—Л., Госиздат, 1929, стр. 255.
[35] Там же.

поколебавшее всю его веру»[36]. Дон-кихотовскому сомнению Достоевский придает всемирный, «всечеловеческий» смысл, что не мешает ему верно и тонко охарактеризовать трагические черты рыцаря Ламанчского.

Рассмотрение неоднозначных восприятий «Дон-Кихота» можно было бы продолжить, но и приведенных здесь суждений о нем достаточно для того, чтобы видеть различие подходов к роману, особенности включения его в духовную культуру отдельных периодов времени, разных стран. То обстоятельство, что суждения эти принадлежат выдающимся деятелям культуры, раскрывает их не случайный, а органический характер для определенных течений общественной мысли, социальных умонастроений. Но высказывания мастеров культуры — и это весьма существенно — не случайны и для самого произведения. Они выявляют разные его стороны, хотя временами и абсолютизируют их.

И так же, как непохожи друг на друга крупные художники, несходны и исторические судьбы, жизнь их произведений. Рядом с глубоким освоением богатств, заключенных в творческих созданиях крупных мастеров искусства, нередко при их восприятии, как уже отмечалось, проявляются удивительная близорукость, предубеждения, произвольные истолкования. В этом смысле очень показательны некоторые факты из истории восприятия творчества Чехова.

К началу 90-х годов прошлого века писатель опубликовал несколько сборников своих рассказов, в которых ярко раскрылся его большой талант. Он был уже широко известен как автор «Степи», «Иванова» и других замечательных произведений. В это время (1890) со статьей «Об отцах и детях и о г. Чехове» выступил один из виднейших представителей либерального народничества, публицист и критик — Н. К. Михайловский. С большой запальчивостью, в тоне, не терпящем возражений, критик писал: «Я не знаю зрелища печальнее, чем этот даром пропадающий талант»[37].

Поводом для такого заявления послужило то, что Чехов, по мнению Михайловского, очень далек от активного отношения к действительности, у него отсутствуют

---

[36] Там же, стр. 256.

[37] *Н. К. Михайловский.* Полн. собр. соч., т. 6. СПб., 1909, стр. 776.

общие идеи, мировоззрение, и поэтому он с внутренним равнодушием описывает первые попавшиеся ему на глаза факты и события. «Чехову,— утверждал Михайловский,— все едино, что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца» [38]. Равнодушие к жизни, которое резко выражено у автора «Хмурых людей», настаивал критик, неизбежно ведет к случайности в выборе объектов, тем его творчества. Чехов «не живет в своих произведениях, а так себе, гуляет мимо жизни и, гуляючи, ухватит то одно, то другое. Почему именно это, а не то?» [39]. В результате Чехов, по убеждению Михайловского, ничего значительного не создал и не мог создать.

Мнение Михайловского об отсутствии в произведениях Чехова общих идей, его социальной индифферентности разделялось, хотя и в разной степени, рядом других критиков. Суть дела, однако, заключалась не в том, что у Чехова не было определенного мировоззрения (оспаривать эту точку зрения сейчас нет никакой необходимости), а в том, что неприятие писателем известных идей, в частности народнических, рассматривалось некоторыми критиками как отсутствие идей вообще. Позже Михайловский отошел от высказанных им положений, но его народнические воззрения не позволили ему верно оценить лучшие произведения Чехова.

В 80—90-е годы получил широкое распространение и иной взгляд на творчество Чехова, его художественные обобщения. Писателя очень часто характеризовали как певца безвременья, сумерек, серых, безвольных людей, как глубоко пессимистического художника. Критик Андреевич писал, например: «Чехов дает нам поэму огромной и убогой жизни, которой нечем жить, некуда идти, в которой нет силы и решительности, нет знания и мужества, жизни скупой, гнетущей, унижающей. Он дает картину долгой осени, где в сырости и слякоти происходит своеобразное разложение прежних ценностей» [40].

Аналогичные оценки творчества Чехова высказывались в печати многократно. С ними перекликались суж-

---

[38] *Н. К. Михайловский.* Полн. собр. соч., т. 6, стр. 776.
[39] Там же, стр. 777.
[40] Цит. по: *В. Покровский.* А. П. Чехов. Сборник историко-литературных статей. М., 1907, стр. 246.

дения некоторых зарубежных критиков. Г. Брандес, подводя итоги аналитическому рассмотрению литературной деятельности писателя, отмечал: «С годами форма произведений Чехова все больше приспособлялась к печальному их содержанию»[41]. Бесспорно, что мотивы печали, скорби достаточно ясно раскрываются в ряде его рассказов и в некоторых пьесах. Но содержание его произведений к этим мотивам не сводится. Оно значительно более сложно и многогранно.

Глубокую оценку творчества Чехова еще при его жизни дал М. Горький, оценку, которая противостояла господствующим в то время взглядам на его произведения. В статье «По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге», опубликованной в 1900 г., Горький писал: «Его упрекали в отсутствии миросозерцания. Нелепый упрек!.. У Чехова есть нечто большее, чем миросозерцание,— он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, весь ее хаос с высшей точки зрения... Все чаще слышится в его рассказах грустный, но тяжелый и меткий упрек людям за их неуменье жить, все красивее светит в них сострадание к людям»[42].

Чехову отнюдь не безразлично, о чем писать. К тому, что входит в сферу его творческого внимания, писатель прилагает «меру высшей справедливости». Ему «это доступно, и за это его глубоко человечный объективизм называли бездушным и холодным»[43]. Критика, отмечал Горький, была несправедлива к писателю. Она не заметила не только подлинной человечности его произведений, но широты его взгляда на мир. «Каждый новый рассказ Чехова все усиливает ценную и нужную для всех нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни»[44].

Позже в воспоминаниях о Чехове (1905) Горький отмечал другие особенности его произведений, предопределяющие их воздействие на многие поколения. «Никто не понимал так ясно и тонко, как Антон Чехов, трагизм мелочей жизни, никто до него не умел так беспощадно

---

[41] *Г. Брандес.* Собр. соч., т. 19. СПб., 1896, стр. 305.
[42] «М. Горький о литературе». М., «Советский писатель», 1953, стр. 29—30.
[43] Там же.
[44] Там же, стр. 31.

правдиво нарисовать людям позорную и тоскливую картину их жизни в тусклом хаосе мещанской обыденщины. Его врагом была пошлость; он всю жизнь боролся с ней, ее он осмеивал и ее изображал бесстрастным, острым пером, умея найти плесень пошлости даже там, где с первого взгляда, казалось, все устроено очень хорошо, удобно, даже — с блеском»[45].

Несмотря на быстрый рост популярности произведений Чехова, теория о пессимистической их доминанте продолжала существовать вплоть до 30-х годов. Неприятие его творчества некоторыми слоями читателей, отдельными писателями в послереволюционные годы проявлялось иногда в довольно резкой форме. Мнимое «несоответствие» общего тона произведений Чехова, их содержания революционной эпохе явилось одним из источников различного рода предубеждений. В этой связи нельзя не вспомнить ответы ряда писателей и критиков на анкету, проведенную журналом «На литературном посту» в 1929 г. Наряду с высокой оценкой творчества Чехова в этих ответах встречаются и весьма негативные суждения[46]. Дистанция времени иногда оказывалась решающим аргументом для того, чтобы не признавать преемственных связей с литературным наследием выдающегося художника слова. Так, один из авторов — участников анкеты — заявлял: «Чехов был большим писателем и очень хорошим человеком, но я родился позднее его героев и мне он уже ничего не говорит своим творчеством»[47].

Однако весь ход развития социалистической культуры предопределил совсем иное отношение к Чехову, его произведениям. Мысли Горького, его проникновенная характеристика творческого облика писателя получили широкую поддержку, были обогащены новым содержанием и в исследованиях ученых, и в выступлениях писателей. Очень интересны в этом плане статьи Л. М. Леонова и К. А. Федина. «В то время, когда и на Западе и в старой России,— отмечал К. А. Федин,— чуть ли не высшим грехом считалось, если писатель не мог «отрешиться от морали», Чехов мечтал о человеке прозрач-

[45] «М. Горький о литературе», стр. 41.
[46] «На литературном посту», 1929, № 19, стр. 54.
[47] «На литературном посту», 1929, № 17, стр. 63.

ной морали, о той высокой нравственности, когда господином жизни станет разумный труд и мир будет осмыслен общим счастьем»[48].

Мировое признание Чехова, особенно ясно выразившееся в предвоенные и послевоенные десятилетия, глубоко раскрывает многогранность его творчества, действенность внутреннего пафоса его произведений, не отделимого от веры в силы, разум человечества. Томас Манн, отмечая характерные для чеховских рассказов критическую грусть и строптивость, писал: «А это ведь и есть стремление к какому-то лучшему бытию, к более чистой, правдивой, красивой, благородной жизни, к разумно устроенному человеческому обществу»[49]. Проникнутое гуманистическими идеями повествовательное искусство Чехова, по словам Томаса Манна, «несомненно, принадлежит ко всему самому ценному и самому лучшему в европейской литературе»[50].

Многовековое историческое бытие «Дон-Кихота» Сервантеса, более короткая, но насыщенная сложными коллизиями история восприятий Чехова убедительно показывают неоднозначность взаимодействия выдающихся художественных творений с эстетическим сознанием разных социальных групп, различных эпох. И это вовсе не исключение, а характерное свойство жизни значительных произведений искусства. Изучение этой жизни помогает нам глубже понять не только искусство, литературу прошлого, но и художественную культуру нашего времени.

---

[48] *Конст. Федин.* Писатель, искусство, время. М., «Советский писатель», 1957, стр. 31.
[49] *Томас Манн.* Собр. соч., т. 10. М., ГИХЛ, 1961, стр. 522.
[50] Там же, стр. 515.

Б. Сучков

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ СЕГОДНЯ

Трудно переоценить то значение, которое имело Постановление ЦК КПСС о литературной критике для углубления и обогащения методологических принципов нашего искусства и литературы, для анализа живого литературного процесса текущей критикой. Постановление активизировало теорию и помогло ей сконцентрироваться на разработке фундаментальных вопросов, определяющих в наши дни развитие художественной мысли.

Постановление раздвинуло горизонты критики и литературоведения и привлекло их внимание к конкретному исследованию реального художественного многообразия современной многонациональной советской литературы как качественно нового эстетического образования, к раскрытию богатой диалектики взаимодействия и взаимообогащения национальных литератур, формирующихся и развивающихся в условиях, когда весь советский народ сложился в новую историческую общность.

Не случайно поэтому появление ряда книг и статей, исследующих не только национальный опыт той или иной из литератур народов Советского Союза, но и те черты, которые связывают и объединяют эти литературы на интернациональной основе, на прочном фундаменте единого творческого метода — социалистического реализма.

Творческий метод нашего искусства есть категория открытая в том смысле, что возникающее на его основе искусство необычайно чувствительно к историческим переменам, идущим в мире, к новым проблемам и конфликтам, новым характерам, новым ситуациям, порождаемым самим ходом социалистического строительства

и духовно-нравственной, морально-политической атмосферой нашего общества.

Историзм художественного мышления, свойственный советской литературе, и позволил ей отобразить важнейшие, определяющие процессы, происходившие в жизни, а также найти отвечающие запросам и импульсам современности способы и средства художественной изобразительности, приумножившие эстетическое богатство социалистического реализма.

Советская литература развивается меняясь, ибо изменчивость есть закон развития искусства. Ни одна эстетическая система, возникнув однажды, не может существовать без постоянного обновления собственного художественного арсенала, без углубления и совершенствования лежащих в ее основаниях принципов.

Для того чтобы сохранять и расширять воздействие на интеллектуально-эмоциональный мир людей, она должна обладать внутренним динамизмом, способностью совершенствоваться и поддерживать непрестанный контакт с историческим временем, дабы не утратить понимания его духа и смысла.

Что же служит основой жизненности крупных и фундаментальных художественных направлений в мировом искусстве?

Общественная активность — вот залог здорового развития каждой значительной и влиятельной эстетической системы, в том числе и социалистического реализма.

В искусстве действие закона изменчивости осуществляется под влиянием двух факторов — объективного и субъективного.

Разумеется, перемены в искусстве обусловливаются прежде всего самой историей. Но, опираясь на реальную смену отношений, умонастроений и чувств человеческих, вызванную движением исторического процесса, искусство творит собственную историю, создавая новые эстетические ценности.

Ничто так не противоречит природе искусства, как репродуцирование, повторение уже освоенного эстетически, найденного ранее, ибо каждое подлинное художественное произведение есть уникальное, принципиально новое и самобытное явление. Поэтому столь велика в жизни искусства роль субъективного фактора — деятельность художника, его творчество, которое становит-

ся обновляющим элементом и движущей силой искусства, открывая неизвестные ранее объективные стороны реальности. От способности художника воспринимать и воспроизводить новые конфликты и тенденции исторического развития, от характера его мировоззрения и направления его таланта зависит общественная актуальность того направления искусства, в русле которого он существует и действует.

Но если эстетическая система есть динамичное, изменчивое образование, совокупность самобытно-уникальных феноменов, художественных произведений, то что же является в ней носителем устойчивости и предопределяет ее жизнестойкость, способность видоизменяться в соответствии с переменами в общественном бытии?

На этот далеко не праздный вопрос существует лишь один ответ: объединяющим началом каждого фундаментального направления искусства служит его творческий метод. Через метод и благодаря методу сохраняется преемственность в развитии художественной мысли и происходит обогащение и обновление традиции, на которую опирается то или иное течение в искусстве.

Ни особенности формотворчества, ни тематическая общность не могут выполнить те функции, которые выполняет метод, ибо все структурные элементы искусства, как и отдельного художественного произведения, соподчинены методу, который объединяет их и превращает в самостоятельную художественную систему. Следовательно, изменения в художественной практике влекут за собой перемены и в творческом методе. Однако если искусство обладает жизнеспособностью, эти перемены не затрагивают основополагающих свойств творческого метода, но вносят в него новые качества, что подтверждает история социалистического реализма.

Несмотря на наличие в художественной жизни современности множества различных школ и течений, сделавших своей эстетической программой размывание и подрыв реалистической изобразительности, социалистический реализм как творческий принцип, как активная сила современного искусства продолжает свое развитие.

Объясняется этот бесспорный и важный факт открытостью эстетической системы социалистического реализ-

ма, ее способностью адекватно отображать и вскрывать новые явления в общественной жизни.

Метод вообще, а художественный в особенности, нельзя привносить в искусство. Метод — феномен индуктивный, а не дедуктивный, он рождается в художественной практике и потому для его развития определяющими являются те процессы, которые идут в жизни и общественном сознании, находя выражение в художественном творчестве.

Для всей эстетической системы искусства социалистического реализма во многом решающий и даже основополагающе-типологический характер имеет художественный опыт советской литературы. Главные вопросы, которые волновали и двигали отечественную литературу, имели и имеют не только национальное, но и международное значение. Они коренятся в самой истории нашего века, затрагивают индивидуальное, личностное существование людей и в первую очередь всю совокупность и всю сложность отношений революции и человека, с непререкаемой глубиной исследованных и отображенных советской литературой.

После Октября тема революционного преобразования общественных отношений стала центральной для мирового литературного процесса. Почти все крупнейшие писатели нашего века, не говоря уже о классиках советской литературы — Шолохове, Леонове, Федине, Фадееве, Тихонове,— прямо или опосредствованно с ней связаны.

Является она важнейшей и для современной зарубежной литературы. Опыт советской литературы в этом отношении имеет для нее первостепенное значение, потому что литература наша рассматривает и изображает революцию не деструктивным, чисто разрушительным и одномоментным актом, как то делают представители левацкого революционаризма, а как процесс созидательный, творческий, ибо главное в революции — это умение удержать власть и построить новое, социалистическое общество, сформировать и воспитать человека, чье сознание обладает социалистическими чертами.

Исключительную важность для искусства социалистического реализма представляет вопрос о формах борьбы масс за социализм, за национальное и политическое освобождение народа, за утверждение социали-

стической культуры и образа жизни. Отображение реальности социализма, раскрытие его потенциальных возможностей как общественного строя, изображение героического становления социализма составило содержание целой эпохи советской литературы. Эпоха эта имела для искусства формировавшейся после второй мировой войны мировой системы социализма огромное значение, поскольку открытые и увиденные советской литературой конфликты, поднятые ею нравственные проблемы обладали принципиальной актуальностью и для осваивавшего новую историческую действительность искусства стран социализма.

И ныне для складывающихся и укрепляющихся в странах «третьего мира» самобытных, освобождающихся от негативных духовных воздействий культур бывших метрополий самостоятельных национальных литератур опыт советской литературы обладает несомненной ценностью, ибо позволяет им более отчетливо и ясно представить социализм как историческую реальность и понять истинную сложность борьбы за воплощение в действительность этой великой, обновляющей мир идеи.

Выкристаллизовавшиеся в опыте советской литературы и эстетической мысли известные идейно-художественные принципы нового творческого метода — изображение действительности в революционном развитии, партийность и народность искусства — обусловлены социалистическим мировоззрением художника. Они являются общими закономерностями для всего социалистического реализма, рассматриваемого как то общее, что просвечивает через особенное, составляющее национально-историческое своеобразие каждой входящей в его систему литературы.

Столь же существенной чертой искусства социалистического реализма является его гуманистическая направленность, защита им человека, личности, ее цельности, что предопределяет значительность места, занимаемого новым искусством в современном мировом литературном процессе. Сейчас литература в капиталистических странах, испытывая на себе давление нереалистических и зачастую проникнутых духом нигилизма течений, нередко утрачивает целостность взгляда на человека, ощущая растерянность перед громадностью и сложностью общественных, моральных и прочих кон-

фликтов, которые характеризуют вторую половину нашего века — века глубочайших социальных потрясений и научно-технической революции. Защита человека и его будущего — великая прерогатива искусства социалистического реализма.

Принципиальное значение для социалистического реализма имело становление советской литературы как литературы многонациональной, вбирающей в себя художественный опыт и зрелых старых литератур, и литератур, вступивших на путь интенсивного развития в условиях социализма.

Интернациональная природа эстетической системы социалистического реализма во многом обусловила художественное богатство видов его изобразительности. Унаследованные от прошлого и сохранившие свою жизненность в новых общественных условиях традиционные формы изобразительности, свойственные национальным литературам, соединяясь с утвердившимися в творческой практике новыми способами художественного мышления, предопределили многообразие социалистического искусства как целого, ибо каждая из литератур вносит в его совокупный опыт присущие лишь ей особенности эстетического восприятия и изображения мира.

Существующие в нашей критике и теории навыки исследования художественных взаимосвязей литератур народов СССР создают возможности и предпосылки для комплексного рассмотрения и анализа художественного опыта литератур стран, входящих в мировую социалистическую систему. Подобный анализ расширит представление об истинных богатствах социалистического реализма, его живом эстетическом многообразии, не сводимом к одной какой-нибудь «модели» или типу художественных решений в границах реалистического метода. Социалистический реализм, его эстетические особенности и категории не есть нечто застывшее и завершенное. Наоборот, он находится в постоянном движении.

Со всей очевидностью новая фаза в развитии социалистического реализма в советской литературе обозначилась в середине 50-х годов, когда советское общество стало обретать черты развитого социализма.

Процесс формирования развитого социализма отмечен новизной и масштабностью задач, которые встают перед обществом в целом, усложнением его структуры,

возникновением и преодолением конфликтов и противоречий, свойственных лишь этому этапу общественного развития и неведомых этапу предыдущему, когда в нашей стране социализм был построен в основном.

Процесс этот имеет поступательный характер, поскольку развитой социализм основывается на широком, всестороннем демократическом развитии экономических, социально-политических и культурных сфер общественной жизни.

Условия развитого социализма и уровень развития, достигнутый экономикой, а также наукой и техникой, вводят общество в фазу научно-технической революции. Общественные отношения в развитом социализме достигают высокой степени развития: отношения между классами приобретают гармоничность. Видоизменяются и характер и содержание труда, что влечет за собой крупные социальные последствия, делающие труд более творческим, уменьшающие долю непосредственной физической работы в производстве. Общество с большей полнотой, нежели раньше, удовлетворяет духовные, культурные, материальные запросы людей.

К решению этих громадных исторических задач советское общество, как писал М. А. Суслов в работе «КПСС — партия творческого марксизма», «двигалось... последовательно, через преодоление огромных трудностей, путем концентрации усилий на наиболее важных в определенных условиях участках общественного развития»[1]. И отмечал: «В условиях развитого социалистического общества практически решается главная экономическая задача коммунистического строительства — создается материально-техническая база коммунизма, представляющая собою в историческом и социальном плане качественно новое явление. Строительство ее — это сложная, многоплановая и комплексная задача, требующая немалых усилий и длительного времени»[2].

Советская многонациональная литература сумела запечатлеть различные аспекты сложного исторического процесса формирования зрелого социализма в его общественных и духовных проявлениях, уделяя надлежащее

[1] *М. А. Суслов.* Избранное. М., Политиздат, 1972, стр. 656.
[2] Там же, стр. 654.

внимание и анализу обстоятельств и анализу характеров, выполняя свой ответственный долг перед народом. Развитие литературы шло в условиях борьбы идей, укреплявшей идеалы социализма, и тоже имело поступательный характер, пополнив художественный арсенал социалистического реализма.

Весьма непродуктивными поэтому представляются встречающиеся у некоторых критиков и литературоведов попытки рассматривать современную литературу как некую «переходную» стадию в эволюции социалистического реализма, как некий промежуточный фазис между его «классическим» периодом и возможным возникновением новой классики в отдаленном будущем. Эта близорукая точка зрения явно ведет к недооценке современной литературы и опровергается самой художественной практикой, прозой и поэзией наших дней. Достаточно вглядеться в характеры, созданные нашей литературой, чтобы убедиться в том, как широко зачерпнула она из живого моря народного: Андрей Соколов из «Судьбы человека» Шолохова и Вихров из «Русского леса» Леонова стоят у истоков нового периода в развитии социалистического реализма, передавая новым героям вечную эстафету жизни и исторической преемственности. А за ними идут многие другие — солдаты и рабочие, инженеры и ученые, колхозники и интеллигенты: капитан Новиков из «Последних залпов» Бондарева, маршал Жуков из «Блокады» Чаковского — один из лучших образов советских военачальников, рабочий-солдат Петр Рябинкин из одноименного произведения Кожевникова и генерал Серпилин из трилогии Симонова, крестьянин-коммунар Бастрыков из «Отца и сына» Маркова и ученый Крылов из романа Гранина «Иду на грозу», колхозник Михаил Пряслин из трилогии Абрамова и старая крестьянка Анна из «Последнего срока» Распутина — всех не перечислишь.

Очень верно писал о богатстве и многообразии характеров в современной советской литературе Григорий Коновалов: «В создании характеров участвуют все литераторы; одни в большей, другие в меньшей степени, одни прямо, другие косвенно. Прямо — когда из-под пера автора выходит более или менее оформившийся характер, на некоторые признаки которого указывали предшественники. Косвенно — когда писатель хотя и не

создал характера, зато уловил в жизни некоторые черты его, подметил существенные признаки времени или даже намекнул на них. Иногда важно если и не видение, то хотя бы предчувствие того, что придет завтра и у сильного художника откристаллизуется в характер»[3]. В этом размышлении писателя, умеющего создавать крупные, масштабные характеры советских людей, для теории важно не только подчеркивание значения характера как основного компонента реалистического повествования. Необходимо также схватывать весь спектр литературного процесса в его цельности и множественности существующих в нем фактов и потенций. Несомненно, критике надлежит видеть современный литературный процесс не в отдельных частях, не членить его на обособленные сегменты — рабочая тема, «деревенская проза», тема интеллигенции и т. д.,— а воспринимать его в целокупности, ибо объект литературы — не профессия, а человек. Разумеется, в ней есть и плохие книги, встречается и ложная эпичность, и замкнутый психологизм, натуралистичное бытописательство, натужная патетика, но это — побочные продукты здорового, поступательного развития всей многонациональной советской литературы, для которой главное есть изображение полноты общественных связей и деяний человека.

Метод социалистического реализма помогает раскрывать истинное значение обстоятельств и внутренней жизни человека, и нетрудно заметить, что наиболее крупные достижения отечественной литературы последних десятилетий были осуществлены на путях социального повествования, где и обстоятельства и внутренняя жизнь человека не разъединены и не противостоят друг другу, а находятся в диалектической взаимосвязи, где характеры не иллюстрируют обстоятельства, а обстоятельства не становятся инертным или негативным фоном для внутренней жизни человека.

Весьма точно определил особенность характера в современном искусстве социалистического реализма видный болгарский теоретик и критик Пантелей Зарев, который писал: «Характер в литературе — явление идеологическое. Он несет в себе черты психологии народных масс, но он и нечто большее. Он стоит над ней, ведет

[3] *Г. Коновалов.* Тугие крылья таланта. Саратов, 1972, стр. 60.

вперед, он помогает формированию многих общественных явлений... Нельзя оторвать человека в художественной литературе от тех глубоких проблем, которые решаются обществом. Отсюда и особенности художественной характеристики образа. В нем переплетаются проблемы любви и смерти, человеческой радости и человеческого страдания. Но сегодня есть в нем нечто особое: это творческое начало, которым руководствуются сейчас люди в своей деятельности»[4].

Социальное повествование — будь то роман, рассказ, поэма, повесть — независимо от тематики, вобрало в себя и во многом обобщило существенные формирующиеся черты зрелого социализма и уловило новые свойства человеческих характеров. Вступление общества в новую фазу развития, обусловившее многие идейно-художественные особенности современной литературы, ее пристальный интерес к личности, ее новым взаимоотношениям с миром и людьми, ставит перед теорией весьма актуальный и мало разработанный эстетикой, в том числе и марксистской, вопрос о роли типа и характера в реалистическом искусстве.

Марксистская эстетика, опираясь на известное определение реализма, данное Энгельсом, довольно подробно и глубоко изучила функцию типизации в реалистическом творческом методе и рассматривает типизацию как основополагающую черту реализма, отличающую его от других творческих методов в искусстве.

Однако реалистическое произведение не состоит только из одних типов: оно содержит и реалистические характеры, которые при всей своей реалистичности не превращаются в типы. Существует множество реалистических произведений, которые вообще не включают в свою структуру тип как эстетическое образование и представляют собой изображение взаимодействия реалистических характеров.

Тип — на наш взгляд — есть художественное обобщение иного уровня, нежели характер: в искусстве реализма тип обязательно должен быть одновременно и характером, но не любой характер обладает свойствами типа. Как и каждая живая эстетическая категория, типизация способна развиваться и видоизменяться вместе

[4] «Литературен фронт», 1973, № 39.

с самим реализмом. В современном критическом реализме, например, нередко типизируется ситуация, а характеры не возводятся в ранг типа, да и в характерах порой выделяется лишь их определяющая черта. Но так как образы героев находятся в типизированных ситуациях, то произведение в целом остается в границах реалистического метода.

И в современной литературе социалистического реализма ощущается вполне закономерный интерес к реалистическому характеру, не становящемуся, однако, типом. Этот факт служит признаком изменения самого реалистического метода.

Но может ли теория отчетливо отграничить реалистический характер от характера, созданного иным, нереалистическим методом? Персонажи романов и пьес Беккета обладают, например, явственными характерологическими чертами, но они одновременно столь субъективизированы, что обретают не только символическое, но и метафизическое значение, выводящее их за пределы эстетической коммуникации и превращающее в шифр, который в общем-то и нет особой нужды разгадывать. Но что же, однако, делает характеры Беккета нереалистичными?

Для определения свойств реалистического характера стоит обратиться к некоторым аспектам полемики В. И. Ленина с русскими народниками, как известно, исповедовавшими «субъективный метод» в социологии. Из этой полемики для теории реализма вообще, и в том числе социалистического, вытекают весьма существенные методологические выводы.

Нереалистическое и современное декадентское искусство утверждает, что оно исследует и изображает человека как самость в ее глубинах и подлинной сущности. Мотив этот не нов и, пожалуй, даже староват, ибо подход к человеку как особи, отъединенной от общественных условий, в которых он существует, весьма распространен в буржуазной идеологии издавна.

В духе этих исконных буржуазных воззрений русские народники полагали, что «живая личность со всеми своими помыслами и чувствами становится деятелем истории на свой собственный страх. Она, а не какая-нибудь мистическая сила, ставит цели в истории и движет к ним события сквозь строй препятствий, поставля-

емых ей стихийными силами природы и исторических условий»[5]. Это весьма современно звучащее и в наши дни, когда в буржуазной эстетике все виды субъективизма крайне популярны, рассуждение Н. Михайловского было подвергнуто Лениным детальному рассмотрению и сокрушительному разгрому.

Ленин, придававший громаднейшее значение субъективному фактору в истории и постоянно подчеркивавший активную роль сознания, в отличие от теоретиков народничества рассматривал действия человека в органической, нерасторжимой связи с объективными условиями его существования. «История вся и состоит из действий личностей, и задача общественной науки состоит в том, чтобы объяснить эти действия»[6],— писал Ленин. В объяснении и понимании побудительных причин тех или иных действий личности и заключается соль вопроса и главная трудность всех областей человековедения, включая и литературу. «Но чем определяются эти «помыслы и чувства»? — спрашивал Ленин.— Можно ли серьезно защищать то мнение, что они появляются случайно, а не вытекают необходимо из данной общественной среды, которая служит материалом, объектом духовной жизни личности и которая отражается в ее «помыслах и чувствах» с положительной или отрицательной стороны, в представительстве интересов того или другого общественного класса? И далее: по каким признакам судить нам о *реальных* «помыслах и чувствах» *реальных* личностей? Понятно, что такой признак может быть лишь один: *действия* этих личностей,— а так как речь идет только об общественных «помыслах и чувствах», то следует добавить еще: *общественные действия* личностей, т. е. *социальные факты*»[7].

Это рассуждение Ленина дает ключ к пониманию отличия реалистического характера от характера или образа персонажа, созданного нереалистическими методами, оно вводит необходимые критерии подобного различения. «И у меня был в руках надежный критерий того, что я имею дело с «живыми», действительными личностями, с действительными помыслами и чувствами: критерий этот состоял в том, что у них уже «помыслы и

[5] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 370.
[6] Там же, стр. 415.
[7] Там же, стр. 423—424.

чувства» выразились в действиях, создали определенные общественные отношения»[8]. Нетрудно заметить, что Ленин рассматривает внутренний мир человека, то, что Н. Михайловский определил как «помыслы и чувства», в диалектическом взаимодействии с миром доподлинным, как два взаимодействующих и взаимоопределяющих начала, ни на гран не преуменьшая активной роли личности и полноты проявлений ее индивидуальных особенностей в общественной жизни. И далее он писал: «...исследуя *действительные* общественные отношения и их *действительное* развитие, я исследую именно продукт деятельности живых личностей. А вы говорить-то о «живых личностях» говорите, а на самом деле берете за исходный пункт не «живую личность» с теми «помыслами и чувствами», которые действительно создаются условиями их жизни, данной системой производственных отношений, а куклу, и начиняете ей голову своими собственными «помыслами и чувствами»[9].

Достаточно, пользуясь этим критерием, всмотреться в характеры, созданные тем же Беккетом или Эженом Ионеско или Роб-Грийе и другими писателями этого ряда, чтобы увидеть в них более или менее занятные марионетки, чьи головы начинены субъективными представлениями и воззрениями их творцов. Разумеется, эти воззрения выражают общественные настроения, но в крайне опосредствованной и мистифицированной форме, иррационализируя истинные связи между образами персонажей и действительностью, придавая этой связи метафизичность, мертвенность, ничего общего не имеющую с живой полнокровностью реализма.

Реалистический характер может быть создан и создается тогда, когда внутренний мир личности изображается в его объективных, истинных взаимосвязях со сферой жизнедеятельности человека. Подобный подход, несомненно, налагает на писателя-реалиста обязательство исследования жизни, необходимость ее знания, равно как и знания человека.

В реализме социалистическом характер извлекается художником из социалистической действительности и понуждает писателя внимательно и пристально изучать

---

[8] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 427.
[9] Там же.

преломление жизненных перемен в социальной психологии.

Социальная психология, как явление общественное, позволяет глубже постичь и психологию индивидуальную, сколь бы своеобразна она ни была, так как социальная психология представляет собой тот духовный контекст, который во многом объясняет мотивацию человеческих чувств и действий. Характер героя у писателя социалистического реализма может быть адекватен жизненной правде, если он взаимодействует, соотносится с тем историческим процессом, отличающимся чрезвычайной сложностью и новизной, который называется строительством социализма, что требует высокой общественной активности от самого писателя и его умения видеть события и факты жизни в социалистической перспективе.

Весьма существенное значение для судеб метода социалистического реализма имело выравнивание уровней национальных литератур в нашей стране. Отмечая этот несомненный факт, следует, однако, оговориться, что вопреки воззрениям некоторых сторонников теории так называемого «ускоренного» развития национальных литератур выравнивание их уровня осуществилось не за счет повторения и копирования национальными литературами опыта литератур, ранее достигших высокой зрелости, и не за счет нивелировки или обеднения их национального своеобразия, как утверждают советологи или буржуазные националисты.

Для объяснения быстрого созревания литератур, лишь сравнительно недавно обретших письменность или ранее находившихся в латентном, как бы «дремлющем», неразвернутом состоянии, было изобретено нечто, называемое «законом стяжения», т. е. краткосрочного переживания той или иной литературой завершенного цикла эволюции, пройденного европейскими литературами. Однако при этом не учитывалось наличие у бесписьменных народов сложившегося и разветвленного лиро-эпического творчества, бытовавшего в живом сознании народа и выполнявшего функции письменной литературы, поскольку оно обращалось не только к былым временам и мифическим героям, но откликалось на самые жгучие запросы повседневного существования народа и выражало его горе и радости, его надежды, не уклоняясь от

постановки и обсуждения острейших бытовых и социальных вопросов, которые будоражили народ.

Рассматривая картину развития литератур народов Советского Союза, всегда следует иметь в виду масштабы и глубинность революции в области культуры и национальных отношений, совершенной социализмом, в результате чего для национальных литератур стали общими конфликты, которые они изображают в духе своего национального художественного опыта, ибо эти конфликты и проблемы типичны для социалистического образа жизни. Именно поэтому стало возможным говорить о выравнивании уровня национальных культур, так как они в своей совокупности в художественной практике осваивают социально-однородную действительность и обогащаются социалистическим содержанием.

Художественные решения в той или иной литературе, несомненно, обладают своеобразием и самостоятельностью, но осуществляются они на прочном базисе социалистического реализма, который создал методологическое единство советской литературы в условиях зрелого социализма.

Утвердившееся в нашей эстетике и критике представление о методологическом единстве литературы социалистического реализма вполне конкретно. Но что же оно означает, если его рассматривать по существу, аналитически, избегая схематичности и упрощения, сопоставляя его с живым литературным процессом?

Для того чтобы разобраться в сущности методологического единства советской литературы, полезно будет обратиться к рассмотрению понятия конкретности, которое содержится в «Экономических рукописях 1857—1859 годов» Карла Маркса. Он писал: «Конкретное потому конкретно, что оно есть синтез многих определений, следовательно единство многообразного. В мышлении оно поэтому выступает как процесс синтеза, как результат, а не как исходный пункт, хотя оно представляет собой действительный исходный пункт и, вследствие этого также исходный пункт созерцания и представления»[10].

Следовательно, само понятие методологического единства советской литературы есть понятие синтезиру-

---

[10] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 46, ч. 1, стр. 37.

ющее и теории необходимо пристальнее исследовать те составные элементы, которые синтезирует в современных условиях социалистический реализм, и, лишь рассмотрев художественную практику в ее конкретности, можно будет увидеть, понять и оценить его действительное богатство, как самостоятельного направления мирового искусства.

Это означает, что нужно более тщательно проанализировать природу реалистической изобразительности, то новое, что появляется в основополагающих категориях социалистического реализма, в тех объективных причинах, которые порождают различные стилевые течения в советской литературе.

В современную эпоху основные эстетические категории социалистического реализма следует рассматривать в их динамике, в движении, в их взаимосвязи и взаимозависимости. Раньше в нашей эстетике категории народности и партийности слишком разъединялись и рассматривались обособленно друг от друга. Для такого подхода был свой резон, поскольку в этих категориях отражались качественно различные уровни общественно-эстетического сознания.

Но сейчас, когда культурный уровень народа значительно возрос, когда средства массовой коммуникации практически делают достоянием широчайших масс все выдающиеся завоевания культуры и ее ценности, народность искусства обретает дополнительные свойства, повышающие критерии и требования к искусству, ибо в условиях зрелого социализма народность означает органическое единство художника и его эстетических исканий с передовыми устремлениями народа, с передовым мировоззрением ведущей силы советского общества — социалистическим рабочим классом.

Новые качества, приобретаемые категорией народности, содействуют более углубленному и разностороннему усвоению традиции в ее объективном богатстве и сложности, бережному сохранению и развитию всего исторически в ней ценного, живого, при безусловной критике тех сторон культуры прошлого, которые порождались общественной отсталостью, реакцией и противостояли освободительным устремлениям народа.

В свете новых качеств народности вопрос сложности и простоты художественного произведения решается

лишь в контексте современного развития самого искусства социалистического реализма.

Его народность, демократичность исключают всякую возможность возникновения в нем элитарных тенденций, что столь характерно для буржуазного искусства. Социалистический реализм открывает простор для создания произведений общезначимых, обладающих большой социальной емкостью, которые способны удовлетворить эстетические запросы культуры развитого социализма. Простота подлинного художественного произведения всегда обманчива. Что кажется доступнее «Повестей Белкина» Пушкина или его «Маленьких трагедий»? Но до сих пор мы не перестаем дивиться сложности заложенной в них художественной мысли и разгадываем тайну их смысла и содержания. Какой громадной сложностью отмечен внутренний мир «Тихого Дона» Шолохова, где объемлются судьбы людские, судьбы народные. Произведения эти, равно как и все великие создания искусства, лишены нарочитой усложненности и обладают качеством общезначимости. В этом их сила и значение в духовной жизни. Благодаря своей художественной емкости они воспитывают эстетически и нравственно всех тех, кто хочет и способен воспринимать искусство.

Категория народности в наши дни обладает тенденцией к сближению с категорией партийности искусства и литературы. Но сближение это не приводит и долго еще не приведет к их слиянию, ибо партийность есть наиболее последовательное выражение мировоззрения, определяющее позицию художника в общественной борьбе и систему социальных идеалов, во имя которых ведется им борьба. Партийность означает защиту коммунистических интересов и, будучи решающим, определяющим фактором мировоззрения, оказывает глубокое воздействие на художественные особенности искусства и отдельного произведения, становясь тем самым и эстетической категорией, поскольку партийность дает художнику возможность видеть и изображать жизненные процессы, человеческие характеры в их подлинности, а также в социалистической перспективе развития.

Партийность художественного мышления позволяет писателю верно оценить объективные противоречия, существующие в обществе, поддержать прогрессивные тен-

денции общественного развития, подвергнуть продуманной, не впадающей в односторонность критике недостатки, существующие в жизни, и все то, что становится регрессивным в условиях зрелого социализма и мешает успешному продвижению общества и его культуры вперед. Поэтому категория партийности способствует укреплению социалистического реализма, торжеству жизненной правды в его искусстве. Значение категории партийности прекрасно сознается современной марксистской критикой и эстетикой.

В статье «Партийность литературной критики» венгерский критик Деже Тот отмечал: «Социалистический реализм невозможен без партийности, ибо другие его категории не выдвигают на передний план классовый характер искусства. В случае недостаточной разработки категории партийности как реализм, так и народность могут утратить свою историческую и социальную конкретность»[11]. Не случайно категория эта подвергается атакам справа и слева, причем нападки эти в последнее время приобрели не лобовой, а наукообразный характер. Аргументы противников принципа партийности обложены историко-академическими рассуждениями, подобно тому как кистень заворачивают в вату.

Есть и путаница в этом вопросе, стремление распространить категорию партийности искусства и литературы на все времена и эпохи, хотя В. И. Ленин отмечал, что партийность есть детище высокоразвитой классовой борьбы. Говорится также о буржуазной партийности, о партийности в буржуазном искусстве и литературе. Безусловно, буржуазное искусство и литература защищают и отстаивают свои классовые интересы, но понятие буржуазной партийности принципиально отличается от партийности коммунистической. Если наша партийность органически слита с изображением художественной правды, то буржуазная партийность направлена на деформацию действительности, на создание мифов о жизни капиталистического общества.

Некоторые буржуазные писатели, например Ганс Габе, считают, что «потребительское общество» является лучшей из возможных социальных систем, и говорят об этом во всеуслышание и не стесняясь; другие, как Гюн-

[11] «Йеленкор», 1973, № 10.

тер Грасс, ухитряются одновременно декларировать мнимую «независимость» художественного творчества от идеологии. Те же писатели, кто прямо и непосредственно включился в индустрию «массовой культуры», без колебаний идут в услужение коммерциализированному искусству, снабжая развлекательным и охранительным чтивом массовых потребителей, которых правящие классы стремятся духовно оболванить и разоружить идеологически.

Ограниченным является и термин «ангажированность» искусства, который популярен среди демократических художников в буржуазном обществе. Само понятие «ангажемента», т. е. «найма», «завербованности» не близко нам, потому что коммунистическая партийность искусства есть органическое свойство мировоззрения социалистического художника, его жизненное убеждение, а не временный контракт, заключенный им с прогрессивными силами общественного развития, который может быть и расторгнут. Судьба некоторых крупных интеллигентов Запада подтверждает это.

Наиболее последовательно и аргументированно, как известно, идея ангажированности литературы была обоснована Сартром в цикле статей, вошедших в сборник «Ситуации, II»: «Замечания о наших днях» и «Что такое литература». Сартр в этих работах, написанных под воздействием опыта Сопротивления и борьбы с фашизмом, резко выступил против теории независимости искусства от общественной жизни и рассматривал литературу как социальную функцию [12]. Однако идея ангажированности корректировалась и схематизировалась у Сартра его экзистенциалистской философией, не позволившей ему подняться до подлинного понимания партийности искусства. По мере эволюции его общественных воззрений идея ангажированности приобретала у Сартра, как и у других левых экстремистов, все более узкий смысл, сводящий социальную функцию искусства и литературы лишь к непосредственному политическому действию, лишающему искусство эстетического содержания и характера. Крайней формой левацкого извращения идеи партийности стала теория «отмирания» искусства и замена его политическим активизмом. Правда, сейчас по-

[12] См.: *Jean-Paul Sartre.* Situations, II. Gallimard, 1948, p. 16.

добного рода безудержный экстремизм уже утрачивает свои позиции.

Что касается попыток опровергнуть статью Ленина, доказать ее неприменимость к художественному творчеству и литературе, то они строятся на подмене повода, по которому написана эта статья, и ее объективного содержания.

Повод начинает рассматриваться как содержание статьи, и поэтому рассуждения В. И. Ленина о литературе как части общепролетарского дела относят только к партийной публицистике, но не к художественной литературе.

В последнее время появилось несколько публикаций, авторы которых выступают с подобными тезисами. Пал Фехер, делающий немало для пропаганды социалистической литературы, высказал их, правда, с оговорками в журнале «Критика» (1973, № 2). Зато безо всяких оговорок Владимир Познер, опубликовавший в журнале «Нувель критик» (№ 40, январь 1971 г.) «Анализ одной статьи Ленина», отъединял понятие партийности от сферы искусства.

Познер пытался доказать, что Ленин обратился к идеи партийности только после манифеста от 17 октября о свободе слова, собраний и ассоциаций, вырванного революцией 1905 г. у царского правительства и открывавшего для большевиков возможность работы в легальной печати. Не говоря уже о том, что большевики подобный опыт имели и до пресловутого манифеста, следует отметить, что идея партийности не была в годы первой русской революции новостью для Ленина. В уже цитированной нами работе «Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве», написанной на рубеже 1894—1895 гг., Ленин подчеркивал, что «материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»[13]. Что касается другого тезиса Познера о неопределенности самого термина «литература» в русском языке, могущего включить в себя все виды словесности, то левый писатель Жан Тибодо в весьма резкой реплике Познеру, озаглавленной «О Ленине и литературе», напе-

[13] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 419.

чатанной в «Нувель критик» (№ 42, март 1971 г.), прибегнув к помощи семантико-филологического анализа, показал, что слово «литература» у Ленина включает в себя и художественную литературу, а статья имеет в виду и искусство.

Борьба вокруг основных категорий социалистического реализма побуждает к еще более разностороннему раскрытию эстетических свойств самого метода, народности и партийности, а также осознанного историзма художественного мышления, присущего социалистическому реализму.

Осознанный историзм художественного мышления — определение, примененное автором этих строк к социалистическому реализму в статье «Жизнеутверждающее искусство нового общества» («Правда», 6.X 1963 г.) и принятое теорией и критикой,— не есть понятие только мировоззренческое. Осознанный историзм художественного мышления позволяет художнику не только глубже, отчетливее, яснее постичь истоки и своеобразие возникающих в жизни конфликтов, направление и тенденции их развития, объективнее раскрыть взаимоотношения личности и общества, но и найти и избрать надлежащие средства художественной выразительности для передачи и обобщения жизненных событий и проблем человеческого существования. Следовательно, осознанный историзм художественного мышления обусловливает поэтику социалистического реализма, его изобразительную систему, сообщая средствам художественной выразительности те функции, которые отвечают и соответствуют эстетическим задачам и потребностям искусства социалистического реализма. Поэтому его поэтика отличается разносторонностью, а не узостью, богатством, а не бедностью. Вместе с тем осознанный историзм художественного мышления, как и другие категории социалистического реализма, делает необходимым отбор и отклонение тех приемов и способов изображения, которые лишают произведение искусства реалистичности, контакта с доподлинной жизнью, с миром людей, вовлекают искусство в пустую игру формами, сообщают ему метафизическую отвлеченность, субъективизируют его и разрушают эстетическую коммуникацию, а тем самым и содержательность, ведут к разложению самой художественной формы. Идее «безбрежности» реализма марксистская

эстетика противополагает идею богатства возможностей реалистической изобразительности, исследование которых ныне приобретает первостепенное и жгуче актуальное значение.

Среди некоторой части литературоведов господствует убеждение, что реализму вообще, а социалистическому в особенности, свойственна лишь одна форма художественной изобразительности, а именно непременное жизнеподобие образа. Условные формы изображения рассматриваются как отступление от реализма и чуть ли не как уступка эстетике модернизма. Причем не исследуется и не учитывается самый характер условности, которая в системе социалистического реализма выражает в сгущенной, заостренной форме сущностные стороны жизни и является одним из видов познания и обобщения реальности.

Ограниченность подобной точки зрения становится особенно очевидной ныне, когда мы рассматриваем социалистический реализм как эстетическую систему, как искусство всего социалистического содружества, как искусство, которое распространяется и за его пределы и входит в художественный опыт ряда стран, имеющих эстетические и культурные традиции, не всегда и не обязательно сводящие образность только к рамкам жизнеподобия. Обычно ревнители жизнеподобия как единственно правомочной формы реалистической изобразительности пытаются возвести свою точку зрения к Чернышевскому и обосновать нормативизм собственных суждений его эстетикой. Однако стоит обратиться к самому Чернышевскому, чтобы убедиться, сколь упрощенно и неточно истолковываются его взгляды.

Как известно, «Эстетические отношения искусства к действительности» были принципиально и последовательно направлены против «Эстетики» Гегеля, выводившей понятие прекрасного или точнее всю жизнь искусства из идеи абсолютного духа, откуда следовало, что «прекрасное есть отдельный чувственный предмет, который представляется чистым выражением идеи»[14]. Создавая собственную эстетику, в основе своей материалистическую, Чернышевский доказывал, что источником пре-

[14] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч., т. II. М., ГИХЛ, 1949, стр. 7.

красного и художественного образа является не абсолютный дух, а жизнь, или, как бы мы сейчас сказали — реальность, объективная действительность. Защите этой мысли и была посвящена вся его диссертация.

Не является также секретом, что Чернышевский был по своим взглядам просветителем и его материализм не стал диалектическим. Поэтому в его эстетике можно обнаружить и чрезмерную детерминированность фантазии жизнью; недооценку того, что марксизм определяет как активную роль сознания; полемические излишества (например, определение произведения искусства как суррогата действительности), на которых обычно старались нажить капитал противники революционно-демократической мысли и материалистического подхода к искусству. Но они сознательно закрывали глаза на действительное содержание эстетических воззрений Чернышевского, которые состояли в том, что он пытался объяснить художественное произведение и само прекрасное объективными факторами и рассматривал искусство не как копию, а как воспроизведение жизни. Отмечая, что толкование мимезиса древних в немецкой эстетике как подражания было неудачным, «стесняя круг понятия и пробуждая мысль о подделке под внешнюю форму, а не о передаче внутреннего содержания»[15], он резко критиковал самое идею подражания. «Псевдоклассическая теория действительно понимала искусство как подделку под действительность с целью обмануть чувства, но это — злоупотребление, принадлежащее только эпохам испорченного вкуса»[16].

Уже эти положения Чернышевского показывают, как осторожен он был при определении особенностей эстетических свойств художественного произведения, признавая вторичность искусства по отношению к действительности, т. е. иными словами рассматривая его не как выражение абсолютного духа, а как отражение жизни. Он настойчиво подчеркивал в своем трактате, что «воспроизведение должно по мере возможности сохранять сущность воспроизводимого»[17], передавая его конкретно, без излишней отвлеченности — в идеалистическом смыс-

---

[15] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч., т. II, стр. 80.
[16] Там же, стр. 81.
[17] Там же, стр. 83.

ле этого слова,— в живых картинах, в индивидуальных образах. Но, добавлял он,— «совершенно другой вопрос: может ли искусство достичь этого вполне? Живопись, скульптура и музыка достигают; поэзия не всегда может и не всегда должна слишком заботиться о пластичности подробностей; довольно и того, когда вообще, в целом, произведение поэзии пластично; излишние хлопоты о пластической отделке подробностей могут повредить единству целого, слишком рельефно очертив его части, и, что еще важнее, будут отвлекать художника от существенных форм его дела»[18]. Из сказанного Чернышевским никак не следует, что он требовал точного соответствия образа — жизни, т. е. обязательной и полной, согласно его терминологии, пластичности или полного жизнеподобия образа. Сущность воспроизводимого можно, следовательно, передать и в иных формах, лишенных жесткого совпадения с объектом изображения.

Из этого явствует, что материалистическая эстетика даже на начальных стадиях своего развития не догматизировала одну какую-либо форму изобразительности, отдавая себе отчет в том, что обилие проявлений жизни влечет за собой и многообразие изобразительности. Нет никакой необходимости и эстетике социалистического реализма, наследующей лучшее в эстетической мысли прошлого, догматически рассматривать жизнеподобие как уникальную примету реализма. Этого не следует делать еще и потому, что сейчас искусство вступает в новую фазу развития.

После напряженной борьбы реализма с авангардизмом и «массовой литературой» в 60-е годы позиции реализма вообще и социалистического в том числе заметно усилились, и социалистический реализм проявил себя как одна из наиболее продуктивных линий развития мирового искусства. Для того чтобы расширилось воздействие литературы социалистического реализма, она должна обладать достаточно широкой — при всей своей определенности — эстетической платформой, дабы иметь возможность взаимодействовать с демократическим искусством современности и его традициями. Это чрезвычайно важно, поскольку сейчас наблюдается оживление интереса и к традициям самого социалистического реа-

[18] Там же.

лизма, который в ходе своего созревания и развития активно взаимодействовал с революционным искусством нашего века.

Укрепление позиций реализма подтверждают и факты, и мнения писателей. Незадолго до смерти великий чилийский поэт, крупнейший представитель метафорического течения в социалистическом реализме Пабло Неруда в интервью, данном мексиканской газете «Сьемпре», говорил: «Я думаю, что реализм и фантазия, вымысел — вот два закона художественного творчества. Если художник отрицает реализм, он теряет из виду реальность и его искусство превращается в бесплотный призрак. Если художник отрицает фантазию, мечту, его искусство становится беспомощным и бескрылым» [19]. Иво Андрич, чья сочная, вещная проза не чуждается символической сгущенности художественного образа, в интервью, опубликованном в болгарском журнале «Септември», на вопрос о современной югославской литературе ответил: «Сегодня реализм действительно преобладает и в ней, но необходимо было преодолеть многие заблуждения, чтобы убедиться, что это единственный способ, обозначающий путь к контакту с читателем. Сегодня реалисты даже те, кто десять лет назад были вождями модернизма» [20]. Последняя фраза может показаться чрезмерно оптимистичной, поскольку провинциальный авангардизм далеко еще не изжит в югославской литературе, но общую тенденцию развития Андрич определяет верно. Это подтверждает и та страстная защита традиций реализма, с которой выступил крупный романист М. Лалич на страницах «Политики». Говоря о почве, на которой вызревал реализм в югославской литературе, о годах его формирования, М. Лалич отметил: «Сегодня этот период называется «соцлитература» или «соцреализм», и обычно эти понятия употребляются в отрицательном смысле, с иронией или насмешкой. Мещане, снобы и реакционеры, которые не могут пожаловаться, что им плохо живется при нашем социализме, объединились в этой брани... Требуется даже известная смелость, чтобы утверждать, что этот период означал прогресс для нашей литературы. Но это именно так, я в этом убежден.

---

[19] «Сьемпре», Мехико, 14 марта 1973 г., № 1029, стр. 34.
[20] «Септември», 1972, № 10.

Социальная литература положила конец мертвечине, которая завладела нашей литературой и в целом общественной жизнью в годы январской диктатуры. Она ввела в произведения литературы шахтеров, сезонных рабочих, пролетаризированную деревню, безземельных крестьян, батраков, классы и слои населения, которые до того не упоминались и как бы не существовали... Следовало бы принять во внимание, что социальная литература была не узким и замкнутым направлением в искусстве, а частью революционного движения, с большой силой выразившего себя в вооруженной борьбе. Многие писатели и художники, не принадлежавшие формально к социальному искусству, были ему очень близки, и их произведения трудно отделить от социального искусства. Это искусство и не было жесткой формулой, но исходной позицией молодого движения»[21].

То, о чем говорил М. Лалич, было характерно для взаимоотношения социалистического реализма и демократического искусства и в других странах Европы и Америки в годы, когда давали о себе властно знать революционные импульсы, переплетавшиеся с антифашистскими настроениями. И в наши дни социалистический реализм также нередко становится исходной позицией для молодого освободительного движения в искусстве, несмотря на яростные попытки буржуазных литераторов, пропагандистов, представителей неоавангардистских течений дискредитировать его и выключить, изолировать от мирового литературного процесса. Поэтому весьма актуальной становится ныне борьба марксистской эстетики за революционную традицию в искусстве, за реализм, против декадентской и неоавангардистской эстетики, против стереотипов «массовой литературы», жизнеподобной по формам выражения и лживой по содержанию.

Духовная жизнь современного несоциалистического мира крайне запутанна и сложна: в ней сосуществуют и противоборствуют разнохарактерные, даже взаимоисключающие идейные и эстетические тенденции, в ней дают себя знать и освободительные настроения и порождаемые убыстряющейся научно-технической революцией взгляды, ведущие к усилению неопозитивистских иллю-

[21] «Политика», 25.III 1973 г.

зий, создающих почву для превращения науки в некое подобие религии, якобы способной чудодейственно избавить человечество от всех сложностей исторического процесса и исключающей из своих расчетов социальную активность человека. Одновременно на сознание людей ведется массированное наступление, имеющее целью понизить их сопротивляемость идеологии правящих классов, которая ныне мобилизована для противостояния идеям социализма, обретающим пугающую буржуазию распространенность и силу.

Страны «третьего мира» также формируют собственные идеологические и мировоззренческие системы и нащупывают свои, далеко не всегда прямые, пути к овладению социалистическими идеями. Противоречия жизни подталкивают эти страны к новым решениям общественных проблем, что оказывает громадное влияние на их культурное развитие: «Нам некогда ожидать Годо», сказал один из политиков «третьего мира», и эта лапидарная формула объясняет, почему в странах, которые принято называть развивающимися, создаются объективные предпосылки для создания реалистического искусства.

Поэтому анализ современного искусства, его состояния и истории, его традиций и особенностей должен отличаться высокой точностью и эстетической и идеологической, пониманием смысла идущих в нем процессов, умением видеть и изменчивость искусства и признавать возможность возникновения в нем новых форм изобразительности, не приносящих ущерба его содержательности. В нашей теории и критике существуют работы, достаточно серьезно и многосторонне анализирующие многослойную жизнь искусства XX в. Но появляются и такие книги и статьи, написанные иногда очень квалифицированно, иногда нет, в основании которых, на наш взгляд, лежат неправильные теоретические посылки, в результате чего художественная жизнь века нашего предстает как мертвая пустыня, выжженная модернизмом, где нет пространства для других художественных направлений, а социалистический реализм как бы и не существует вовсе. Из подобных книг и статей более или менее становится ясным, что в искусстве современности не приемлют их авторы, но остается загадкой, что же позитивного в сфере художественного творчества создал наш век, который вступил уже в последнюю треть своего существования.

Если эти книги касаются изобразительного искусства, то из них не вычитаешь, кто из современных художников несет и сохраняет знамя эстетического прогресса: Гуттузо или Лактионов, Нисский или Леже? Даже великие мексиканские муралисты — и среди них Сикейрос — выключаются из системы рассуждений. Пикассо присутствует только как отрицательный пример.

Традиции современного революционного искусства порой не только игнорируются, но и грубо извращаются. За примерами недалеко ходить. В статье «Критерий реализма» А. Клешнин бестрепетно пишет о Кэте Кольвиц — одной из крупнейших революционных художниц нашего века, посвятившей все свое творчество изображению жизни трудящихся, буквально следующее: «На переднем плане (речь идет о знаменитом офорте «Порыв» из цикла «Крестьянская война».— *Б. С.*) спиной к зрителю (не случайно без лица), занимая почти все пространство,— фигура со вскинутыми руками. Головы тоже фактически нет; просто яростный зов и одержимость. Справа вниз бежит в указанном ею направлении человеческое стадо; различить что-либо трудно, лишь один какой-то убогий глядит ей в рот. Конечно, определенная концепция революции — ведущие и народ — здесь есть. Но скажите: чем это отличается по «состоянию объекта» от тех карикатур, которые рисовали перед самой революцией в суворинском «Лукоморье», где обалделый «народ» внимал пропагандирующим его вождям?»[22] Далее автор приглашает не раздражаться этой характеристикой Кольвиц и обсудить его взгляды. Затем идет крайне путаное рассуждение о революции, из которого следует, что большевикам не пришлось проделать титанической работы для совершения революции и привлечения на свою сторону народных (крестьянских) масс, а все свелось к тому, что они лишь подожгли фитиль гнева народного. Скажем по этому поводу словами самого автора: «определенная концепция революции» здесь, несомненно, есть.

Превратив пролетарскую художницу в ницшеанку и черносотницу, А. Клешнин не пожелал ни вдуматься, ни вглядеться в офорты Кольвиц. Если бы он посмотрел другие листы серии, например «Пахари», он бы увидел, как один из «убогих» пашет на себе с неслыханной на-

[22] «Наш современник», 1973, № 12, стр. 166.

тугой, почти прижавшись к земле, свою пашню. Он бы увидел, что этот безлошадный мужик духовно не низведен властью господ и силой жизненных условий до уровня тягловой скотины: в нем есть громадная воля, в нем живет и дремлет дух сопротивления. Если бы А. Клешнин взглянул на другой офорт — «На поле брани» — и захотел поразмыслить над ним, он бы ощутил, как удивительный контраст света и тени передает страшную трагедию крестьянки, ищущей ночью на поле сражения убитого сына или мужа, чтобы предать его тело земле. Может быть, он тогда с бóльшим уважением отнесся бы к художнице и «состоянию объекта», т. е. выпрямляющимся, объединенным могучим порывом крестьянам, ринувшимся на штурм господского замка или отряда поработителей-рыцарей. Кольвиц запечатлела и передала великий миг борьбы, восстания, очеловечивания человека в деянии свободы. Да, лица крестьян некрасивы, но не потому, что Кольвиц была приверженицей «эстетики безобразия». Она, как и Ван-Гог и многие другие художники, рисовавшие крестьян, не отходила от жизненной правды. Если человека часто бьют — кнутом, палкой или чем ни попадя — у него появляется затравленный взгляд; если человек с детства живет впроголодь, ест тяжелую, плохую пищу, например толченую кору с лебедой — у него отвисает живот и классические пропорции не годятся для изображения его торса; если человек до глубокой старости работает непосильную работу — он становится согбенным, сутулится, лицо его грубеет, руки делаются узловатыми и неизящными; если он ведет невыносимую жизнь — он восстает, нередко погибая в борьбе.

Офорты Кольвиц исполнены любви и чувства милосердия к тем людям, которых изображают, они несут истину и безжалостно критичны по отношению к несправедливой, жестокой жизни. То, что центральная фигура на офорте изображена «без лица», объясняется тем, что она не «вождь», а частица восставшей массы. Она вся устремлена туда, где решается судьба восстания.

На каких же, однако, теоретических дрожжах настоялся кислый квас «эстетических» рассуждений А. Клешнина? За ними стоит догматизация одной формы изобразительности — лишенного экспрессии жизнеподобия, потаенная тоска по зализанному академическому благообразию «состояния объекта». Создав крайне

странный образ «наших идейных противников», которые произносят вполне искренние слова «о скорби, гуманизме», даже шумно примыкают на некоторое время, выгодное им, «к передовым социально-политическим и художественным идеалам», так сказать, «в обмен» на приятие их склада и направления ума (как сие понять?— *Б. С.*), А. Клешнин, сказав нужные слова о том, что художественный строй имеет мировоззренческое значение, переходит к делу, предлагая «различать критерий художественный и политический. Не разрывать — для марксистов это всегда было аксиомой, и даже буржуазные идеологи стали признавать теперь их связь — а именно различать, чтобы было понятно, с чем мы в каждом конкретном случае имеем дело». Каков же главный критерий подобного «различения»? «Это прежде всего идея объективности, доверия жизни, ее собственному творчеству»[23]. Ну а как быть, например, с революцией и ее выражением в искусстве? Относится ли она к «собственному творчеству» жизни или навязывается ей извне нарочито, так сказать, нарушая ее «объективность»? Нет, что-то неладно с этим «главным критерием»: уж очень отдает весьма непрогрессивным упованием лишь на «объективное» движение жизни. Да и «различение» политического и художественного критерия — наш старый знакомец: по сути — перед нами сильно деградировавшая концепция Дьердя Лукача о противоречии и несовпадении мировоззрения и творчества художника.

Лукач много писал о реализме, защищая его как творческий принцип; в своих книгах и статьях он отстаивал познавательную природу искусства, его связь с общественной жизнью. Однако реализм для Лукача замыкался преимущественно художественным опытом XVIII—XIX вв., а что касается революционного и демократического искусства нашего века, то он явно его недооценивал, не принимал и, будучи не в состоянии объяснить диалектику его развития, выдвинул концепции «большого реализма», противоречия между мировоззрением и творчеством, тотального упадка искусства в эпоху империализма. В поздних своих работах Лукач избегал употреблять наиболее одиозные положения прежних своих книг и статей, например о термидорианском примирении

[23] «Наш современник», 1973, № 12, стр. 163.

художника с действительностью как основе реалистического освоения мира, но взгляды на искусство XX в. им не были пересмотрены, и он исходил из мысли, что искусство это существует в условиях упадка капитализма и выражает этот упадок.

Уязвимость подобной точки зрения очевидна, поскольку современная эпоха есть эпоха не только упадка капитализма, но и перехода от капитализма к социализму, т. е. период революционного преобразования мира, идущего в условиях научно-технического переворота. И когда ранее говорилось о неверных, на наш взгляд, исходных теоретических положениях некоторых работ о современном искусстве, то имелось в виду, что противоречия, недостатки, сложности, регрессивные и прогрессивные тенденции искусства XX в. рассматриваются в них вне зависимости от этого всемирно-исторического процесса, определяющего весь духовный облик современного мира. Нельзя критиковать то, что авторы этих работ называют модернизмом, без учета опыта и завоеваний демократического и революционного искусства, иначе утрачивается истинная мера вещей, картина художественной жизни искажается и сдвигается перспектива движения эстетической мысли.

Для того чтобы яснее стали истоки «различения» политического и художественного критерия, стоит напомнить важное место из работы Лукача, который писал: «Такой великий реалист, как Бальзак, если внутреннее развитие созданных его воображением ситуаций и образов вступало в противоречие с милыми его сердцу предрассудками и даже святыми его убеждениями,— ни на минуту не колеблясь, отбрасывал эти убеждения и описывал то, что видел в действительности. Это беспощадное отношение к собственной субъективной картине мира и есть глубочайший принцип писательской морали великого реалиста, коренным образом отличающий его от мелких писателей, которым почти всегда «удается» привести свое мировоззрение в соответствие с действительностью, т. е. насильственно подогнать к нему в той или иной мере искаженный, извращенный образ действительности»[24]. В этом рассуждении можно найти все, что

[24] *Lukács György*: Balzac, Stendhal, Zola. Budapest, 1949, old. 32—33 (здесь и далее перевод с венгерского Ю. Гусева).

имеет А. Клешнин: и «доверие к жизни», и «объективность», и «собственное творчество» жизни, отвергающее всякую субъективность и внешнее вмешательство человека в ее органический ход.

Известный венгерский теоретик Бела Кёпице, критикуя воззрения Лукача и разбирая произведения Бальзака, показал, что «стремление к объективности в его подходе к истории — результат не какого-то интуитивного «схватывания действительности», «жажды действительности» или «фанатичного следования действительности», но плод личной убежденности»[25]. К тем или иным выводам Бальзак приходил, руководствуясь всей совокупностью своих воззрений сознательно, правда, предлагая иногда «утопический путь решения художественных противоречий. Но это не дает оснований для абсолютного противопоставления мировоззрения писателя мировоззрению произведения. Другой вопрос—выявление того, какие элементы выходят на передний план в самом произведении и какую роль в этом играет непосредственное видение действительности»[26].

Марксистская эстетика давно сняла это мнимое противоречие между мировоззрением и творчеством и показала, что мировоззрение определяет характер и особенности художественного произведения и противоречия самого произведения, отражают и выражают внутренние противоречия, непоследовательность или незавершенность мировоззрения художника. В этом нет ничего удивительного, поскольку выработка цельного и законченного мировоззрения бывает порой делом всей человеческой жизни, и нередко люди, в том числе и занимающиеся художественным творчеством, останавливаются на уровне миросозерцания или даже мировосприятия — т. е. более эмоционального, нежели сознательного отношения к жизни. Не «собственное творчество» жизни, а сознательная, целенаправленная, активная деятельность человека — вот, что может и способно изменить органический ход вещей, и поэтому эстетика социалистического реализма борется за прогрессивность мировоззрения художника.

---

[25] *Köpeczi Béla.* Eszme, történelem, irodalom. Budapest, 1972, old. 122.

[26] Там же, стр. 124.

Нет никаких фактов, подтверждающих отсутствие связи между политикой и художественным творчеством, хотя эта связь проявляется весьма тонко и опосредствованно, но тем не менее политика входит как элемент и в сознание художника и тем самым в идейно-эстетический состав художественного произведения. Поэтому неправомочно «различение» политического и художественного критериев при оценке произведения искусства: его нужно видеть и рассматривать в единстве всех его компонентов — не только эстетических, но и идеологических. Это трудно, но что поделаешь: добывание истины всегда есть трудное дело.

Эстетика социалистического реализма не расчленяет идеологию и искусство. Витольд Навроцкий очень верно писал в статье «По поводу активной и открытой концепции социалистической литературы»: «Все суждения об отношении литературы и идеологии должны основываться на положениях марксистской теории, считающей литературу «формой идеологии»[27]. Подобный марксистский подход весьма важен для определения места социалистического реализма в литературе XX в.

Не секрет, что в нашем литературоведении возникали попытки отделить искусство от идеологии на том основании, что идеологии со временем умирают, а художественное произведение сохраняет веками свою жизненность. Заметим, что тезис о быстром отмирании возникших и сложившихся идеологических воззрений чрезмерно тороплив и излишне оптимистичен: идеологии отмирают медленно и способны к регенерации, причем и в реакционных своих проявлениях, что мы видим сплошь и рядом в духовной жизни современности. Умирают непосредственные, кратковременные исторически-конкретные социальные интересы, отразившиеся в том или ином произведении или мировоззрении художника, но имеющая классовый характер идеология сходит с исторической арены весьма медленно и трудно, и, между прочим, искусство способно долго сохранять ее генеральные черты в опосредствованном, эстетически преображенном виде. Искусство, как одна из форм общественного сознания, на наш взгляд — и в этом пункте мы согласны с Витольдом Навроцким,— есть особая форма идеологии. Поэто-

[27] «Жице литерацке», 16.IX 1973.

му невозможно разделить идеологическое и эстетическое в произведении искусства, ибо оно являет собой целостное единство и того и другого, оно есть сложное образование, которое нельзя анализировать, игнорируя его целостность. Этим и объясняется способность искусства участвовать в идеологической борьбе и оказывать идеологическое воздействие.

В уже цитированной статье Навроцкий писал: «Значение литературы как одной из форм идеологического воздействия на жизнь общества определяется не только ее влиянием, относительно бо́льшим, чем влияние философии или этики, но также способностью проникать во все сферы человеческой мысли. Наряду с наукой она является одним из способов познания действительности. С философией ее связывает — кроме выражения философских взглядов автора в произведении — общий интерес к проблеме человека, который для писателя является и стимулом и конечной целью его творчества. Так же прочны связи с этикой, хотя и не столь однозначны, ибо сложность моральных ситуаций героев в литературном произведении не позволяет рассматривать художественную литературу как некий моральный кодекс... Это многообразное значение литературы как средства общественного воздействия, как известно, не лишает ее художественной специфики — напротив, только произведение большой художественной ценности способно воздействовать на читателей» [28].

Определение литературы и искусства как особой формы идеологии не влечет за собой — и об этом следует сказать со всей ясностью — прямолинейного, механистического, упрощенного сведения искусства к политике или «чистой» идеологии, как это делала вульгарная социология и делает ныне структуралистско-социологическая школа, главой которой был скончавшийся несколько лет назад Люсьен Гольдман, или как рассматривают искусство левацкие теоретики. Литература и искусство обладают собственным, только им присущим подходом к миру, и общественные проблемы отражаются и выражаются в них через художественные образы, которые по самой своей природе обладают многозначностью, полисемией. Следовательно, критический анализ художест-

[28] «Жице литерацке», 16.IX 1973.

венного произведения или художественного течения требует привлечения и учета исторических, социологических, историко-литературных, социально-психологических, биографических, эстетических, лингвистических, философских и политических аспектов, сформировавших тот или иной эстетический феномен, ибо их совокупность позволит правильно понять, а следовательно, и оценить объект критического анализа.

Сложность состава художественного произведения непременно следует иметь в виду и при рассмотрении искусства современного капиталистического мира, вступившего в пору кардинальных социальных перемен. Рассматривая в своей книге промежуточные идейно-эстетические течения в искусстве наших дней, Бела Кёпице писал: «В условиях борьбы между капитализмом и социализмом определенные слои пытаются сохранить нейтральность или отвергнуть оба общественных строя, в результате чего или бегут в сферу личной жизни, или ищут выход в утопии. Мировоззрение, соответствующее таким направлениям, часто порождает высокохудожественные произведения, которые производят глубокое впечатление на читателей, особенно на интеллигенцию. В этих случаях мы должны показывать противоречия и совпадения между исторической, общественной, идеологической ситуацией и писательским мировоззрением, не удовлетворяясь повторением того, что в хороших произведениях побеждает непосредственное влияние действительности, т. е. налицо «победа реализма»[29].

Эти слои подвержены крупным колебаниям политических настроений и испытывают на себе громадное давление идеологии господствующих классов, нередко капитулируя перед ней. Но при всей непоследовательности и неуравновешенности их политических симпатий основу их творчества составляет все же критическое отношение к капитализму, что создает возможности для диалога социалистического реализма не только с демократическими художниками, но и с этой частью художественной интеллигенции. Фактически этот диалог ведется, но не на основе некоего мифического «приятия» их склада и направления ума, а на основе защиты и утверждения

---

[29] *Köpeczi Béla.* Eszme történelem, irodalom, old. 131.

духовных, идейно-эстетических ценностей социалистического реализма. И диалог этот небесполезен.

Если рассматривать состояние мирового искусства, его тенденции и возможности, то наиболее благоприятная перспектива развития ныне — у искусства социалистического реализма. Критикуя плехановский проект программы РСДРП, Ленин с удивительной прозорливостью писал: «Неудачен и конец параграфа: «планомерная организация общественного производительного процесса для удовлетворения нужд как всего общества, так и отдельных его членов». Этого мало. Этакую-то организацию, пожалуй, еще и тресты дадут. Определеннее было бы сказать «за счет *всего* общества» (ибо это включает и планомерность и указывает на направителя планомерности), и не только для удовлетворения нужд членов, а для обеспечения *полного* благосостояния и свободного *всестороннего* развития *всех* членов общества»[30]. Цель, указанная Лениным, остается главной целью социалистического строительства и производства. Не «потребительское общество», созданное трестами и монополистическим капитализмом, является базой подлинного развития богатого искусства, а общество, основанное на принципах социализма.

Социалистический реализм сейчас вырабатывает качества, адекватные фазе зрелого социализма, и вопрос о содержательности и многообразии его искусства обретает первостепенное значение, ибо диалектичность художественной изобразительности есть выражение самой диалектики жизни.

---

[30] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 232.

А. Мясников

ПРОБЛЕМЫ РАННЕГО РУССКОГО ФОРМАЛИЗМА

При изучении истории и теории русского формализма встает ряд очень значительных историко-литературных и методологических проблем, важных для решения современных задач литературоведения. В силу определенных обстоятельств русский формализм вклинивается в наши современные споры по узловым проблемам теории литературы.

Как известно, у русского формализма было немало восторженных поклонников и не менее яростных противников, которые чаще всего давали односторонние оценки этого сложного и противоречивого явления. Видимо, настало время попытаться взглянуть на формализм глазами нашего современника, человека 70-х годов XX в. Речь идет не о реабилитации формализма и не о новом туре его разоблачений, а о возможности дать объективную оценку его основных положений, его исторического значения.

Формализм был не только заметным явлением русской эстетической мысли 10—20-х годов нашего века, но и теорией, в какой-то мере актуальной и для наших дней, ибо некоторые течения эстетической мысли 30—60-х годов пытались опереться, опирались и опираются на выводы, сделанные русскими формалистами.

Что привлекает внимание теоретиков искусства и некоторых художников в формализме?

Западные и русские формалисты в свое время подключились к обсуждению действительно коренных вопросов искусствознания и литературоведения. Они размышляли о месте искусства среди других форм общественного сознания, об особенностях самого искусства, о его специфике, о внутренних законах искусства, о языке искус-

ства и о многих других проблемах, важных для теории и практики современного искусства.

Однако как ни важно для науки обратиться к обсуждению действительно больших, действительно актуальных вопросов литературоведения, еще важнее найти на них правильные ответы, ответы, которые раскрывали бы действительные закономерности изучаемых явлений, помогали бы двигать вперед животворную творческую мысль. И здесь приходится поставить вопрос, что смогли и что не смогли сделать формалисты в решении определяющих вопросов теории литературы и искусства.

I

Русский формализм как течение литературоведческой мысли сложился и оформился в 10-е годы нашего века.

В эти предреволюционные годы шли бурные дискуссии о дальнейших путях развития искусства.

Русский символизм, возникший в 90-е годы прошлого столетия и переживший свой расцвет в начале нового века, вступил в полосу смертельного кризиса. В 1909 г. закрылись ведущие журналы символизма «Весы» и «Золотое Руно». В 1910 г. прошла трудная дискуссия о символизме, в которой приняли участие его лидеры — Вяч. Иванов, А. Блок, В. Брюсов, А. Белый. Эта дискуссия выявила глубокие противоречия внутри символизма, крушение его творческих принципов.

Наиболее трезво мыслящие символисты почувствовали необходимость создания нового искусства, отличного от символизма. В. Брюсов уже в те годы писал о реализме: «Он — все же из числа исконных прирожденных властелинов в великой области искусства. Стало ясно, что начало всякого искусства — наблюдение действительности, как вместе с тем стали виднее те опасности, к которым ведет безудержная фантазия... Будущее явно принадлежит какому-то еще не найденному синтезу между «реализмом» и «идеализмом»[1]. Это выступление одного из ведущих поэтов и теоретиков символизма не прошло не замеченным в демократической печати.

---

[1] «Русская мысль», 1910, № 7.

Новый подъем освободительного движения в России помог многим писателям по-новому посмотреть на задачи художника в жизни страны.

В большевистской газете «Путь правды», в номере от 26 января 1914 г. появилась статья «Возрождение реализма».

Еще недавно, писала газета, на литературной арене господствовали Каменские, Арцыбашевы, Чулковы, Сологубы. «Все они отрицали жизнь либо же понимали ее однобоко. Писатели-декаденты стремились создать над «бушующей жизнью» «сладостные легенды» об «очаровательном и прекрасном». Теперь наблюдается некоторый уклон в сторону реализма»,— отмечала газета. Писатели М. Горький, А. Толстой, И. Бунин, И. Шмелев, даже бывший декадент Сергеев-Ценский, «рисуют в своих произведениях не «сказочные дали», не таинственных «таитян», а подлинную русскую жизнь, со всеми ее ужасами, повседневной обыденщиной».

Однако в те же годы параллельно рождались новые школы и школки антиреалистического искусства. Так, в 1913 г. футуристы и акмеисты выступили с манифестом, пытаясь обосновать свои творческие принципы.

В то же время взлетов и падений русской литературы формировалась и новая школа литературоведения.

В 1914 г. вышла в свет небольшая брошюра В. Шкловского «Воскрешение слова», которую принято считать первым теоретическим обоснованием русского формализма.

В 1916 г. в Петрограде возникло «Общество изучения поэтического языка» — ОПОЯЗ. В том же 1916 г. вышла небольшая книжка под названием «Сборники по теории поэтического языка. Выпуск первый». В 1917 г. вышел второй выпуск этого издания. В 1919 г. в революционном Петрограде под маркой издательства «ИМО» (Искусство молодых, издателем был Владимир Маяковский) вышла «Поэтика. Сборник по теории поэтического языка». Здесь было перепечатано большинство статей из первого и второго сборников и помещены некоторые новые работы.

На какие направления русской литературы опирались в своих теоретических выводах формалисты? Прежде всего на теорию и практику своих современников — футуристов и акмеистов — и своих предшественников —

символистов, в работах которых обнаружились явные тенденции к формализму [2].

При изучении истоков русского формализма в теориях ОПОЯЗа, футуризма, акмеизма, символизма встает большой и очень слабо пока изученный вопрос о том, был ли русский формализм только самобытным русским явлением или своеобразным звеном мирового формалистического направления. На этот вопрос наши ученые еще не дали убедительного ответа. Один из первых исследователей русского формализма П. Н. Медведев в очень содержательной книге «Формальный метод в литературоведении» [3], вышедшей еще в 1928 г., дает довольно уклончивый ответ. Разбирая концепцию опоязовцев и западных теоретиков формализма, Медведев говорит, что непосредственной генетической связи между русским и западным формализмом, видимо, не было. Участники ОПОЯЗа в своих выводах опирались на собственные работы (стр. 59). П. Н. Медведев даже утверждает, что в европейском формальном направлении будто бы не было недооценки смыслового значения содержания, что западные формалисты выдвинули идею замкнутой конструкции произведения, как системы смыслов.

В другой своей книге — «Формализм и формалисты», вышедшей в 1934 г.,— П. Н. Медведев делает несколько

---

[2] В. И. Кулешов, автор объемистого труда «История русской критики», вышедшего в изд. «Просвещение» в 1972 г., придерживается другой точки зрения. На стр. 431 он пишет: «Глубочайший формализм был основой *всех* эстетических представлений символизма» (курсив мой.— *А. М.*). Что это не соответствует действительности, видно из разбора эстетических и критических воззрений Владимира Соловьева, Д. Мережковского, А. Белого, В. Иванова, В. Брюсова, А. Блока, сделанного на страницах этой же книги В. И. Кулешова.

[3] Книга П. Н. Медведева была высоко оценена современниками. Так, М. К. Добрынин писал о ней: «Поставленную задачу — быть критическим введением в социологическую поэтику — книга выполнила, несмотря на ряд недочетов.

Формулировка основной задачи литературоведения как задачи спецификации — совершенно верная. Основное отношение к формализму, как к хорошему врагу, критика его на его же собственной почве, внимание к проблемам, им поставленным, стремление критически подойти к их разрешению и тем самым к разрешению насущной задачи нашей науки — созданию социологической поэтики,— все это делает книгу интересной, ценной и очень нужной в наши дни» (Журнал «Литература и марксизм», кн. 1. Госиздат, 1929, стр. 72).

иной акцент. Он полагает, что западные формалисты не снимали проблемы познания. Для подтверждения этой мысли П. Н. Медведев приводит высказывание Фидлера о том, что художник «охватывает такую сторону жизни, которую он один и может охватить, и достигает такого познания действительности, какое недоступно никакому мышлению» (стр. 32). По мнению Медведева, русский формализм резко отличается от западного, ибо он противопоставляет решение конструктивных задач задачам идеологическим (стр. 70).

Более категорично об истоках русского формализма высказался на страницах старой «Литературной энциклопедии» Л. Г. Цейтлин. «В русской науке о литературе,— писал он,— у формалистов не оказалось прямых предшественников, поэтому они принуждены были опираться на западноевропейских формалистов, к началу XX в. уже прошедших аналогичный их русским последователям путь борьбы с позитивизмом и идеалистической абстракцией»[4]. Точка зрения А. Г. Цейтлина оказалась неточной. Приведенные в этой работе материалы свидетельствуют о том, что у русских формалистов были не только западные, но и русские предшественники.

Другую точку зрения на соотношение русского и западного формализма высказывает автор статьи об ОПОЯЗе в 5 томе «Краткой литературной энциклопедии», вышедшем в 1968 г., Д. Ивлев. Он пишет: «...Формальная школа» не имела аналогии в зарубежном литературоведении, хотя общие тенденции (позитивизм как методическая основа изучения искусства) и определенные совпадения (например, понимание искусства как «имманентного ряда», развивающегося по своим внутренним законам; сравните с формулой Г. Вёльфлина «история искусства без имен») имели место» (стлб. 448).

Есть основание полагать, что эти формулировки не закрывают проблему соотнесения русского и западного формализма, повторяю — проблему, почти не изученную.

Наше время, 70-е годы XX в., позволяет рассмотреть этот вопрос в более масштабных измерениях, увидеть не только конкретно-исторические особенности русского формализма, но и оглянуться назад, подумать об истоках формализма в искусствознании. Поучительно

[4] «Литературная энциклопедия», т. 7. М., ОГИЗ, 1934, стр. 274.

посмотреть и вперед, исследовать вопрос о соотнесенности русского формализма с Пражским лингвистическим кружком, с «новой критикой», с работами В. Кайзера и Э. Штайгера, с современным структурализмом и другими направлениями эстетической мысли 20—70-х годов нашего столетия. Тогда русский формализм будет рассмотрен в перспективе развития эстетической мысли XX в. Это тема большой и трудоемкой работы, никем еще не сделанной.

Зарубежный формализм складывался в конце XIX в. в период кризиса разных школ культурно-исторического и психологического направления, в борьбе с этими школами. Он пытался решать эстетические проблемы века: о соотношении искусства с другими формами общественного сознания, особенно с философией и социологией, о специфике искусства и его внутренних законах, о соотнесенности искусства и жизни и многие другие. Зарубежный формализм принимал самое активное участие в спорах, развернувшихся еще в последней трети XIX в. среди художников и теоретиков о том, должно ли искусство отражать жизнь, преображать ее или создавать новые конструкции, новую эстетическую реальность, автономные художественные структуры. Формалисты утверждали, будто бы в старом искусстве был примат подражающих и воспроизводящих функций над функциями конструктивными.

Одно из главнейших заблуждений формалистов заключалось в том, что реально существующую специфику искусства они видели в его полной автономности среди других форм общественного сознания.

Многие русские формалисты, несомненно, знали теории зарубежных формалистов. В их трудах встречаются ссылки на работы зарубежных теоретиков, изложение некоторых положений, отдельные цитаты, прямые и косвенные, из их трудов. Все это довольно легко можно обнаружить. Но, как мне представляется, близость русского формализма к западному раскрывается не в таком сопоставлении, хотя оно, вероятно, тоже необходимо, а в исследовании того, как близко друг от друга стояли русские и западные формалисты при решении важнейших эстетических проблем.

К сожалению, мы не располагаем возможностью сослаться на историю литературоведения конца XIX — на-

чала XX в.— такой труд пока еще не написан. Однако для понимания тех процессов, которые происходили в то время в искусствознании, особенно в становлении формалистической школы, большой материал дает книга «История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. Книга первая», выпущенная издательством «Наука» в 1969 г.

Обычно, говоря об истоках зарубежного формализма, современные исследователи называют имя Эдуарда Ганслика (1825—1904), профессора Венского университета. В 1854 г. он опубликовал трактат «О музыкально-прекрасном». К 6-му изданию этого трактата, вышедшему в 1881 г., Ганслик сделал существенные дополнения, уточняющие его позиции. Эта книга Э. Ганслика была переведена на русский язык в 1895 г. Ганслик полагал, что в искусстве нужно отличать художественную форму, как непосредственное бытие искусства, как единовременную реальность, от нехудожественных элементов, которые сводят, в частности, музыку к внемузыкальным идеям и ассоциациям. Ганслик определял музыку как «движущиеся звуковые формы» [5]. Ганслик убежден, что «музыка не только говорит *звуками*, она говорит одни звуки» [6]. Поэтому, по Ганслику, в музыке отсутствует предмет или содержание, которое можно передать словами, отделить от музыкальных средств выражения.

Эти и многие другие положения Ганслика, видимо, казались бесспорными некоторым русским символистам. Так, например, Андрей Белый в одной из своих программных статей «Формы искусства» ссылался на Э. Ганслика как на общепризнанный авторитет. Белый приводил цитаты из произведений Ганслика без всяких комментариев, очевидно, целиком соглашаясь с положениями, выдвинутыми одним из зачинателей европейского формализма [7].

Особую роль в истории формализма сыграл небольшой кружок, возникший в конце 60-х годов прошлого века, в который входили: теоретик и меценат Конрад Фидлер (1841—1895), живописец Ганс фон Маре (1837—1887) и скульптор Адольф фон Хильдебранд (1827—

[5] *Э. Ганслик.* О музыкально-прекрасном. М., 1895, стр. 67.
[6] Там же, стр. 170.
[7] См.: *А. Белый.* Символизм. 1910, изд-во «Мусагет», стр. 165, 168 и др.

1921). Ведущая роль в этом кружке принадлежала К. Фидлеру. Здесь сложились основы формалистических теорий, которые получили такое распространение в XX в., вокруг них, как известно, идут горячие споры и в наши дни.

Здесь уместно будет вспомнить одно очень важное высказывание Плеханова, которое имеет большое методологическое значение и для общего понимания формализма и для разъяснения ошибочности его одностороннего толкования как его защитниками, так и его ниспровергателями.

Как известно, Плеханов много и плодотворно размышлял над проблемой соотнесенности искусства и общественной жизни. Он показал, что это далеко не простая проблема.

В проспекте реферата на тему «Искусство и жизнь» (1908) Плеханов отмечал, что великое «итальянское искусство выросло на единстве настроения между массой и художниками» [8]. Но далеко не всегда подлинное искусство вырастает на основе такого единства.

Плеханов рассказывает о таком социальном парадоксе. Романтики воевали против того искусства, которое воспевало прозу, пошлую прозу обыденного буржуазного существования... «Художник хорошо делает,— пишет Плеханов,— отворачиваясь от общественной жизни, когда в ней царствует застой и пошлость. А когда — нет? Тогда — наоборот, художник выигрывает, обращаясь к жизни, примыкая к ней» [9]. Плеханов подробно рассматривает позиции романтиков в разные периоды развития общественной жизни, и вот к какому очень важному выводу он пришел: «Искусство выигрывает, отворачиваясь от пошлости. Но когда оно отворачивается от великих исторических движений, оно само проникается элементом пошлости» (стр. 307). Плеханов далее рассказывает о том, как ненавидящий буржуазный мир Готье выступал против социалистов, как Бодлер, продолжая не любить буржуазию, но не сочувствуя и рабочему классу, порой проникался аристократическими пристрастиями, отдавая дань художественному дендизму. Эти черты, отмечал Плеханов, эта двойственность

---

[8] *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература. М., ГИХЛ, 1948, стр. 307.
[9] Там же, стр. 306.

характерны не только для романтизма и для неоромантизма (стр. 308).

Эти социальные парадоксы, о которых говорил Плеханов, характерны для той эпохи, в которую складывались эстетические теории К. Фидлера, Х. Маре, А. Хильдебранда.

Буржуазная пошлость оскорбляет эстетические чувства Фидлера, Маре. Вслед за романтиками они ненавидят мещанский натурализм. Фидлер резко осуждает салонное искусство. Они говорят с воодушевлением о создании некоего «большого стиля» искусства.

Что же они противопоставляют неприемлемому для них миру?

Маре и вслед за ним Фидлер разрабатывают теорию «видения» и «формотворчества». Хаотичен мир, хаотичны чувства и мысли, им порождаемые. Нужно развить у себя «абсолютное зрение», «чистое созерцание», отщепленное от всякой моральной, логической, социальной примеси. Так художник будто бы уясняет себе структуру предмета, его «чистую форму», т. е. обуздывает хаос мира и ощущений художественным «формотворчеством».

Итак, для Фидлера искусство независимо от жизни, оно следует только своим внутренним законам. «Если издревле спорят между собой за право выражать сущность художественной деятельности два великих принципа,— пишет Фидлер,— подражание и преобразование действительности, то, думается, разрешение этого спора возможно лишь выдвижением на место обоих этих принципов третьего — принципа производства действительности» [10]. Так в трудах Фидлера эстетическая реальность, отделяясь от действительности, приобрела не относительную, а абсолютную самостоятельность. Анализируя творчество Маре, Фидлер утверждает, что художественное произведение в принципе должно заменить природу.

Из этого тезиса вырастают другие эстетические постулаты Фидлера: он ведет борьбу с реализмом как низшей формой художественной деятельности, он провозглашает элитарные концепции искусства, предваряя то, что будет говорить по этому вопросу через несколько десятилетий Ортега-и-Гассет.

---

[10] Fiedler's Schriften über Kunst. Hrsg v. H. Konnerth. München, 1913, S. 179, 180.

Особого внимания заслуживают рассуждения Фидлера о художественных приемах, о средствах изображения. Если искусство занимается только воспроизведением жизни, подражанием ей, рассуждает Фидлер, то средства изображения имеют лишь служебную роль, т. е. подчиняются внехудожественным задачам. Если же они строят художественное произведение как замкнутое в себе целое, то все эти приемы становятся конструктивным моментом этого построения. Некоторые исследователи склонны видеть в этих высказываниях Фидлера целый переворот во взглядах на средства изображения.

В 1893 г. появилась знаменитая книга другого участника кружка Фидлера, выдающегося немецкого скульптора Адольфа фон Хильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве», получившая широкое признание. В 1914 г. эта книга была переведена на русский язык (см. А. Гильдебранд. Проблемы формы в изобразительном искусстве. Пер. И. Б. Розенфельда и В. В. Фаворского. М., 1914). Эту книгу восторженно встретил Г. Вельфлин. Он писал: «Подобно бодрящему свежему дождю на изнуренной засухой почве, появилась книга Адольфа Гильдебранда «Проблема формы», а с нею и новый метод подходить к художественному произведению» [11]. Андрей Белый назвал книгу Хильдебранда «образцовой», наглядно опровергающей утверждение, будто бы художник не способен к теоретическому мышлению» [12].

Хильдебранд развивает и дополняет основные положения формалистической доктрины, изложенной в трудах Маре и Фидлера. Он отрицательно относится к подражательному искусству, он всячески подчеркивает роль конструктивной функции искусства, рассматривая произведение как в самом себе покоящееся и для себя существующее явление. Он подчеркивает особо роль зрительных форм в изобразительном искусстве, отгораживая их от «внехудожественных интересов».

Так уже в конце XIX в. в западном искусствознании сложилась формалистическая теория искусства. Эта теория получила дальнейшее развитие в работах эстетиков XX в. Проанализировать сложную историю форма-

---

[11] *Г. Вельфлин.* Классическое искусство. СПб., 1912, стр. 1.
[12] *А. Белый.* Символизм, стр. 614.

листических теорий XX в.— не задача этой статьи. Ее задача более скромная: напомнить (отчасти вслед за П. М. Медведевым и авторами «Истории европейского искусствознания»), что рождению и формированию русского формализма и в работах символистов и в трудах опоязовцев предшествовала солидная формалистическая традиция западноевропейского искусствоведения, оказавшего существенное влияние на становление и развитие формалистического литературоведения и на Западе, и в России. Этот вопрос требует большого и вдумчивого исследования. Но уже те материалы, которыми мы располагаем, дают основания для такого вывода: русский формализм складывался позже западноевропейского, он имеет, несомненно, самобытные черты, но нельзя исключать его из общего процесса развития эстетической мысли XX в., плодотворнее рассматривать его как своеобразное звено этого процесса.

У русского формализма были не только свои предшественники, но и свои последователи.

Уже много писали о влиянии русской формальной школы на «Пражский лингвистический кружок», о близости ее теоретических выводов к теориям англо-американской «новой критики», к работам таких ученых, как В. Кайзер и Э. Штайгер, к идеалам популярной на Западе «Теории литературы» Уоррена и Уэллека, к работам структуралистов.

В 50-х годах русский формализм начали усиленно изучать зарубежные ученые, нередко искажая его смысл и значение и порой используя его доктрины в идеологической борьбе с нашим мировоззрением.

В 1955 г. вышла книга Виктора Эрлиха «Русский формализм. История и доктрины», много раз затем переиздававшаяся и ставшая своеобразной библией буржуазного литературоведения. Автор противопоставляет русский формализм всему советскому литературоведению как высшее достижение науки о литературе.

В 1965 г. Цветан Тодоров издает антологию текстов русских формалистов под названием «Теория литературы» с предисловием Романа Якобсона.

В 1968 г. появляется книга Кристины Поморской «Русская формалистическая теория и ее поэтическое окружение».

В 1969 г. в ФРГ опубликована двуязычная антология «Тексты русских формалистов» с большим теоретическим предисловием Ю. Штридера.

В начале 70-х годов в разных странах Европы и Америки издаются новые сборники работ русских формалистов и исследования их теорий.

Так, например, Ева Томпсон, преподаватель Индианского университета в США, в 1971 г. выступила с книгой «Русский формализм и англо-американская «новая критика». Опыт сравнительного изучения». Она пытается доказать, что русская формалистическая школа 10—20-х годов и «новая критика» — самые важные этапы развития современного литературоведения, которое усваивает методы лингвистического структурализма, чтобы укрепить свое положение среди других гуманитарных наук.

В 1973 г. появляются новые работы В. Эрлиха, в которых он старается доказать, что родоначальником русского формализма был не В. Шкловский, а основанный в 1915 г. московский лингвистический кружок и ОПОЯЗ, возникший годом позже. Эрлих подчеркивает особую роль Р. Якобсона в разработке проблем русского формализма. Для В. Эрлиха доктрины русского формализма имели международное значение и повлияли на теории Леви-Стросса, Тодорова, Женета, Ролана Барта.

Особое внимание к русскому формализму проявляют структуралисты, в частности те из них, которые объединялись вокруг группы «Tel Quel». «Работы русских формалистов,— пишет одна из наших исследовательниц,— «тель-келисты» пристально изучали и широко пропагандировали. Они публиковали не только отдельные произведения представителей формальной школы, но первыми в Европе издали сборник их работ» [13].

Все эти отдельные примеры позволяют сделать вывод, что анализ основ русского формализма имеет не только академическое и не только историческое значение.

---

[13] *Н. Ржевская.* Неоформалистические тенденции в современной французской критике (группа «Тель кель»).— «Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—60-х гг.». М., ГИХЛ, 1972, стр. 205.

II

Здесь уже отмечалось, что теоретики формализма не уходили от решения важнейших проблем теории искусства. Они пытались показать особенности искусства, отличие его от других форм общественного сознания, раскрыть его внутренние законы. Формалисты критиковали — и критиковали порой очень убедительно — культурно-историческую школу, разные виды субъективно-психологических школ литературоведения и искусствознания за то, что представители этих школ не изучали особенностей и законов искусства, растворяли его или в других формах общественного сознания, или в потоке субъективных переживаний художника.

Формалисты полагали, что изучение действительности, давшей материал для художественного произведения, отраженной и преображенной в нем, дает сведения о действительности, а не о произведении искусства; анализ биографии и творческого облика писателя, его психологии и особенно мировоззрения, дают сведения о художнике, а не о произведении. Они хотели изучать само произведение, его структуру, его язык, полагая, что все факторы, порождающие произведение, относятся к факторам внелитературным. Им казалось, что этим они обогащают филологический анализ, а они обедняют его.

Искусство, как известно,— одна из форм общественного сознания. Оно отличается от социологии, политики, философии, этики и взаимодействует с ними. Формалисты изымают искусство из этой сложной системы всеобщей связи, абсолютизируют его специфику, подчеркивая его полную автономность. Формалисты стремились не столько *выделить* литературу из других форм общественного сознания, изучая ее специфику, сколько *отделить* от этих форм, и в этом видят ее специфику.

Формалисты резко осуждали все предшествующие им школы литературоведения. Они полагали, что старое литературоведение не обладало строго очерченным предметом исследования и не знало точных границ изучения. «Если, к примеру, взять статью старого литературоведа,— излагал их точку зрения один из современников,— то она включает и изыскания психологии героя, и попытки установить связь мысли героя с историей общественной мысли, связь быта героя с бытом эпохи, экономи-

кой, породившей быт, и прочее. Рассуждая обо всем этом, литературовед последовательно вторгался в область психологии, истории, общественной мысли, социологии, политической экономии и пр. Вследствие этого литературоведение приобретало характер дисциплины, производящей только сводку того материала, который в отдельности могли получить перечисленные науки самостоятельно, и не ставящей каких-нибудь новых задач» [14]. В другом месте цитированной книги М. С. Григорьев приводил замечание А. Н. Веселовского о том, что старое литературоведение «было похоже на участок земли, где охотился всякий, кому не лень — и психолог, и юрист, и социолог» (стр. 34), и отмечал близость этого положения к доктринам формалистов, которые резко отделяли эстетические ряды от внеэстетических.

Особое осуждение вызывала у формалистов связь искусства с политикой. Андрей Белый в своих трудах дал немалый материал для теорий формалистов. Он утверждал, что «символизм» провел резкую грань между политическим убеждением художника и его творчеством для того, чтобы искусство не туманило нам область экономической борьбы, а эта последняя не убивала бы в художнике художника [15]. Андрей Белый радовался тому, что в XX в. изменился взгляд на задачи литературы, которая, как он утверждает, «самостоятельно ковала форму». И потому-то законы литературной техники перевесили на Западе смысл литературных произведений. Стилист победил проповедника [16]. Близки к такому пониманию особенностей литературы были и футуристы. В обычном для них издевательском тоне они писали о том, что будто бы вся старая поэзия находилась в незаконной связи с «господином разумом» и поэтому смогла родить лишь пару рахитичных детей — натурализм и символизм [17]. Акмеист Гумилев считался одним из предшественников акмеизма Т. Готье, который видел в литературе целый мир, управляемый законами, равноценными законам реальной жизни. Гумилева привел в восхищение такой факт из биографии Т. Готье. Французский писатель вер-

[14] *М. С. Григорьев.* Форма и содержание литературно-художественного произведения. М., 1929, стр. 7—8.
[15] *А. Белый.* Луг зеленый. Книга статей. М., 1909, стр. 48.
[16] Там же, стр. 54—55.
[17] «Литературные манифесты». М., «Федерация», 1929, стр. 74.

нулся из путешествий по разным странам и написал об этом книгу, где больше говорил о себе, чем о жителях этих стран. «Тео,— лукаво спросила его одна из читательниц,— значит в Испании нет испанцев?» [18] Вот такую замкнутость поэтических структур, психологических переживаний акмеисты считали признаком настоящей литературы.

Это был методологически ложный путь решения одного из важнейших вопросов теории искусства. Его ошибочность раскрывается при попытках проанализировать любое художественное произведение. Можно ли, например, что-нибудь понять в цикле стихов Блока «На поле Куликовом», исходя только из его текста, из его структуры, не зная тех исторических событий, которые в нем отражены, не зная системы философских и социологических воззрений великого поэта, которые определили символику этого цикла?

Формалисты пытались доказать, что предшествующие им методы литературоведения — культурно-исторический, все виды субъективистского метода — дают произвольное толкование художественного произведения. Сами они обещали быть точными в своих оценках. Для достижения этой точности они часто порывали с законами и выводами гуманитарных дисциплин и пытались заключить союз с точными науками и лингвистикой, которая, как им казалось, может быть точной наукой. Они рассуждали примерно так. Вот перед нами художественное произведение. Чтобы его исследовать, нужно забыть, откуда оно произошло, что оно изображает или преображает, кто и как его делал. Анализ произведения должен опираться только на само произведение, на его внутренние законы. Что можно в нем обнаружить? Слова, ритмы, рифмы, звуки, композиционные структуры. Их можно вычленить, подсчитать, определить закономерности чередования определенных элементов. Еще Андрей Белый, утверждал, что литературоведение, если оно хочет стать точной наукой, должно покинуть поле гуманитарных наук и перейти в область наук точных. «Если мы освободим разбираемое стихотворение,— писал Белый,— от всякого идейного содержания, как не входящего в область формальных, а потому и точных на-

[18] *Н. Гумилев.* Письма о русской поэзии. Пг., 1923, стр. 49.

ук, перед нами останется только форма, т. е. средства изобразительности, в которых дается образ, слова, их соединение и их расположение» [19]. Белый уверен в том, что законы энергетики, верховные законы теоретической физики аналогичны формальным законам искусства. Эти энергетические законы, по Белому, правда, не могут проникнуть в сущность искусства, и это очень важно подчеркнуть,— но извне они могут в совершенстве очертить область форм [20]. Сам Белый дал примеры математического анализа художественных форм.

Это недоверие к гуманитарным наукам, это преклонение перед точностью так называемых точных наук, характерное для некоторых теоретиков XX в., очень ярко отразил еще О. Шпенглер. Уже в середине 20-х годов он писал: «Я люблю глубину и точность математических и физических теорий, в сравнении с которыми эстетик и натурфилософ — попросту халтурщики. За великолепно четкие, высокоинтеллектуальные формы быстроходного судна, сталелитейного завода, точной машины, за изысканное изящество некоторых химических и оптических методов я отдал бы все наворованные стили современной художественной промышленности, а также всю живопись и архитектуру в придачу» [21].

Как известно, современные структуралисты пытаются создать структуралистское литературоведение, использовав для этой цели, в частности, эффективно работающие счетные машины. Но, как отмечают исследователи, они интересовались до сих пор теми слоями художественного произведения, которые видны на поверхности, т. е. слоями языкового выражения и слоями композиции. Они при этом почти не интересовались другими слоями: слоем вошедших в произведение элементов действительности — предметов, событий, эмоций, идей — и слоем ценностей и оценок. Попытки исследовать последние два слоя сделаны лишь в последнее время. Справятся ли структуралисты с этими задачами или нет — покажет будущее.

Однако уже сейчас можно сказать, что попытки математизации литературоведения часто приводят к

[19] *А. Белый.* Символизм, стр. 239.
[20] Там же, стр. 184, 185, 187, 186, 190, 194.
[21] *O. Spengler.* Der Untergang des Abendlandes, Bd 1. Berlin, 1925, S. 6.

печальным явлениям — к принижению социального значения искусства, к его деидеологизации [22].

Другой путь к точному литературоведению формалисты видели в союзе литературоведов с лингвистами. Весьма решительно об этом говорил В. М. Жирмунский в своих ранних работах. «Поскольку материалом поэзии является слово,— писал он,— в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненный художественному заданию, становится, тем самым, поэтическим приемом. Таким образом, каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики» [23]. В. М. Жирмунский называет эти главы: поэтическая фонетика, словообразование и словоизменение, синтаксис, семиотика, историческое истолкование, стилистика. Это было написано в 1923 г. Споры по этому вопросу продолжаются и в наши дни.

Создается любопытный исторический парадокс. Формалисты выдавали и выдают себя за радетелей поэтической формы, считают себя единственными защитниками специфики искусства. Некоторые из них даже называли себя не формалистами, а «спецификаторами». Когда же эти «спецификаторы» обращаются за помощью к точным наукам, особенно к математике, или даже к гораздо более близким к ним лингвистическим дисциплинам и пытаются подменить свою собственную методологию методологией этих наук, то создается впечатление, что они плохо верят в то, что литература и литературоведение имеют свои, присущие только им, закономерности.

Как же представляют себе формалисты эстетическую реальность? Какими способами они предлагают ее исследовать?

Прежде всего, как они решают традиционную проблему соотношения формы и содержания литературного произведения.

В решении этого вопроса — огромная амплитуда колебаний. Андрей Белый, например, очень осторожен и противоречив. Он много раз повторяет, что форма неот-

---

[22] См. критики этих теорий в кн.: *Ю. Барабаш.* Вопросы эстетики и поэтики. М., «Современник», 1973.

[23] *В. М. Жирмунский.* Вопросы теории литературы. Л., 1928, стр. 39.

делима от содержания. Белый пытается увидеть различное решение этой проблемы в разных художественных методах. По его мнению, в романтическом искусстве главенствует содержание, оно подчиняет себе форму, превращая ее в средство выражения содержания. В классическом искусстве, наоборот,— содержание подчиняется форме. В этом Белый видит богоборчество, попытку художника — от Пушкина до Брюсова — по-своему изменить лицо мира.

Брюсов для Белого — чистый классик. Он поднял интерес к стиху, проанализировал бесконечно малые элементы творчества, любит рифму, понял интимную жизнь строки, чувствует в словах звуки, владеет даром мелодии, он лучший стилист [24].

Полное единство формы и содержания достигается, по Белому, только в символе.

Одновременно Белый выдвигает такой тезис: «Задача существующих эстетик не в указании на смысл искусства: эта задача в анализе его форм» [25]. Этот, казалось бы, чисто формалистический тезис Белого много раз оговаривается автором. Производя исследование пятистопного ямба отдельных произведений русских классиков, Белый постоянно напоминает, что он дает лишь описание внешних элементов художественных форм, что это только материал для будущих исследователей содержания и т. п.

Так же осторожны высказывания о форме и содержании акмеистов. Так, например, Гумилев, давая характеристику поэзии Теофиля Готье, попутно высказывается о том, в чем он видит элементы формы. «Выбор слов,— пишет Гумилев,— умеренная стремительность периода, богатство рифм, звонкость строки, все, что мы так *беспомощно называем формой произведения*, находили в Теофиле Готье ярого защитника и ценителя» [26] (курсив мой.— *А. М.*).

Высказывания русских футуристов по этому вопросу грубы и прямолинейны. Они удивительно совпадают с тем, что говорили по этому же поводу художники-модернисты 10-х годов — В. Кандинский и др. Так, в 1911 г.

---

[24] См.: *А. Белый.* Луг зеленый, стр. 182—192.
[25] *А. Белый.* Символизм, стр. 224.
[26] *Н. Гумилев.* Письма о русской поэзии, стр. 45.

В. Кандинский в статье «Куда идет «новое» искусство» заявил, что он и близкие ему художники считают «всякое содержание нехудожественным и враждебным искусству» [27]. Кандинскому вторил Д. Д. Бурлюк в докладе «О кубизме и новых направлениях в живописи», утверждавший, что «суть изображаемого художником должна быть совершенно безразлична для зрителя, интересовать же его может только способ или манера творчества» [28].

В статьях опоязовцев мы находим некоторые вариации этих высказываний. Теоретики русского формализма считали содержание внеэстетической категорией, подчеркивая что им в свое время занимались — и занимались бесплодно — сторонники культурно-исторического и психологического методов. Другой характер носили их рассуждения о *форме*, будто бы впервые открытой для изучения формалистами. Хрестоматийную известность приобрели рассуждения В. Б. Шкловского о том, что художественное произведение есть чистая форма, что идейно его значение равно нулю и поэтому «шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставление мира миру или кошки камню—равны между собою» [29], или о том, что новая форма рождается не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую, затерявшую свою художественность.

Формалисты хотели, чтобы читатель чувствовал форму произведения, чтобы он, как уже отмечалось, умел отличить художественное произведение от деловой и публицистической прозы. Для этого художник должен пользоваться затрудненной формой. «Форма,— писал Р. Якобсон,— существует для нас лишь до тех пор, пока нам трудно ее воспринять, пока мы ощущаем сопротивляемость материала, пока мы колеблемся: что это проза или стихи, пока у нас «скулы болят», как болели скулы у генерала Ермолова, по свидетельству Пушкина, при чтении стихов Грибоедова» [30]. Все эти крайние выводы, когда-то казавшиеся очень оригинальными, в свете исторической перспективы представляются крайне наивными, от них был вынужден отказаться даже сам автор.

---

[27] «Одесские новости», 9 февраля 1911 г.
[28] «Русское слово», 11 и 12 февраля 1912 г.
[29] *В. Шкловский.* О теории прозы. М., «Федерация», 1927, стр. 226.
[30] *Р. Якобсон.* Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, стр. 5.

Русские формалисты и среди них особенно футуристы склонны были подчеркивать, что новое искусство, создаваемое ими, отличается от старого искусства, ими отрицаемого, тем, что оно не созерцательно, а деятельно, что оно не столько отражает жизнь, сколько ее преображает, даже не преображает, а деформирует, что такая деформация помогает будто бы изменить не только характер искусства, но и строй самой жизни.

Исследование этого вопроса показывает, что такую задачу — об этом было уже сказано в статье — ставила перед искусством еще в конце XIX в. группа Фидлера, Маре, Хильдебранда. И не только они. Об этом писали и символисты. Ограничимся одним примером. В статье «Заветы символизма» Вяч. Иванов писал: «лирика по природе своей — вовсе не изобразительное художество, как пластика и живопись, но — подобно музыке — искусство двигательное, не созерцательное, а действенное, и, в конечном счете, не иконотворчество, а жизнетворчество» [31].

Некоторые символисты шли еще дальше, провозглашая примат творчества над познанием в процессе создания художественного произведения и не забывали подчеркнуть, что этот тезис сближает их с фрейбургской школой неокантианцев [32]. В этом они видели свое новаторство.

Проблему соотнесенности искусства и жизни формалисты решали по-своему, всемерно стараясь подчеркивать активную роль художника, преобразующего действительность, свое представление о ней, создающего произведения, противостоящие жизни, не похожие на нее.

Они упрекали классическое искусство в том, что оно будто бы копировало действительность, повторяло ее, создавало подобие ее и этим ограничивалось. Русские писатели XIX в., особенно после трудов революционных демократов, действительно много раз подчеркивали примат жизни над искусством, но это не значит, что они только копировали жизнь. Еще в 1793 г. Гете в статье «О правде и правдоподобии» писал: «правдивое в искусстве и правдивое в природе не одно и то же» [33]. Он

[31] *Вяч. Иванов.* Борозды и межи. М., «Мусагет», 1916, стр. 139.
[32] *А. Белый.* Символизм, стр. 230.
[33] *Иоганн Вольфганг Гете.* Избранные произведения. М., ГИХЛ, 1950, стр. 681.

высмеивал тех, кто видит торжество правдивости и художественности в тех превосходно нарисованных вишнях, которые привлекали к себе воробьев, или в тех жуках, которые были изображены на картинах так убедительно, что их стала выкусывать обезьяна. Искусство, указывал Гете, «сверхъестественно, но не вне естества» (стр. 681). Подлинный ценитель искусства, продолжал Гете, «видит не только правду изображаемого, но также и превосходство художественного отбора, духовную ценность воссоединенного, надземность малого мирка искусства» (стр. 632). Ценитель искусства тем самым возвышается до художника, вступает «в более возвышенное существование». В другой своей работе «Коллекционер и его близкие», написанной в эти же годы, Гете приводит еще один убедительный пример. Допустим, рассуждает он, художник обладает страстью к подражанию, он увидел собачку Белло и очень точно изобразил ее на картине. «В результате,— говорит Гете,— получим всегонавсего двух Белло вместо одного» (стр. 697). От этого не выиграет ни жизнь, ни искусство. Эти взгляды Гете разделяли крупнейшие мастера слова XIX в. Об этом приходится напоминать, ибо современные буржуазные теоретики искусства, в частности ревизионисты, пытались доказать, что только ученые XX в., только формалисты отказались от оправдания простого копирования действительности в искусстве.

Не следует принимать произведение искусства за действительность, говорил Ленин. Эстетическая реальность, созданная писателем или художником, это условность. Если в XIX в. большие художники делали акцент на связи этой условной эстетической действительности с жизнью, а вульгаризаторы — на тождестве этих двух понятий, то в XX в. многие теоретики искусства, многие формалисты делали акцент на разрыве этого диалектического единства. Так, создатель супрематизма Малевич утверждал, что задача художника — не творческое отражение реальности, а сотворение и введение в жизнь новых реальностей. Русские футуристы полагали, что художник должен разбить кандалы необходимости, которым подчиняется природа, сбросить иго природных, законов, создать новую, свободную реальность, т. е. совершить чудо, рожденное творческим воображением. По существу, футуристы по-своему продолжали линию дека-

дентской литературы. Для Сологуба, например, жизнь была «бабищей дебелой и безобразной». Свой знаменитый роман «Навьи чары» он начинал с эстетической декларации: «Беру кусок жизни, грубый и бедный, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт». Сологуб и футуристы разными путями оправдывали субъективное своеволие художников, акцентируя внимание на абсолютизации создаваемой ими эстетической реальности. Рядом с реальным миром формалисты хотели видеть другой мир, совершенно не связанный с реальным, управляемый иными законами. Они не соотносили, а противопоставляли эти миры. Они пытались жить, используя определение Н. Бердяева, не в первичном, а во вторичном, филологическом бытии, подчиняющемся иным законам.

Таким образом, формалисты не прошли мимо вековечной проблемы искусства, проблемы соотнесенности в нем объективных и субъективных факторов. Они рассматривали объект и субъект в двух состояниях: до вступления в эстетический ряд и после вступления в него. До вступления в этот ряд объект, т. е. вещи и события реального мира, и субъект, т. е. художник, подчиняются законам практической жизни, могут быть поняты при помощи изучения разными науками — социологией, философией, этикой и т. п. Для формалистов это только *материал* творчества. Они его игнорируют при анализе художественного произведения как внеэстетическую категорию, полагая, что самым важным фактором является *прием*, т. е. способ организации материала. Объектом их изучения должна была стать сама структура художественного произведения, а не то, что находится *вне* ее или *за* ней. Здесь они вступают в область эстетических категорий, где царствуют уже другие законы.

Каковы же эти законы?

Одним из самых важных законов искусства формалисты считали так называемый закон остранения.

В. Б. Шкловский считает себя автором этого термина. В 1970 г. вышла его книга «Тетива», где он писал: «В 1916 г. появилась теория «остранения». В ней я стремился обобщить способ обновления восприятия и показа явлений» [34]. Обосновывая это определение, Шкловский

[34] *В. Шкловский.* Тетива. М., «Советский писатель», 1970, стр. 11.

сетует, что это слово печатают через одно «н», хотя оно происходит от слова «странный».

В другом месте той же книги В. Б. Шкловский писал: «К этому построению, которое я в 1915 г. назвал «остранением», Толстой подходил очень издалека» (стр. 77).

Этот термин пытаются популяризировать и наши современники. Так, в 5 томе «Краткой литературной энциклопедии» помещена сравнительно большая статья об «остранении», где теория остранения излагается без сколько-нибудь серьезной критики. Более того, автор статьи даже выступает с таким заявлением: «Если не абсолютизировать понятие «остранение», оно (как и соотнесенное с ним понятие автоматизации) перспективно» (стр. 489).

Что же собой представляет этот «перспективный» термин в действительности?

Во втором «Сборнике по теории поэтического языка», вышедшем в 1917 г., появилась программная статья В. Б. Шкловского «Искусство как прием». Автор критиковал Потебню за то, что он называл искусство мышлением образами. Шкловский утверждал, что поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Формулы Белинского и Потебни В. Б. Шкловский считал устаревшими. Что же предлагал автор вместо этих отвергнутых формул?

Свои рассуждения он пытается подтвердить ссылками на работы Спенсера, Р. Авенариуса, А. Н. Веселовского, А. Белого (стр. 5—6). Мы привыкаем к тому, что видим вокруг себя, воспринимаем вещи и события автоматически. «Автоматизация,— пишет В. Б. Шкловский,— съедает вещи, платья, мебель, жену и страх войны» [35]. Чтобы вернуть их в сферу нашего непосредственного восприятия, дать почувствовать каменность камня — существует искусство. Основная задача искусства, по Шкловскому, заключается в том, чтобы вывести вещи из автоматизма узнавания, дать ощущение вещи как видение. Для этого необходимо обратиться к приему остранения, приему затрудненной формы. Искусство должно, по Шкловскому, вывести предмет или событие из системы привычных представлений, поставив его в другой

[35] «Сборники по теории поэтического языка. Выпуск второй». Пг., 1917, стр. 7.

системный и стилистический ряд, т. е. сделать его странным, как бы увиденным впервые. Эти выводы В. Б. Шкловский пытался подтвердить анализом некоторых сцен из произведений Л. Н. Толстого (похороны Серпуховского в повести «Холстомер», изображение сражений в «Войне и мире», города и суда в «Воскресении», брачной жизни в «Крейцеровой сонате»).

Является ли прием остранения открытием В. Б. Шкловского? Уже современники сомневались в этом. Так, В. М. Жирмунский, рассматривая этот вопрос, называет мысль В. Б. Шкловского интересной, но напоминает, что еще задолго до Шкловского английский романтик Кольридж (1782—1834) в своей «Литературной автобиографии» высказывал сходную мысль. Анализируя творчество Вордсворта, он говорил, что задача поэзии «сообщить прелесть новизны обыденным предметам и создать чувство, сходное с сверхъестественным, пробуждая душевное внимание из его обычной спячки и направляя его на прелести и чудеса окружающего нас мира: в этом мире — неисчерпаемые сокровища, но под влиянием привычки и практических интересов мы имеем для восприятия их глаза, неспособные смотреть, уши, которые не слышат, и сердце, не умеющее ни чувствовать, ни понимать» [36]. Это высказывание Кольриджа, такое близкое и по содержанию и по формам выражения к теории остранения, было воспроизведено В. М. Жирмунским в статье «Вокруг «Поэтики» ОПОЯЗа», написанной в 1919 г. К сожалению, оно не учтено автором статьи «Остранение» в «Краткой литературной энциклопедии», вышедшей в 1968 г.

Вероятно, целесообразно напомнить, что явление, обозначенное в 10-х годах термином «остранение», не прошло мимо внимания и русской классической критики. Так, например, Белинский и многие русские писатели говорили о том, что художественное произведение должно рисовать перед своими читателями образы «знакомых незнакомцев».

Но дело, видимо, заключается не столько в том, чтобы установить, кто первый обозначил это явление, а в том, что дает для понимания сущности литературы термин «остранение».

---

[36] Цит. по: *В. Жирмунский.* Вопросы теории литературы. Л., «Academia», 1928, стр. 353—354.

Известный советский психолог Л. С. Выготский в своей книге «Психология искусства» уделил значительное внимание анализу эстетических взглядов русских формалистов, в частности и теории остранения. Как известно, формалисты вели неустанную борьбу с психологическими теориями. Они, как и футуристы, много раз заявляли, что их не интересует ни психология художника, ни психология его героев. Л. С. Выготский привел ряд очень показательных выписок из разных работ формалистов. Как они определяли остранение? Как, повторяем, выведение предметов и событий из их привычного состояния, как борьбу с автоматизмом восприятия. Автоматизму восприятия они противопоставляли обновление восприятия и в этом видели цель искусства. Процесс «автоматизация — остранение» — это попытка вывести искусство из сферы социальных связей в область психофизиологических явлений. «И по учению формалистов выходит так,— говорил Выготский,— что восприятие вещи приятно само по себе». Таким образом, формалисты вернулись к презираемой ими психологии. Цель искусства — радоваться обновленному ощущению. «Этот элементарный гедонизм,— отмечает Л. С. Выготский,— возврат к давно оставленному учению о наслаждении и удовольствии, которое мы получаем от созерцания красивых вещей, составляет едва ли не самое слабое место в психологической теории формализма» [37].

Среди внутренних законов искусства формалисты особое значение придавали пониманию приема, который вместе с теорией остранения был для формалистов одним из самых главных опорных элементов при создании эстетической реальности.

О роли поэтического приема немало рассуждали и теоретики символизма. Что такое прием? Андрей Белый, например, давал на этот вопрос противоречивые ответы (см. его статью «Проблемы культуры», написанную в 1909 г., открывающую его книгу «Символизм», и другие работы).

Опоязовцы не знали колебаний в определении приема. Второй «Сборник по теории поэтического языка» открывается программной статьей В. Шкловского, на-

[37] *Л. С. Выготский.* Психология искусства. М., «Искусство», 1968, стр. 86.

звание которой не оставляет сомнений в том, как решают этот вопрос опоязовцы. Она названа так: «Искусство как прием». Полемизируя с представлением Потебни об искусстве как мышлении образами, Шкловский приходит к выводу, что сам образ будто бы является только одним из средств поэтического языка. На первый план Шкловский выдвигает прием остранения. По его мнению, вся работа поэтических школ сводится к выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов. В этом свете опоязовцы рассматривали особенности фабулы (жизненного события), которая служила материалом для сюжетного оформления. Материал для них — только мотивировка конструктивного приема. Шкловский говорит о том, что сюжетосложение определяется приемами ступенчатого построения, параллелизма, обрамления, нанизывания. В содержании, как подчеркивал Шкловский, оно не нуждается. Содержание это только сумма стилистических приемов. При этом поэтическое произведение может развиваться двумя способами — при помощи сюжета или сказа.

Шкловскому вторил Р. Якобсон. «Если наука о литературе,— писал он немного позже,— хочет стать наукой, она принуждена признать «прием» своим единственным героем» [38].

Уже современники критиковали такое формалистическое понимание приема. Так, Жирмунский в статье «Задачи поэтики», написанной в самом начале 20-х годов, остроумно заметил: «Прием как таковой, прием ради приема — не художественный прием, а фокус» [39]. В другой своей работе «К вопросу о формальном методе», помещенной как предисловие к переводу книги О. Вальцеля (в русском переводе она названа «Проблема формы в поэзии») [40], Жирмунский вскрыл внутреннюю несостоятельность формулы Шкловского. Если, рассуждает Жирмунский, в сюжете существенна не его тематическая сторона, а только приемы сюжетного построения, то мы по этим принципам могли бы сблизить сюжет басни о журавле и цапле с сюжетом «Евгения Онегина».

---

[38] *Р. Якобсон.* Новейшая русская поэзия, стр. 10.
[39] *В. Жирмунский.* Вопросы теории литературы, стр. 52.
[40] *Оскар Вельцель.* Проблема формы в поэзии. Пг., «Academia», 1923, стр. 20—21.

Обнаженная схема такого сюжета, иронизировал Жирмунский, могла бы быть выражена в такой форме: «А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбила А, то А уже не любит Б»[41]. Этот пример показывает, к какому абсурду может привести формалистический анализ. Со многими мыслями Жирмунского соглашался и Л. С. Выготский. Если формалисты, рассуждал он, склонны рассматривать произведение как систему, пусть даже систему приемов, то они не могут считать прием самоцелью, ибо такой прием должен выпасть из системы[41а].

III

Проблема поэтического слова занимала в теории формалистов особое место, об этом много говорилось в статье при рассмотрении разных аспектов их теории.

Ранний период развития формализма связан прежде всего с пристальным вниманием к слову. Все три сборника опоязовцев, вышедшие в 1916, 1917 и 1919 гг., посвящены главным образом исследованию разных аспектов поэтического слова.

Формалисты пытались по-своему ответить на большой и важный вопрос о роли слова в художественном контексте. Они стремились выяснить, что из себя представляет слово — нейтральный значок лежащего за ним содержания или оно значимо само по себе, своим грамматическим строем, своими формами, даже своей звуковой «оболочкой».

Формалисты вслед за футуристами, как справедливо отмечал П. Н. Медведев, пробовали извлечь эстетический эффект из таких элементов слова, которые символисты считали второстепенными: «из его фонетической, морфологической и синтаксической структуры, взятой независимо от смысла» (стр. 84—85). Этими вопросами позднее пристально занимались члены Пражского лингвистического кружка, теоретики «новой критики», особенно структуралисты.

Работы формалистов подготовляли и разработку другого важного вопроса, который приобрел особое значение в 20-е годы, в частности и в трудах самих формалистов.

---

[41] *В. Жирмунский.* Вопросы теории литературы, стр. 52.

[41а] См.: *Л. С. Выготский.* Психология искусства, стр. 78—80.

Это вопрос о том, чем является слово в художественной литературе — *средством* изображения или *предметом* изображения? Чем отличается язык автора от языка условного рассказчика, если он присутствует, от языка персонажей? Как изображается «свой» голос и как изображается «чужой» голос? Где нужно искать смысл произведения, условно говоря, «под» речью, «за» речью или в ней самой? На многие из этих вопросов формалисты давали половинчатые, часто ошибочные ответы, но сама постановка этих вопросов имела большое значение для развития теории литературы.

Как известно, слово у символистов было связано с проблемами мироздания, мифологии, исторических событий. Вспомним Блока, сказавшего, что поэт-символист должен постигать «в обрывках слов туманный ход иных миров». Напряженную идеологичность слова у символистов отмечал еще П. Н. Медведев. «Слово у символистов не изображает и не выражает, а знаменует»,— справедливо отмечал исследователь[42]. Эта общая установка символистов не мешала некоторым из них в теоретических работах развивать формалистические тенденции, подхваченные опоязовцами.

По другому пути пробовали идти акмеисты. Они провозглашали овеществление слова, точно обозначавшего предмет. Они изымали слово из идеологического ряда, старались замкнуть его «во вторичном филологическом бытии», т. е. связать с чисто литературными ассоциациями и реминисценциями. Теория соответствий символистов им глубоко чужда: они высмеивают ее в своих теоретических выступлениях. Им более близки звуковые и ассоциативные соответствия, и эта установка приближает их к формалистам. Не случайно Гумилев приветствует опыты Хлебникова, расчленяющего слова на составные элементы, пытающегося понять связь этих элементов в разных словах, требующего создавать на основе этих элементов новые слова.

Некоторые из акмеистов уже задумывались над тем, что одно и то же слово может быть наполнено разным содержанием в разные эпохи, в разных поэтических системах. Поэт мыслит образами, пишет Гумилев, он их

---

[42] *П. Н. Медведев.* Формальный метод в литературоведении. Л., «Прибой», 1928, стр. 82.

творец. «Только в его отношении к ним проявляется его личность. Например, персидские поэты мыслили розу как живое существо, средневековые — как символ любви и красоты, роза Пушкина — это прекрасный цветок на своем стебле, роза Майкова — всегда украшение, аксессуар, у Вячеслава Иванова — роза становится мистической ценностью [43]. Акмеисты полагали, что их понимание слова приближается к пушкинскому.

Образ поэта-жреца и пророка снижается у акмеистов до образа мастера художественных форм, и этим утверждением они предваряют формализм.

Более сложным было отношение к слову среди различных групп футуристов, которые пытались разными способами сломать старый язык и создать новый язык, отражающий, по их убеждению, неудержимый бег современной жизни.

В известном манифесте футуристов, вызывающе названном «Пощечина общественному вкусу», было сказано, что футуристов объединяет лозунг: «Долой слово — средство, да здравствует Самовитое, самоценное Слово!» Определяя права поэтов, авторы этого Манифеста говорили о том, что они хотят увеличить словарь языка в его объеме «произвольными и производными словами» [44] (курсив мой.— *А. М.*).

Стремясь подчеркнуть, что слово не является средством отражения помимо него существующих предметов, явлений, мыслей, а выступает как некая «суверенная держава», т. е. может быть названо Самовитым словом, некоторые футуристы демонстративно требовали признания права на существование субъективно подобранных звукосочетаний. Так, целесообразно напомнить, что в статье «Слово как таковое», подписанной в 1913 г. А. Крученых и В. Хлебниковым, было приведено четверостишие, которое начиналось словами: «Дыр, бул, шил...» и было кощунственно подчеркнуто, что в нем «больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина» [45]. Это «четверостишие» обычно приводят как нелепый курьез, смотрят на него как на литературный анекдот, но его создатели думали об этом иначе, ибо это был один

---

[43] *Н. Гумилев.* Письма о русской поэзии, стр. 211.
[44] *В. В. Маяковский.* Полн. собр. соч., т. 13. М., ГИХЛ, 1961, стр. 247.
[45] «Литературные манифесты». М., «Федерация», 1929, стр. 80.

из опытов создания нового языка, опирающийся на систему эстетических воззрений футуристов.

Поэтические искания представителей этой школы проходили в сфере формалистического экспериментаторства. Об этом довольно убедительно говорил В. Б. Шкловский еще в 1914 г.: «И вот теперь, сегодня,— отмечал он,— когда художнику захотелось иметь дело с живой формой, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его. Родились «произвольные» и «производные» слова футуристов. Они или творят новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов), или раскалывают его рифмой, как Маяковский, или придают ему ритмом стиха неправильное ударение (Крученых). Создаются новые, живые слова. Древним бриллиантам слов возвращается их былое сверкание. Этот новый язык непонятен, труден, его нельзя читать, как «Биржевку» [46].

Своеобразную и по своему грандиозную лингвистическую утопию пытался построить В. Хлебников. Его система противоречива и сложна [47].

Хлебников мечтал создать единый мировой язык, который он называл языком «звездным», «заумным», т. е., по его представлению, отличающимся от будничного языка, скользящего по поверхности явлений. Он хотел построить универсальную науку о словотворчестве, точную, как математика. «Общественные деятели,— писал он,— вряд ли учитывают тот вред, который наносится неудачно построенным словом. Это потому, что нет счетоводных книг расходования народного разума. И нет путейцев языка» [48].

Хлебников и пытался стать таким «путейцем» языка.

При построении своей системы он исходил из такого тезиса: каждый звук языка имеет определенный смысл. Эта связь между означаемым и значением в течение веков утерялась. «Путеец» языка должен ее установить, вернее, восстановить. Таким образом, Хлебников, для того чтобы восстановить смысл «самовитого» слова, должен был обратиться к первобытному языку, сближенному с магической речью. В современном будничном языке

[46] *В. Шкловский.* Воскрешение слова, 1914, стр. 13.

[47] См.: *Виктор Гофман.* Языковое новаторство Хлебникова.— В кн.: *В. Гофман.* Язык литературы. ГИХЛ, 1936, стр. 185—240.

[48] *В. Хлебников.* Собр. соч., т. V. Л., 1936, стр. 228.

как бы потенциально дремлют эти утерянные или забытые связи между звуком и значением. Исследование слова для Хлебникова это не только лингвистическая задача, но и способ проникновения в самую сущность вещей. «Раскрытие тайн языка в процессе словотворчества,— пишет В. Гофман,— и есть раскрытие тайн действительности в системе полумистических отношений и сопричастий. Науки движутся за языком. Язык наделяется собственным содержанием, и это содержание объявляется реальной действительностью, так что изменение действительности рассматривается как изменение слова»[49].

Исходя из этих утопических теорий, в поисках «самовитого» слова Хлебников производил самые разнообразные опыты над языком, пытаясь разными путями создать новый «звездный» язык.

Полагая, что между звуком и смыслом существует прямая связь, Хлебников предлагает такой языковой эксперимент. Он берет ряд слов — череп, чаша, чулок, чехол. Все они начинаются с буквы «ч». Что между ними общего? Все эти слова обозначают какую-то оболочку. Если это так, то, следовательно, делает вывод Хлебников, звук «ч» можно использовать по аналогии и для создания других слов, например, вместо обуви говорить «че-ноги», вместо сосуда, наполненного водой, «че-вода», и т. д.

В других случаях Хлебников брал современные и древнерусские слова и рассекал их на составные элементы, нередко обособляя приставки, корни, суффиксы, окончания, с большим мастерством создавая новые слова и словосочетания по моделям других слов. Хрестоматийную известность получило стихотворение Хлебникова «Заклятые смехом», построенное по этому принципу:

О, рассмейтесь смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами,
что смеянствуют смеялыно.

Известно, что по этому же принципу построен прозаический отрывок «Любхо», где Хлебников с большой

[49] *В. Гофман.* Язык литературы, стр. 221.

изобретательностью дал более четырехсот производных слов от корня «люб» [50].

Хлебников в поисках «самовитого» слова шел и другими путями. Так, например, он создал деепричастный оборот «крылышкуя». Он ошибочно полагал, что это слово потому прекрасно, что в нем сидит слово «ушкуй» (разбойник). Кто из читателей может это обнаружить?

Хлебников шел и на еще более смелые эксперименты. «Если мы,— писал он,— имеем пару таких слов, как «двор» и «твор», и мы знаем о слове «дворяне», мы можем построить слово «творяне» — творцы жизни» [51]. И в поэме «Ладомир» он писал о революционном народе:

Это шествуют творяне,
Заменивши Д на Т.

Придавая огромное значение звуку, Хлебников даже в стихах «переворотнях» видел не литературный фокус, а один из способов постичь тайну языка. Известно, что этим способом написана им целая поэма — «Разин» (1920), которую он назвал «Разин в обоюдотолкуемом смысле».

Вот на такие опыты символистов, акмеистов и особенно футуристов и опирались в своих трудах формалисты.

В отличие от символистов и акмеистов, опоязовцы в первый период своей деятельности выводили слово из смыслового контекста и ориентировались на лингвистику. Этим они в этот ранний этап отличались от Фидлера и его последователей, которые выдвигали на первый план не поэтический язык, а поэтическую конструкцию. Русские формалисты полагали, что поэтическая конструкция должна только иллюстрировать созданную ими теорию поэтического языка. Позже они отказались от этой точки зрения. Известная статья Б. М. Эйхенбаума о «Шинели» Гоголя — свидетельство этого перехода на новые позиции (см. об этом в цитированной книге П. Н. Медведева, стр. 109—110).

Формалисты уделяли большое внимание разработке старой теории двух форм языка — языка практической

---

[50] *В. Хлебников,* Собр. соч., т. IV, стр. 317.
[51] *В. Хлебников.* Собр. соч., т. V, стр. 232.

жизни, прозаического языка, как они его называли, куда они включали разговорный, бытовой язык науки, и языка художественной литературы, или поэтического языка.

В чем же видели формалисты различие этих двух языков?

В основе прозаического языка лежит коммуникативная функция. Он ориентирован на точную информацию, на содержание информации, на ее смысл, на решение практических задач. Для прозаического языка морфологическая структура слова, его фонетические особенности или синтаксический строй предложения самостоятельного значения не имеют.

Прозаический язык тяготеет к автоматизации, к стандарту, к привычным повторяющимся блокам словосочетания. С горькой иронией писал об этом В. Хлебников в статье «Предложения»: «Все мысли земного шара (их так немного) как дома улицы снабдить особым числом и разговаривать и обмениваться мыслями, пользуясь языком зрения. Назвать числами речи Цицерона, Катона, Отелло, Демосфена и заменять в судах и других учреждениях никому не нужные подражательные речи простой вывеской дощечки с обозначением числа речи. Это первый международный язык. Это начало отчасти проявлено в сводах законов.

Языки останутся для искусства и освободятся от оскорбительного груза. Слух устал» [52].

Задача поэтического языка — вывести предмет или явление из сферы автоматизма восприятия, опираясь на законы остранения. «Поэзия,— писал Якобсон,— есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение... Поэзия индифферентна к предмету высказывания» [53]. Старая французская пословица гласит: искусство состоит в том, чтобы не было видно искусства. Формалисты с этим не согласны. Поэтический язык, по их мнению, должен отличаться от прозаического ощутимостью его построения. Этот язык, уверял В. Б. Шкловский, должен иметь, как еще отмечал Аристотель, характер чужеземного, удивительного, как латынь в средневековой Европе, древнеболгарский язык в Древней Руси. Л. Якубинский видел специфику поэтического языка в его затруд-

[52] «Взял. Альманах футуристов». Декабрь 1915, стр. 3.
[53] *Р. Якобсон.* Новейшая русская поэзия, стр. 10.

ненности. Он предлагал отличать виды человеческих деяний, ценных сами по себе, от таких, которые являются только средствами для достижения посторонних целей. Деятельность первого рода он называл поэтической, второго — практической.

Придавая особое значение ощутимости построения поэтического языка, формалисты уделяли особое внимание так называемым средствам художественной выразительности — рифме, ритму, звукам, диалектизмам, варваризмам и т. д.

В разработке проблем поэтического языка у формалистов-опоязовцев наметились две основные тенденции. Одна из них представлена в работах Л. Якубинского, другая — в трудах В. Шкловского. Настойчиво и последовательно Л. Якубинский делает очень важное заключение: «в стих. яз. мышлении *звуки всплывают в светлое поле сознания*; в связи с этим возникает эмоциональное к ним отношение, которое, в свою очередь, *влечет установление известной зависимости между «содержанием» стихотворения и его звуками*» [54]. Отметим это стремление Л. Якубинского связать, во-первых, поэтический язык с «светлым полем сознания», во-вторых, установить зависимость между содержанием поэтического произведения и его звуками.

По другому направлению шел В. Шкловский. Один из важнейших путей своего «воскрешения слова» он видел в движении его не «в светлое поле сознания», а к зауми.

Само деление слов на мертвые, автоматически повторяемые слова, и на слова живые, поэтические, о которых говорил в этой брошюре В. Б. Шкловский, не было новостью для литературы того времени. Для подтверждения этой мысли сошлемся на два примера.

Незадолго до публикации брошюры В. Б. Шкловского вышла книжонка В. В. Розанова «Война 1914 года и русское возрождение». Это был сборник шовинистических статей об империалистической войне. В книжонке этой, между прочим, говорится: «Нет ничего непонятнее и даже малоизвестнее, нежели часто произносимые слова, но которые уже выветрились в истории, потеряли

[54] «Сборники по теории поэтического языка. Выпуск первый». Пг., 1916, стр. 30.

душу свою, и теперь сухие и *мертвые* перебрасываются в речи и разговорах как простое украшение этих разговоров. Возникали они — и тогда чувствовались. Потом тысячу лет повторялись и теперь представляют собой то же, что паспорт без человека, или паспорт покойника... В текущее время предстоит «*воскрешение слов*» почти еще труднейшее и даже действительно труднейшее, чем рождение слов» (стр. 17—18, курсив мой.— *А. М.*).

Второй пример — это очень интересная и получившая широкую популярность книга А. Г. Горнфельда «Муки слова», вышедшая в Петербурге в 1906 г. (В конце этой работы стоит дата — 1900 год.) А. Г. Горнфельд собрал большое количество высказываний русских писателей о том, как трудно и даже порой невозможно найти точные слова для выражения мыслей и чувств, возникающих в душе художника. По мнению Горнфельда, мы ищем слова не столько для того, чтобы сообщить наши мысли другим, сколько для того, чтобы уяснить их самим себе. «Язык,— пишет Горнфельд,— это первая научная система, и муки слова есть, в сущности, мука мысли, мука всякого творчества» [55]. Однако, отмечает далее Горнфельд, выразить мысль даже для самого себя надо так, чтобы она была понятна и другим. «Искание слова,— продолжает Горнфельд,— есть искание правды, и то, что мы в области литературы и искусства называем реализмом, есть также жизненный нерв развития и деятельности языка» [56]. Горнфельд говорит в этой работе и о том, какое отрицательное влияние на творчество оказывает употребление готовых категорий языка, сложившиеся и привычные штампы. «Иногда готовые формы богатого традициями языка «думают» за говорящего, в них легко и спокойно укладывается наша мысль. Подлинный художник этим не ограничивается, он ищет, он переживает «муки слова». Умение отрешиться от готовой теории является результатом глубокого развития и образования»,— резюмирует свои наблюдения Горнфельд (стр. 33). Он полагает, что лучшая оценка «мук слова» дана Версиловым, героем романа «Подросток», который говорил: «А ты иногда страдаешь, что мысль не пошла в слова. Это благородное страдание, мой друг, и дается

---

[55] *А. Г. Горнфельд.* Муки слова. СПб., 1906, стр. 28.
[56] Там же, стр. 32.

лишь избранным, дурак всегда доволен тем, что сказал» (стр. 47).

Читатель книги Горнфельда «Муки слова» приходил к выводу, что художники жаловались на то, что они не могут выразить в слове всего, что их волнует, что некоторые чувства и мысли могут быть переданы только в звуках. Но им не приходила в голову мысль о том, что нужно уничтожить существующий язык, заменить его чем-то другим.

О так называемом «заумном языке» заговорили футуристы и кубоструктуралисты 10—20-х годов нашего века — Хлебников, Бурлюк, Каменский, Крученых. Это они пытались создавать искусственный язык, состоящий из произвольных звукосочетаний, которым они приписывали ту или другую эмоциональную окраску. Футуристы хотели произвести революцию в языке. Им помогал В. Б. Шкловский.

В брошюре В. Шкловского «Воскрешение слова» много рассуждений о живом и мертвом слове. Основной вопрос, который волнует исследователя: как сделать мертвое слово живым? И вот что рекомендует Шкловский: «теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он желал дать ему лицо, разломал и исковеркал его» (стр. 13). Далее исследователь ссылается на опыт футуристов, которые отрицали «гладкий» язык классиков и показали необходимость создать «тугое» слово, трудно читаемое и потому живое. Уже в этой работе В. Б. Шкловский подчеркивал, что язык поэзии это не язык понятий, а язык полупонятий (стр. 14).

Эту свою идею он развил в статье «Заумный» язык в поэзии», открывающей первый выпуск «Сборников поэтического языка».

Основная задача этой работы — показать, что рядом с обычным языком будто бы существует некий «заумный язык». Для доказательства этой мысли В. Б. Шкловский обильно цитирует классиков, приводит примеры из работ отдельных исследователей, но сосредоточивает главное внимание на теоретических высказываниях и произведениях представителей футуристических школ.

Классиков — и в этом его отличие от Горнфельда — В. Б. Шкловский цитирует избирательно. Так, например,

он поддерживает легенду о том, будто бы А. А. Фет не доверял обычному языку, пытался высказывать некоторые свои чувства и мысли без слов, но в звуках, т. е. был как бы предшественником создания зауми. В работе цитируется известная строчка из стихотворения Фета, написанного в 1844 г.: «О, если б без слова сказаться душой было можно!» Аналогичные мысли Фет высказывал в некоторых своих статьях и письмах. В другом стихотворении Фета, написанном уже в 1887 г., есть строчки, которые как бы подтверждают мысль В. Б. Шкловского.

Как беден наш язык! — хочу и не могу
Не передать того, ни другу, ни врагу...

Но далее идут такие рассуждения:

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души и трав неясный запах...

Не беден наш язык, как бы опровергает сам себя Фет, а могуч, он может осветить и «темный бред души» и дает почувствовать даже «трав неясный запах». А в стихотворении «Поэтам», написанном в 1890 г., Фет слагает целый гимн в честь тех, кто делает бессмертными явления быстротекущей жизни.

В ваших чертогах мой дух окрылился
Правду провидит он с высей творенья;
Этот листок, что иссох и свалился,
Золотом вечным горит в песнопенье.

Даже эти общеизвестные примеры разрушают легенду о нищете языка, о его неспособности выразить то, что хочет выразить поэт. Об этом свидетельствует вся поэзия Фета.

Однолинейные оценки поэтических деклараций Фета искажают подлинный облик поэта. Его поэзия сложна, многомерна, порой противоречива. И он знал «муки слова» и с большой искренностью и непосредственностью говорил о них, как бы приглашая читателя в свою творческую лабораторию. Не союзником автора статьи о «заумном языке» выступает Фет, а его противником.

Что же такое, по Шкловскому, «заумный язык», каковы его особенности? Заумный язык призван выражать прежде всего эмоции. Он — и это много раз подчеркивается — строится без учета смысла и содержания. В этом В. Б. Шкловский, видимо, расходился с другим участником «Сборников по теории поэтического языка» — Л. Якубинским, который, как уже говорилось, считал, что звуки и слова в поэзии всплывают «в светлое поле сознания». Теоретика заумного языка интересует прежде всего слово *вне* «светлого поля сознания». В. Б. Шкловский пытался определить значение слов заумного языка не по смыслу, а по их звучанию. Эти слова В. Вундт — один из основателей экспериментальной психологии, называл Lautbilder — звуковыми образами. Такими звукообразами Шкловский считал имя, мысленно данное героем романа Гамсуна «Голод» своей возлюбленной — «Илаяли», слово, придуманное В. Розановым для характеристики некоторых литераторов — «Бранделясы». Шкловский сочувственно цитирует высказывание А. Крученых, тоже сотворившего новое слово: «художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово «Лилия», захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию «еуы», и первоначальная чистота восстановлена» [57].

В. Б. Шкловский пытается оправдать и «дыр бул щил» А. Крученых, и «бобэоби пели губы, вээоми пели взоры» В. Хлебникова, и другие звуковые эксперименты футуристов для доказательства того, что заумь существует. Жалобы поэтов на «муки слова», уверял Шкловский, нужно понимать, как «показатель борьбы со словом: поэты жалуются не на невозможность передать словами понятия или образы, а на непередаваемость словами чувствований и душевных переживаний» [58]. Для этого и нужна заумь.

Какова же судьба зауми по представлению самих формалистов? Р. Якобсон высказывался по этому вопросу весьма категорично. «На ряде примеров мы видели,— писал Якобсон,— как слово в поэзии Хлебникова утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец — даже внешнюю форму. В истории поэзии всех времен и

---

[57] «Сборники по теории поэтического языка», вып. 1, стр. 1.
[58] Там же, стр. 10.

народов неоднократно наблюдаем, что поэту, по выражению Тредиаковского, важен «токмо звон». Поэтический язык стремится, как к предмету, к фонетическому, точней — поскольку налицо соответствующая установка,— эвфоническому слову, к заумной речи»[59]. Шкловский подходил к этому вопросу более осторожно, давая в значительной мере противоречивые ответы. Так, в конце статьи о заумном языке он сам ставит вопрос, будут ли когда-нибудь писаться на заумном языке художественные произведения, и отвечает на него неопределенно: «Как знать». Далее он отмечает увлечение символистов и особенно футуристов звуковой стороной слова и приходит к выводу, что, может быть, в будущем исполнится пророчество Ю. Словацкого о том, что настанет время, когда поэтов в стихах будут интересовать только звуки.

Рассуждение «опоязовцев» о возможности двойственного подхода к слову было положительно оценено современными критиками. Так, рецензент «Русской мысли» А. Л. Смирнов писал: «Наряду со своей ролью условного значка для выражения определенного смысла, слово обладает эмоциональной выразительностью, основанной на звуковом составе его, хотя и подкрепляемой (так сказать «ориентируемой») ассоциацией со смыслом»[60]. Этот подход к слову особенно ярко, хотя иногда бессознательно, проявляется в поэзии. Значение этой двойственности слова, продолжает рецензент, всегда ощущали поэты, теперь ее объяснили теоретики. В результате появилась «превосходная книга», поражающая единством тона.

Сами по себе размышления о различии языка обыденной речи, языка научного, делового и языка художественной литературы представляют большой теоретический и практический интерес. Однако формалисты решали эту проблему односторонне. Вместо того чтобы проанализировать, что приобрел и что потерял язык, войдя в систему художественного творчества, формалисты противопоставляли так называемый будничный язык поэтическому, видя в первом только отрицательные качества, а во втором только положительные.

---

[59] *Р. Якобсон.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1921, стр. 68.

[60] «Русская мысль», январь 1917 г., стр. 1. (Раздел «Критическое обозрение»).

Символисты, акмеисты, футуристы, «опоязовцы» много внимания уделяли и изучению звука преимущественно в поэзии, но отчасти и в прозе, анализу того явления, которое Вундт называл звуковым образом. К этому вопросу они подходили с разных сторон.

Формалисты пытались найти некое соответствие между звуком и его значением вне слова, вне контекста. Следует напомнить, что подобные опыты производились не впервые. Так, еще Август Шлегель полагал, что А обозначает красное, О — пурпуровое, И — голубое, У — темно-синее. Артюр Рембо считал, что А обозначает черное, Е — белое, И — красное, О — синее и т. д. Бальмонт пробовал найти соответствие звука и определенного эмоционального состояния. Он утверждал, что А — самый ясный, влажный звук, М — смутный, О — звук восторга, У — всклик ужаса и т. д. «Давно пора знать,— сказано в одном из манифестов футуристов,— что каждая буква имеет не только звук и цвет,— но и вкус... Например, как много можно выразить одним лишь куценьким двусложием «Весна». От буквы «с» получается представление солнечности, буквой «а» — радость достижения, долгожданность и пр.— целая пространная поэма»[61]. В другом футуристическом манифесте читаем: «гласное мы понимаем, как время и пространство (характер устремления), согласное — краска, звук, запах»[62]. Видимо, все эти попытки найти прямое соответствие между звуком, взятым вне слова, и значением или эмоциональным состоянием носят очень субъективный характер, ибо один и тот же звук разные писатели соотносят с разными представлениями о его значении. Л. С. Выготский полагал, что подобные опыты «одинаково лишены всякой научной убедительности. Горнфельд приводит по этому поводу умное замечание Михайловского по поводу подобной же теории, указывавшей, что звук «а» заключает в себе нечто повелительное. «Достойно внимания, что акать по конструкции языка приходится главным образом женщинам: я, Анна, была бита палкой; я, Варвара, заперта была в тереме и проч. Отсюда повелительный характер русских женщин»[63].

---

[61] «Литературные манифесты», стр. 67.
[62] Там же, стр. 79.
[63] *Л. С. Выготский.* Психология искусства, стр. 91.

Известно, что лучший способ проверить научную плодотворность любой теории — это показать, как при ее помощи решаются сложные практические задачи. Для литературоведа правильность теории раскрывается в практике анализа художественного произведения. Как же попытка установить прямое соответствие между звуком и значением помогает уяснить художественную значимость произведения?

Большим мастером звуковых образов современники не без основания считали поэта Бальмонта, который создал и ряд теоретических работ, где попробовал теоретически осмыслить некоторые проблемы звукообраза. В книге «Поэзия как волшебство», изданной в 1915 г., Бальмонт, в частности, попытался дать анализ стихотворения Вячеслава Иванова «Печать», опираясь на свои рассуждения о значимости отдельных звуков. Бальмонт утверждал, что внутренняя музыка этого стихотворения основана на звуках Ч, П, М (стр. 88). Вот это стихотворение:

Неизгладимая печать
На два чела легла.
И двум — один удел: — Молчать
О том, как ночь спряла.—
Что из ночей одна спряла,
Спряла и распряла.
Двоих сопряг одним ярмом
Водырь глухонемой
Двоих клеймил одним клеймом
И метил знаком: Мой.
И стал один — другому — Мой...
Молчи. Навеки — Мой.

Бальмонт утверждает, что внутренняя музыка этого сильного стихотворения основана на Ч и П и «немотствующем М». Действительно, Бальмонт прав — в стихотворении ощущается сгущение этих звуков: в первых 6 строчках стихотворения чередуются шесть Ч, пять П и только три М, во второй половине стихотворения только одно Ч, одно П, но зато целый поток М — их пятнадцать! Что дает этот наш подсчет для понимания стихотворения? Попробуем разобраться в этом, опираясь на теоретические положения Бальмонта. В этой книге Бальмонт пытался выявить, как уже указывалось, свое пони-

мание значения звуков русского языка. Однако о звуках Ч и П там ничего не сказано. Звук же М Бальмонт характеризует на стр. 59—60: «вглубь безмолвия идущее немеющее «мы», «медовое м», «в м — шум зим», «м сожмет и тьмой и дном». Трудно установить, что могут принести такие толкования для понимания разбираемого стихотворения. А стихотворение трагично. Страсть соединила двоих. Соединила и разъединила. Тяжелая, темная страсть, не страсть-радость, а страсть-страдание. Страсть, соединившая чужих людей. Право друг на друга ощущается как ярмо. Полумистический «водырь глухонемой» осознается как метафора этой темной страсти.

При помощи констатации звуковых поворотов, которые так точно отметил Бальмонт, смысла этого стихотворения раскрыть не удается. «Культ звука и буквы вне слова как целого организма, вне внутренней его формы губит самую сущность словесной стихии»,— писал Б. Эйхенбаум в рецензии на книгу Бальмонта «Поэзия как волшество»[64]. Очевидно, недостаточность звукового анализа стихотворения В. Иванова почувствовал сам Бальмонт. «В этом страшном напеве,— отмечал он несколько позже,— где поэт изобличает не только магическое понимание звука М, но и мудрость сердца, что в ужасе немеет, все душно, тесно, тускло, мертво, любовь-преклонение, любовь-препона» (стр. 89).

Методология анализа художественного текста, предложенная К. Бальмонтом, не оправдала себя.

Как известно, формалисты много раз говорили о том, что их эстетика будто бы противостоит психологическим и позитивистским школам. На самом деле это не совсем так. Формалисты старались создать «точную» эстетику, эстетику, основанную на фактах, а не предвзятых общих идеях, которые, как они утверждали, культивировали представители немецкого классического идеализма и их последователи.

Однако еще очень мало изучены связи формалистических течений с философскими школами второй половины XIX в. Так, например, в те годы большой популярностью пользовались теории основоположника психофизики и экспериментальной эстетики Густава Фехнера (1801—1887). Он полагал, что законы искусства могут быть

[64] «Русская мысль», 1916, № 3.

проверены, как и законы физики и психологии, только экспериментальным путем. В анализе эстетических объектов нужно идти «снизу», от опыта и индукции, а не «сверху», от общих теоретических понятий. Хотя исходные философские позиции Фехнера опирались на Шеллинга, его эстетика рассматривалась мыслителями второй половины века, например Махом, в русле позитивистских теорий. Видимо, ее выводы привлекали в какой-то мере и русских формалистов с их стремлением противопоставить абстрактным рассуждениям об искусстве конкретный анализ замкнутой художественной структуры и ее составных частей, прежде всего языка.

Как уже подчеркивалось, большинство статей трех «Сборников по теории поэтического языка» посвящено проблемам языка в целом и звукам поэтического языка в частности. Среди них следует отметить, кроме уже рассмотренных в разных аспектах статей Шкловского, четыре статьи Л. Якубинского: «О звуках стихотворного языка», «Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках», «Осуществление языкового единообразия в творчестве Лермонтова», «О поэтическом глоссемосочетании» и статью О. Брика «Языковые повторы».

Л. Якубинский, опираясь на художественные произведения и труды видных ученых, старается разработать теорию двух языков — практического и поэтического. Его интересует прежде всего система поэтического языка. Разные стороны этой системы он и исследует в своих статьях. Он привлекает огромный эмпирический материал, тщательно его анализирует, останавливаясь прежде всего на микрочастицах поэтической речи. Но к каким выводам он приходит? Возьмем статью «Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках». В практическом языке, утверждает автор, наблюдается стремление к устранению такого скопления. В поэтическом же языке, где сосредоточено внимание на звуках, скопление плавных «терпимо и часто желательно» [65].

Л. Якубинский тщательно анализирует стихи «Что делать нам в деревне...» и вот что он в них обнаруживает,

---

[65] «Сборники по теории поэтического языка», вып. 2, стр. 20.

вот какое соотношение плавных звуков он выявляет в них. В первых пяти строках на пять Р приходится четырнадцать Л; в строках с 6-й по 10-ю — на восемь Р всего три Л; в 10-й строке при одном Р — четыре Л; в строках 11 и 14-й на восемь Р — два Л и т. д. К каким же выводам приходит исследователь? Никаких дальнейших выводов автор исследования не делает, он ограничивается констатацией фактов. Его исследование носит описательный характер. «Эстетика снизу» не завершается выводами, которые способны плодотворно обогатить «эстетику сверху». Встает вопрос: что дает для понимания художественных особенностей стихотворения приведенная таблица? Создается впечатление, что автор не завершил своего исследования, ибо он не показал, какое значение открытые им закономерности имеют для раскрытия художественного своеобразия анализируемого им текста.

Ограниченность подобной *методологии* исследования ярко обнаруживается при чтении интересной статьи О. Брика «Звуковые повторы», помещенной во втором выпуске «Сборников по теории поэтического языка».

О. Брик начинает свою статью с очень обещающих замечаний. Он говорит о том, что роль звука в стихе обычно недооценивается. Рассматривая художественное произведение как систему художественных образов, исследователи часто в ритме и звуке видят лишь внешний красивый наряд, в который заключается содержание. О. Брик пытается доказать, что звуки в стихе имеют не только служебное значение. «Я думаю,— пишет О. Брик,— что элементы образного и звукового творчества существуют одновременно, а каждое отдельное произведение — равнодействующая этих двух разнородных поэтических устремлений» (стр. 25).

Исходя из этого тезиса, О. Брик стремится расширить поле изучения звуков в художественных произведениях. Он обнаруживает наличие звуковых повторов в стихах классиков.

Это явление возникает тогда, когда некоторые группы согласных повторяются один или несколько раз в той же или несколько измененной последовательности с различным составом сопутствующих им гласных.

И здесь же О. Брик ограничивает свою задачу: «Так как принцип ритмического и логического расположения,— пишет О. Брик,— затрагивает вопросы об отноше-

нии звуковой структуры стиха к ритму и образу, что выходит далеко за рамки настоящей статьи, то мы ограничиваемся первыми двумя случаями: расположением рядом и сообразно внешней форме стиха» (стр. 44).

О. Брик, видимо, не замечает противоречия — выше он говорил о равнодействующей двух поэтических устремлений — образного и звукового творчества. Теперь он заявляет, что первый вопрос выходит далеко за рамки его исследования. О. Брик дает в статье образец чисто формального анализа стихов. Единицей анализа звуковых повторов О. Брик избирает отдельную стихотворную строку. Далее О. Брик выделяет фигуры созвучий. Он намечает несколько групп таких фигур, которым он дает условные наименования.

Кольцом он называет такое расположение созвучных повторов, которые начинаются в начале строки и повторяются в конце той же или следующей строки. Напр.: «*Редеет* облаков летучая *гряда*» или «*Красуйся*, град Петров, и стой неколебимо, как *Россия*» (стр. 83).

Стык — основа в конце строки, повтор в начале следующей. Напр.: «И вдаль глядел. Пред ним *широко Река* неслася».

Скреп. Основа в начале строки, повтор в начале следующей. Напр.: «И *ревом* скрипок заглушен *Ревнивый* шопот модных жен».

Концовка. Основа в конце строки, повтор в конце следующей. Напр.: «Меня смешила их *измена*, и скорбь исчезла предо *мной*».

Эти и другие исследования позволили О. Брику критически отнестись к «казенной», как он выразился, теории словесности, в частности к книге А. Шалыгина «Теория словесности», которая тогда вышла пятым изданием. «Следовательно,— отмечал Брик,— из всех возможных созвучий упоминается только рифма, из всех возможных приемов расстановки — только концовка. А между тем существуют еще ассонансы, аллитерации, повторы; кроме концовок — стыки, скрепы, кольца и пр. Да и рифмы не всегда стоят в конце строки, есть рифмы строчные, начальные, витые и мн. др.» (стр. 59).

Огромный материал, проанализированный О. Бриком, убедительно свидетельствует, что звуковая организация стиха не ограничивается рифмой, что звуковой рисунок его — явление гораздо более сложное. И вместе с тем

читатель ощущает неудовлетворенность. Это еще не анализ стиха, а материал для анализа, ибо О. Брик объединяет по принципу сходства стихи очень разных поэтов-классиков, которые создавали одинаковые звуковые фигуры.

Работы А. Белого по стиховедению также наглядно раскрывают сильные и слабые стороны формалистического анализа стиха.

Исследователи уже давно обратили внимание на то, что в русском стихе встречаются пропуски метрических ударений. Если такие стихи считать «неправильными», то окажется, что «неправильных» стихов у нас гораздо больше, чем «правильных». Некоторые исследователи делали из этого наблюдения такие крайние выводы: классические ямбы и хореи — вымыслы средневековых схоластов, усвоенные Тредиаковским и Ломоносовым. Однако такое заключение не имеет с наукой ничего общего.

Современный исследователь стиха В. Е. Холшевников справедливо отмечает, что в конце XIX — начале XX в. у поэтов, особенно у символистов, обострился интерес к звуковой стороне стиха и его ритмике. «Поворотным этапом в изучении русского стиха стали исследования А. Белого — поэта-символиста и автора работ по теории литературы»[66].

Белый впервые при изучении стиха применил статистические методы исследования, которые позволили ему сделать точные выводы.

Сам Белый попытался в ряде статей дать описание формальных особенностей лирики некоторых русских поэтов XIX—XX вв. Среди них выделяются статьи «Лирика и эксперимент» (1909), «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» (1909), «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» (1909), «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина (опыт описания)» (1909) и др. А. Белый проделал огромную работу по описанию ритмических особенностей крупных поэтов.

А. Белый вычленяет стопы, выделяет точные метрические образования и неточные, подсчитывает их в стихах одного поэта и сопоставляет со стихами другого, де-

---

[66] *В. Е. Холшевников.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд-во ЛГУ, 1972, стр. 27.

лает сложные математические выкладки, изобретает и вводит формулы и т. д. Так, например, он большое внимание уделяет так называемым фигурам. «Фигура»,— определяет Белый,— есть соединение двух и более строк, равно или разно отступающих от метра; соединяя места ускорений, обозначаемых точками, прямыми линиями, мы получаем фигуру»[67]. Он говорит о разных видах таких фигур: малый угол, ромб или крест, прямая и опрокинутая крыша, большой острый угол, параллелограмм, квадрат, лестница, трапеция и т. д. Белый говорит, что он обнаружил у русских поэтов 43 фигуры. И вот к какому заключению приходит Белый: «Каждой из фигур особенно часто пользуется какой-либо из поэтов. Так, *крышей* пользуется чаще других Жуковский, *квадратом* — Сологуб, *прямоугольником* — Языков, *большой корзиной* — Баратынский, *острым углом* — Тютчев, *малым углом* — Ломоносов и т. д. Можно было бы дать индивидуальную характеристику поэта, отправляясь от фигур, которые он любит употреблять, и переходя к фигурам, которых поэт избегает»[68].

Индивидуальность поэта, продолжает А. Белый, раскрывается не в употреблении фигур, а в их количестве, способе соединения их. «Пушкина,— отмечает исследователь,— характеризуют суммы острых углов, ускорения третьей стопы, суммы квадратов, прямоугольников, их комбинирования, квадрат+прямоугольник...сумма крыш и отношение суммы фигур к ускорениям»[69].

Так же тщательно и подробно рассматривает А. Белый ритмический рисунок стихов Ф. Тютчева, и вот к какому выводу он приходит: «Тютчев вносит нечто совершенно новое в русский четырехстопный ямб... Ритм Тютчева в четырехстопном ямбе представляет собою синтез лучших русских поэтов. Ритм Тютчева наиболее здесь богат... Он — вершина ритмического развития русских лириков»[70]. А. Белый этим не ограничивается.

Проблема соотнесенности звука и смысла занимала большое место в эстетике разных формалистических школ.

---

[67] *А. Белый.* Символизм. Изд-во «Мусагет», 1910, стр. 300—301.
[68] Там же, стр. 317.
[69] Там же, стр. 344—345.
[70] Там же, стр. 353—354.

А. Белый глубоко интересовался работами А. А. Потебни, особенно его учением о внутренней форме слова, пытаясь выявить родство слов, раскрыть смысловое значение их.

Как известно, футуристы разрабатывали теорию слова как такового, «самовитого» слова, по их определению. Белый интересовался работами Хлебникова, его умением из одного корня слова вывести целую группу слов, по образцу существующих слов создать новые, неведомые, стать изобретателем слов.

Символисты шли другим путем. Для них слова не имели самоценного значения. Они, по выражению Блока, старались «постигать в обрывах слов туманный ход иных миров». Размышления Белого о слове, ритме и рифме вылились в поэму «Глоссалолия» («Звукословие»), опубликованную в 1922 г. Здесь он доказывал, что образ существует в слове, звуке, ритме. «Я буду рассказывать сказку,— писал он,— в которую верю, как в быль; сказка звуков пройдет: пусть для вас она — сказка; а для меня она — истина; дикую истину звука я буду рассказывать»[71]. Эти примеры свидетельствуют о том, что в трудах о ритме и рифме русских классиков А. Белый остался в замкнутых рамках «филологического бытия», ограничился простым описанием ритмической и звуковой выразительности стиха, не показав, что это может дать для раскрытия эстетических особенностей разбираемых произведений.

Методологически анализ ритмических фигур А. Белого и анализ звуковых повторов О. Брика исходят из одного принципа — принципа статистического описательства. Однако Белый все же пытается дать анализ индивидуального использования фигур разными поэтами, Брик этого не делает. Он ограничивается тем, что дает примеры звуковых повторов и не затрагивает вопроса о том, что открытые им фигуры дают для понимания существа произведения. В этом свете трудно понять, почему современная «Литературная энциклопедия» утверждает, что опоязовцы стремились преодолеть наивный формализм А. Белого (т. 5, стр. 448). Факты не подтверждают этого вывода.

---

[71] *А. Белый.* Глоссалолия. Берлин, «Эпоха», 1922, стр. 37.

Как известно, современные структуралисты внимательно изучали труды русских формалистов, пропагандировали их, писали о своей преемственной связи с ними. К каким же новым выводам пришли структуралисты? Ограничимся одним примером. В нашей критике уже писали о так называемом семиотическом структурализме Ролана Барта [72]. Этот теоретик современного структурализма высказывает ряд идей, очень близких к тому, что говорили русские формалисты. Для него художественное произведение — это прежде всего литературный язык. Он пишет о различии между коммуникативным языком, направленным на обозначаемое (вещи и явления реального мира), и языком поэтическим, направленным на обозначение (знак вещи и явления).

Далее Барт говорит о том, что обозначение — знак вещи — важнее обозначаемого — т. е. самой вещи. Он упрекает традиционную критику в том, что она будто бы ставила знак тождества между обозначаемым и обозначением. Барт примыкает к тем противникам реализма, которые утверждали, что этот метод будто бы ограничивается изображением копии реального мира. Поэтому все внимание он сосредоточивает не на изучении проблемы вещь и язык, а на проблеме внутриязыковых связей.

Подлинный смысл слов, пишет Барт, «рождается, быть может, не столько из их отношения к объекту, который они обозначают, сколько из их отношения к другим словам, одновременно и близким и отличным, и именно в этой зоне сверхзначения, второго значения, размещается и развивается литература. Иначе говоря, по отношению к самим объектам литература в основе своей органически ирреалистична» [73].

Слово-знак становится символом, в котором сосредоточивается множество символов, оно многозначно. Поэтому художественное произведение предрасположено к открытости для разных эпох и читателей, критика же способна уловить лишь один из его смыслов.

Так формалистические доктрины приводят некоторых теоретиков к борьбе с эстетикой реализма.

---

[72] *Н. Ржевская.* Неоформалистические тенденции в современной французской критике.— Сб. «Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—60-х гг.», стр. 190—238.

[73] Там же, стр. 214.

Особое место среди работ формалистов занимает статья Б. М. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя», помещенная в конце третьего выпуска опоязовцев «Поэтика». Эта работа целиком посвящена разбору одного художественного произведения. Она принадлежит перу одного из самых талантливых исследователей, ставшего впоследствии видным советским ученым, много сделавшего для развития советской науки. Статья Б. М. Эйхенбаума носит в известной мере итоговый характер для развития раннего русского формализма: она показывает, что может сделать этот метод и чего он сделать не может. Соратники Б. М. Эйхенбаума оценивали и оценивают эту работу очень высоко. «Как сделана «Шинель» Гоголя» — замечательная статья. Ее уже переиздали»,— писал недавно В. Б. Шкловский. «Работа Бориса Михайловича прямолинейно блистательна: она и через полстолетия вызывает споры. Она определила очень многое в будущем анализе прозы»[74].

Статья Б. М. Эйхенбаума остро полемична. Полемика начинается с заглавия. Исследователь на ведущее место выдвигает прием: как сделана «Шинель», а не как она создана интересует его в первую очередь. Автор спорит с Белинским, с культурно-исторической школой, с традиционной критикой о том, как понимать это произведение. Он как бы демонстрирует методологические приемы формалистической критики, противопоставляя их другим методам.

Формалисты утверждали, что они анализируют не реальную жизнь, отраженную и преображенную в произведениях, а само произведение, его особенности и внутренние законы. Эйхенбаум при анализе повести Гоголя отсек все связи с породившей ее конкретно-исторической действительностью, отсек все связи с духовным миром художника. (Приведенные в статье многочисленные свидетельства современников о том, как читал Гоголь свои произведения, касаются другой стороны вопроса.)

Однако все внимание исследователя сосредоточивается не на эстетической реальности, куда критик должен ввести читателя, а на анализе звукоряда в повести Гоголя, на рассмотрении видов сказа, способа соединения и контраста стилевых потоков и т. д. Порой создается впе-

[74] *В. Шкловский.* Тетива, стр. 21.

чатление, что Б. М. Эйхенбаум не столько вводит внутрь произведения, сколько занимается иллюстрацией проблем сказа, гротеска, особенностей композиции. Делает он это талантливо, мастерски, увлекательно.

Основная задача статьи — найти и выявить новые художественные центры повести взамен старых.

Как и все формалисты, Б. М. Эйхенбаум прежде всего обращается к слову. Он делает программное заявление: «Звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя *значимой* независимо от логического или вещественного значения»[75]. В разных местах статьи автор настойчиво подчеркивает значение звукоряда, звукоречи, звукового жеста, звуковой семантики, независимых от смысла. Этими своими положениями Эйхенбаум в известной мере перекликается с тем, что писал ранний Шкловский о заумном языке, с некоторыми высказываниями современных структуралистов.

Эйхенбаум полагал, что сам выбор имени Башмачкина — Акакий Акакиевич — это определенный звуковой подбор.

Особое внимание Эйхенбаум уделяет описанию внешности Акакия Акакиевича, данной Гоголем. Башмачкин, пишет Гоголь, был «низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется геморроидальным». Последние слова особенно восхитили Эйхенбаума. «От всей фразы,— пишет он,— в памяти скорее всего остается впечатление какого-то звукоряда, заканчивающегося раскатистым и почти логически обессмысленным, но зато необыкновенно сильным по своей артикуляционной выразительности словом «геморроидальным» (стр. 315).

Большое место в работе Эйхенбаума занимает разработка проблемы сказа. Эйхенбаум был одним из первых наших исследователей, который обратился к изучению этого вопроса. Сказ — особая форма повествования, когда художник вводит в произведение образ повествователя, отделенного от автора, или ведет рассказ от некого лица, в произведении не названного. Отношения между автором и названным или неназванным повествователем

[75] *Б. Эйхенбаум.* О прозе. Л., 1969, стр. 309.

могут быть самые разные. Но для автора — это, условно говоря, «чужое слово». Автор в данном положении не рисует при помощи слова, а изображает само слово. Часто создается известная двуплановость повествования: читатель слышит и голос автора и голос сказителя.

По мнению Эйхенбаума, в повести Гоголя «Шинель» решающее значение имеет не сюжет, а построение сказа. Эйхенбаум обнаруживает в повести Гоголя два вида сказа — чисто комический сказ и патетический. В основе повести, по Эйхенбауму, лежит сказ не повествовательный, а мимико-декламационный.

Вот с этих позиций Эйхенбаум ведет наступление на тех критиков, которые придавали решающее значение в повести Гоголя так называемому гуманному месту.

Когда чиновники уж слишком дерзко издевались над Акакием Акакиевичем, он произносил: «оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» Услышав эти слова, молодой чиновник «вдруг остановился как будто пронзенный, и с тех пор как будто все переменилось перед ним и показалось в другом виде». «И в этих проникающих словах звенели другие слова: «я брат твой». И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья» [76]. Эйхенбаум считает, что это место — второй слой сказа Гоголя, что критики ошибались, придавая ему первостепенное значение. Это только художественный прием, когда комический сказ прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением и создает гротеск, открывающий возможность игры с реальностью, когда малое становится большим и большое малым, когда новая шинель оказывается грандиозным событием. Б. М. Эйхенбаум отмечает второе «гуманное» место во второй части повести, после смерти Башмачкина. «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп» [77].

---

[76] *Н. В. Гоголь.* Собр. соч., т. 3. М., ГИХЛ, 1949, стр. 125—126.
[77] Там же, стр. 149.

Талантливый исследователь обещал нам проанализировать композицию повести Гоголя. Что же осталось за пределами его наблюдения, искаженного принципами формального метода? Автор тщательно избегает социального анализа изображенных Гоголем картин. А между тем повесть Гоголя дает для этого анализа обильный материал.

В произведении Гоголя ярко нарисованы образы двух Петербургов — Петербурга социальных низов и Петербурга господствующих классов. Это хорошо почувствовал читатель особенно в сцене, когда Башмачкин шел в гости к чиновнику, живущему в «лучшей части» города. Пустынные, едва освещенные улицы окраины сменялись перед взором Акакия Акакиевича хорошо освещенными улицами. По мере приближения к центру стали мелькать богато и красиво одетые люди, витрины магазинов, кареты, лихачи. Когда же Башмачкин, слегка выпивший, возвращался домой, все эти картины вставали перед его глазами в обратном порядке. На одной из темных площадей окраины грабители сняли с него столь дорогую ему новую шинель, повергнув его в глубокое отчаяние. Эта сцена круто поворачивает сюжет повести: Башмачкин ищет защиты у представителя социальных верхов, заболевает, в бреду говорит совершенно непривычные слова, умирает, становится грозным призраком.

Острые социальные вопросы поставлены Гоголем на первой же странице повести. «Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий»,— отмечает Гоголь. Вся повесть подтверждает мысль Гоголя о том, что в николаевской России ценность человека определяется не его нравственными качествами, а чином, ему присвоенным. «Что касается до чина (ибо у нас прежде всего нужно объявить чин)»,— предупреждает Гоголь на той же странице,— то его определение имело в ту эпоху первостепенное значение[78].

Что это такое «чин» — ярко раскрывается в столкновении Башмачкина с «значительным лицом», к которому он пришел просить защиты от грабителей. Примечателен этот образ «значительного лица». Гоголь не дал ему име-

---

[78] *Н. В. Гоголь.* Собр. соч., т. 3, стр. 123.

ни. Это некий символ обобщенного «значительного лица» эпохи николаевщины. По природе своей он добрый человек, но он получил чин генерала и должен казаться строгим, даже беспощадным. Так велит ему вести себя модель человека, которому присвоено высокое звание. Башмачкин осмелился сказать ему, что он не уверен в добросовестности секретарей, и получил в ответ такое грозное обвинение: «Что, что, что?» — сказал значительное лицо: «откуда вы набрались такого духу? откуда вы мыслей таких набрались? что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших!»[79] Бюрократическая машина сработала безотказно. Добрый человек, ставший «значительным лицом», оказался злым орудием страшной системы.

В контексте этих сцен, которые не упоминаются в исследовании Эйхенбаума, так называемое «гуманное место» — его Эйхенбаум называл сентиментально-мелодраматическим — приобретает иное звучание, иной вес. Едва ли можно говорить о композиции гоголевской «Шинели» без анализа соотнесенности этих сцен.

В этом свете и образ Башмачкина оказывается гораздо более сложным, чем кажется многим исследователям. Едва ли его можно рассматривать в однолинейном ракурсе, как это делал в свое время Чернышевский, а в XX в. с других позиций Эйхенбаум.

В Акакии Акакиевиче задушено все человеческое, но оно существует где-то в глубине его души и иногда с разной степенью интенсивности прорывается наружу то в виде интонации, с которой он произносит слова: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?», интонации, заставляющей услышать другие слова: «я брат твой», поразившие молодого чиновника, то в новом ощущении, которое возникло в нем, когда он шел на жертвы ради приобретения новой шинели, об этом ощущении Гоголь писал: «он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели». Но совершенно в новом свете встает Акакий Акакиевич во время предсмертного бреда, когда он «даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, от роду не слыхав от него ничего подобного, тем

---

[79] Там же, стр. 147.

более, что слова эти следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство»[80]. «В черновой редакции,— отмечал Г. А. Гуковский,— это место звучало, может быть, еще определеннее, подчеркивая, что Акакий Акакиевич кричал на генерала так, как на него самого кричали в его жизни, начальственно: «...даже сквернохульничал, выражаясь совершенно извозчичьим слогом или тем, которым производят порядки на улицах, чего от роду с ним не бывало от времени самого рождения. «Я не посмотрю, что ты генерал,— вскрикивал он иногда голосом таким громким.— «Я у тебя отниму шинель»[81]. Новый, еще более грозный облик приобрел Башмачкин после своей смерти, являясь призраком и стягивая шинель с плеч разных «значительных лиц». Вот какие потенции дремали на дне души маленького чиновника с геморроидальным лицом.

Б. М. Эйхенбаум в статье «Как сделана «Шинель» Гоголя» попытался разрушить традиционное толкование этой повести. Наука не приняла этого нового толкования: современные историки литературы в понимании произведения Гоголя ближе к традиционалистам, чем к Эйхенбауму. Почему так произошло? Совсем не потому, что Эйхенбаум занимался изучением звукорядов этого произведения, анализом особенностей сказа и его разновидностей и т. д. Дело в том, что Эйхенбаум рассматривал анализ этих приемов как самоцель своего изучения повести Гоголя. Получилась искаженная картина, ибо исследователь не вскрыл и не мог вскрыть, стоя на позициях формализма, функционального значения этих приемов для построения повести, рисующей сложные социальные процессы реальной жизни.

Вяч. Иванов оставил очень интересное замечание о тех методах, которыми руководствовался и Б. М. Эйхенбаум при анализе повести Гоголя. Автор исследования, писал Вяч. Иванов, правильно отмечает многие особенности гоголевской повести, но не отвечает на поставленный в заглавии вопрос — «Как сделана «Шинель»? Ему мешают это сделать догматы формалистической школы. «...Самая тщательная и остроумная разработка словесного материала, достаточная для освещения лишь от-

---

[80] *Н. В. Гоголь.* Собр. соч., т. 3, стр. 148.
[81] *Г. А. Гуковский.* Реализм Гоголя. М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 356.

дельных частных явлений в жизни слова, при отсутствии как *философского анализа* их, так и *исторической перспективы*, не оправдывает притязания заложить основы новой, «научной», точнее — эмпирической, поэтики»[82].

По подобной же модели, как статья Эйхенбаума «Как сделана «Шинель», была создана статья В. Шкловского «Как сделан «Дон-Кихот». Образ героя — здесь только деталь конструкции, которую создавал Сервантес из речей героев, своих мыслей и вставных новелл. Уже современники отмечали, что в этой статье нет образа Дон-Кихота.

Это был методологический тупик. Этого не мог не почувствовать такой острый исследователь, как В. Б. Шкловский. Весь его последующий путь — путь преодоления формалистических заблуждений. За это его осуждали западные исследователи. Сегодняшний Шкловский дал на эти упреки мужественный ответ: «Меня на Западе упрекают в измене самому себе и принимают мое наследство.

Я должен стоять прямо, но так стоит только колос, из которого вытекло зерно, должен стоять на одном месте, как стоит кол, вбитый в землю. Не менять своей позиции, как скелет в могиле.

А я хочу изменяться, потому что не устал расти»[83].

Заслуживает самого серьезного внимания изучение вопроса о судьбе формалистического метода в дальнейшем творческом пути и других его выдающихся представителей. Уже в работе о Некрасове, написанной в 1922 г., Б. М. Эйхенбаум высказывает суждения, прямо противоположные друг другу. В конце второй главки — программное заявление в духе ортодоксального формализма: «Искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципам контраста, пародирования, смещения, сдвига. Никакой *причинной* связи ни с «жизнью», ни с «темпераментом» или «психологией» оно не имеет»[84]. Несколько

---

[82] *Вяч. Иванов.* О новейших теоретических изысканиях в области слова.— «Научные известия». Сборник статей. М., Госиздат, 1922, стр. 177.

[83] *Виктор Шкловский.* Повести о прозе, т. 1. М., «Художественная литература», 1966, стр. 5—6.

[84] *Б. Эйхенбаум.* О поэзии. Л., «Советский писатель», 1969, стр. 55.

раньше, в первой *главке* читаем нечто противоположное: «Свобода индивидуальности проявляется не в отъединенности от исторических законов, а в умении их осуществить — в умении быть актуальным, слышать голос истории» (стр. 38). В третьей главке сказано: «Роль, выбранная Некрасовым, была подсказана ему историей и принята как исторический поступок» (стр. 58).

Эти противоречивые заявления свидетельствуют о том, что крупному ученому и талантливому исследователю было тесно в узких рамках формалистических доктрин. Он рвался на простор более плодотворных творческих исканий, где эстетический анализ органически сливался с социальным и философским. Этот путь позволил Б. М. Эйхенбауму создать замечательные работы о Льве Толстом, Лермонтове, Некрасове, Лескове, Ахматовой и других классиках русской литературы.

По другому пути пошел видный американский ученый Р. Якобсон. Как известно, еще в 1921 г. он утверждал, что «Поэзия есть язык в его эстетической функции»[85]. Для Якобсона и теперь поэтика только составная часть лингвистики — об этом он заявлял, в частности, на конференции «Стиль в языке», которая проходила в 1958 г. в штате Индиана (США). Якобсон в наши дни — признанный мэтр структурализма. Он полагает, что только тот, кто изучает структуру языка или искусства, занимается подлинной наукой, все же остальные, кто этого не делает, занимаются пустыми разговорами.

К каким же результатам пришел сам Якобсон? Наша печать широко освещала его работу «Поэзия грамматики и грамматика поэзии». В этой работе, как известно, содержится анализ пушкинского стихотворения «Я вас любил...». Р. Якобсон дает мастерский анализ его грамматических форм. В стихотворении 47 слов, из них — 14 местоимений, 10 глаголов, 5 существительных, 10 наречий, нет ни одного прилагательного. Автор убедительно прослеживает взаимосвязи между местоимением «я» и местоимением «вы». Такой анализ на грамматическом уровне, несомненно, интересен, но он недостаточен для раскрытия особенностей художественной структуры произведения: формалистическая школа не могла справиться с этой задачей.

---

[85] *Р. Якобсон.* Новейшая русская поэзия, стр. 11.

Д. Затонский

ЧТО ТАКОЕ МОДЕРНИЗМ?

Прежде всего — о термине, поскольку он уже сам по себе вызывает много сомнений и нареканий. Его действительно нельзя назвать удачным. Так не проще ли пользоваться термином «декаданс»? Ведь это слово несет в себе оценку направления и тем самым оказывается в одном ряду с такими определениями, как «реализм», «классицизм», «романтизм», «барокко» и т. д. Слово «модернизм», напротив, указывает лишь на новизну явления и в историческом аспекте бессодержательно. Поэтому если пользоваться термином «декаданс» и «модернизм» как синонимами (это нередко делалось в прошлом, а порой делается и сейчас), то несовершенство второго налицо, и искушение вовсе от него отказаться не так уж трудно понять.

Однако начиная примерно с 1957 г. в нашем литературоведении все яснее и яснее намечается тенденция разграничить значения «декаданс» и «модернизм». Первое прилагается к нереалистическому искусству конца XIX — начала XX в.; второе — к тому же искусству 20—60-х годов XX столетия. Такое разграничение не делает, разумеется, термин «модернизм» внутренне более удачным; но то, что в эту несколько аморфную оболочку вкладывается новый, специфический смысл, явно повышает ее жизнеспособность. Причем указанное разграничение вряд ли может рассматриваться только как стремление к хронологической четкости. Когда мы имеем дело с явлениями очень близкого порядка, то их временное закрепление обычно не ведет к изменению термина, а лишь — к его уточнению: «критический реализм XIX века» и «критический реализм XX века». По этому же образцу могли быть созданы уточненные термины — «де-

каданс XX века», «новейший декаданс» или «послевоенный декаданс». Этого не произошло, и отнюдь не случайно.

Примерно с середины XIX в. и вплоть до первой мировой войны (а некоторое время и после нее) буржуазная философия Запада все более склонялась к исповеданию агностицизма — в неокантианском или позитивистском его выражении. Смелый рационализм победоносной буржуазии, опиравшийся на непоколебимую веру в то, что ему доступны все тайны сущего, постепенно вытеснялся робким «гелертерским» рационализмом, предпочитающим избегать сомнительного и непонятного. Это был период, когда под тонким слоем внешнего, хотя и весьма проблематичного, «благополучия» вызревали непримиримые противоречия системы капитализма. Отсюда резкое сужение философских интересов, отказ от толкования мировоззренческих проблем, эмпиризм, встревоженно сторонящийся обобщения; открытие норовили заменить картотекой, мелочно каталогизирующей факты. И, наконец, по шаткому мостику «эмпириокритических» учений, «примирения» материализма и идеализма охранительная философия начала перебираться на позиции крайнего субъективизма, интуитивизма, мистицизма. Но фантастическое и потустороннее пока еще не становилось средством «объяснения» мира, предстающего перед глазами исторически обреченного класса во все более отчужденном виде. За немногими исключениями (Ницше, Бергсон и др.), идеализм fin de siècle — это своего рода «философская экзотика», посреди которой буржуазия стремилась укрыться от неумолимой действительности.

В XX в. положение коренным образом изменилось. Первая мировая война, Октябрьская революция, вторая мировая война и, наконец, возникновение содружества социалистических стран — все это вносит решительные коррективы в жизнь человечества. Противоречия империализма видны теперь каждому (хотя их природа и остается для многих тайной). Буржуазия не делает более из своего кризиса секрета Полишинеля; она не в силах скрыть его, а потому вынуждена объяснять и даже оправдывать. И самый надежный способ оправдания — проповедь абсолютной абсурдности бытия, принципиального несовершенства любой социальной системы, изна-

чальной греховности человеческой натуры... Кроме того, чувствуя настоятельную необходимость что-либо противопоставить распространению марксистско-ленинских идей, буржуазная философия вновь обращается к широким мировоззренческим проблемам, силится создать некие «универсальные теории».

Естественно, что эти процессы коснулись и литературы: «Художник спускается к первопричинам бытия,— пишет западногерманский литературовед Г. Блеккер,— ибо только там он может надеяться обнаружить целое, неделимое... Пруст делает воспоминание носителем этого стремления. В процессе постоянного, непроизвольного погружения в прошлое он овладевает утраченной полнотой жизни. Джойс раскрывает бытие через посредство его элементов, он стремится к обратному превращению личного в универсальное... Д.-Г. Лоуренс в своем панэротизме вызывает к жизни надвременные, всеобщие переживания... Эзра Паунд и Т.-С. Элиот из вселенских богатств человеческого духа плетут искуснейшую ткань своей поэзии» [1].

Декаденты «конца века», как правило, были еще далеки от подобных тенденций. Они отворачивались от неприемлемой для них действительности, уходили мечтой в прошлое, удалялись в добровольное духовное изгнание или замыкались в себе, предпочитая ничего не видеть и не слышать: «Лучше не трогаться с места!.. За стенами приюта не на что смотреть... Не будем совсем выходить из приюта. Я предпочитаю не выходить совсем»,— так рассуждают герои драмы Метерлинка «Слепые» (1890), ибо они еще надеются спастись, скрыться, обмануть судьбу, так как смерть бродит среди них еще неслышными шагами, бродит почти неосязаемая. И «проклятые вопросы» бытия еще не требуют немедленного решения.

Многие декаденты чувствовали, предвосхищали неминуемость гибели общества, с которым были связаны если не политически, не экономически, так по крайней мере идейно и духовно. И они одновременно оплакивали уходящее и бунтовали против системы, не оправдавшей их надежд. Это способствовало созданию произведений значительной художественной ценности. Но выхода из противоречий — противоречий индивидуальных и соци-

[1] *Günter Blöcker.* Die neuen Wirklichkeiten. Berlin, 1957, S. 11—12.

альных — декаденты не видели и искали спасения в одиночестве, духовном аристократизме, в обожествлении искусства, казавшегося им единственным прибежищем от грязи и подлости окружающего буржуазного мира.

Среди декадентов были и люди типа Стефана Георге, старавшиеся противопоставить ненавистному сегодня «романтическую сагу» о сословной диктатуре, опирающейся на грубую силу меча. Но все декаденты — от Верлена и Рембо до Георге — оставались (каждый на свой манер) «мечтателями». Ведь они еще не чувствовали себя замурованными в четырех стенах непосредственной реальности и не видели необходимости долбить эти неподатливые стены. Оттого декаденты, играя вычурными образами и неясными намеками, увлекаясь до самозабвения звуком и цветом, нередко отражали узость и безысходность индивидуальных мирков, мирков элегических, тоскливых и в то же время самовлюбленных.

Поль Вайян-Кутюрье писал о европейской литературе тех лет:

«Эта литература — не башня, выточенная из слоновой кости, эта литература — сераль, сераль с бесконечными лабиринтами, но без выхода... Поднялась буря и все смела, снесла стены сераля, разметала цветы и растения по всем концам света и швырнула нас из мира сновидений в самую гущу бурной, деятельной жизни»[2].

Вайян-Кутюрье подметил одно из существеннейших изменений, происшедших в искусстве после Октября: каждый художник оказался вдруг лицом к лицу с жизнью, каждый — прогрессивный и реакционный, тот, кто желал этого и кто этого боялся, кто ненавидел и кто любил, кто верил и кто не верил.

Примечательно, например, что в дооктябрьской нереалистической литературе преобладало краткое лирическое стихотворение — жанр, наиболее созвучный переживаниям интимным. Разумеется, существовала и декадентская драма (Метерлинк, Уайльд), и декадентский роман (Гюисманс, Д'Аннунцио, Мейринк). Однако эти жанры не были там ведущими.

«... «Натуралисты»,— пишет по этому поводу французский критик Морис Надо,— умерли, не оставив после

---

[2] *Поль Вайян-Кутюрье.* Избранное. Л., Гослитиздат, 1939, стр. 75.

себя непосредственных наследников»[3]. Вслед за Золя и Гонкурами пришли такие поэты, как Маллармэ. «Поэзия — в качестве средства артистического выражения — приняла эстафету у романа»[4]. Молодых писателей «начала века» (Жида, Валери, Клоделя) поиски символистов привлекали больше, чем слава Франса, Бурже или Лоти. И они становились поэтами. Андре Жид, имевший в те годы влияние на редакцию журнала «Нувель ревю франсез», отверг первые сочинения Марселя Пруста, ибо «не представлял себе, что романист способен выдвигать те же требования, что и он сам»[5].

В модернизме же — особенно ближе ко второй четверти века — центральное место занимают как раз драма и роман. Модернистский роман (Джойс, Кафка, Вирджиния Вульф) появился в 10—20-е годы XX в., появился и остался по сей день наиболее живой — с точки зрения внутренней эволюции направления — традицией модернизма. Кто, кроме авторов очень специальных исследований, помнит создателя дадаизма Тристана Тцару, одного из родоначальников сюрреализма? Но кто же не знает Джойса или Кафку?

Декаденты не только довольствовались фрагментарностью, частичностью художественного высказывания, она была, так сказать, их искомой целью. Модернисты настойчиво стремятся к «универсальности», и над ними, в отличие от прежних декадентов, определенно тяготеет своеобразное «проклятие матери»:

«Швейная машина и зонтик на столе для анатомических вскрытий,— пишет искусствовед Арнольд Хаузер,— труп осла на рояле или нагое женское тело, которое можно отворить подобно комоду, короче, все те формы упорядоченности и одновременности, в которые пытаются уложить разновременное и несогласуемое, выражают лишь желание внести — разумеется, довольно парадоксальным образом — единство и связность в атомизированный мир, в котором мы живем. Искусство охватила настоящая мания тотальности. Кажется, будто все может быть поставлено в зависимость друг от друга, все может

---

[3] *Maurice Nadeau.* Le roman français depuis la guerre. Paris, 1963, p. 17.
[4] Там же, стр. 17.
[5] Там же, стр. 18.

выражать, кроме самого себя, еще что-то иное, может заключать в себе законы целого»[6].

В. Рэм, один из первых исследователей Кафки, заметил — в то время еще не без удивления,— что в творчестве этого писателя есть одна черта, решительным образом отличающая его и от А. Кубина, и от П. Зеебардта, и от Г. Мейринка, т. е. довольно близких ему писателей-мистиков предшествующего периода: «В то время как у них... чудесное находится по ту сторону повседневного, в некоем таинственном окружении, непостижимый Франц Кафка помещает чудо еще более магически в самый центр обыденного, в яркий свет»[7]. И критик назвал эту особенность Кафки «магическим реализмом».

Хотя у немецких романтиков элементы идеального и реального, фантастического и действительного, и сосуществовали нередко в пределах одного произведения, они никогда не вступали в тесное соприкосновение, а тем более не «сплавлялись» воедино. В «Золотом горшке» Гофмана ясно намечены два горизонта повествования, как бы два «аспекта», в которых художник наблюдает жизнь: в одном из них — филистерски-ограниченном — старый Линдгорст просто городской архивариус, а три его дочери обыкновенные милые девушки, в другом, идеально-возвышенном и в то же время угрожающе-таинственном — он могущественный волшебник, они — зеленые змейки. Еще резче оба горизонта разъединены в «Записках кота Мурра»: с одной стороны — кот, пудель Понто и прочие «звери», с другой — хозяин Мурра Абрагам, капельмейстер Крейслер, Юлия. Двухэтажным выглядит мир и в «Изабелле Египетской» И. Арнима: в верхнем помещается благородный император Карл и прекрасная Изабелла, в нижнем — отвратительный Альраун и все его мерзкое окружение.

Г. Мейринк в своем «Големе» почти не посягнул на эту романтическую традицию: кошмарные и фантастические события романа происходят в необычной, чуждой реальности обстановке пражского гетто с его средневековыми улочками, мрачными подвалами, заброшенными потайными ходами. К тому же в конце книги выясняется,

[6] *Arnold Hauser.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München, 1958, D II, S. 493.

[7] *W. Rehm.* Geschichte des deutschen Romans. Bd 11. Berlin—Leipzig, 1927, S. 61.

что ее действие вообще фиктивно — оно не более как горячечное сновидение героя.

У Кафки читатель встречает нечто совершенно иное. Фантастика и реальность в его книгах тесно связаны друг с другом. Самое невероятное, бессмысленное и необъяснимое происходит в обыденной, тривиальной обстановке. Вторжение фантастического отнюдь не сопровождается красочными романтическими эффектами, а оформляется как не вызывающая ни в ком удивления естественнейшая вещь на свете. Впрочем, чудо вовсе и не вторгается в кафковский мир, оно всегда находится тут, составляет одно из непременных свойств этого мира. И потом действительно ли это чудо, по крайней мере чудо в старом значении слова? Здесь нет ни фей, ни волшебников, ни принявших человеческий облик корней мандрагоры, ни оживленных властью чернокнижников глиняных колоссов, а лишь ловкачи-бродяги, мальчики-лифтеры, злобные портье отелей, судейские чиновники всевозможных рангов, коммивояжеры, коммерсанты, адвокаты, врачи. Если мысленно расчленить романы и новеллы Кафки на их первичные элементы, так сказать, «строительные кирпичи», то мы получим преимущественно осязаемо-реальные, ничем не примечательные вещи, предметы, явления. Фантастика заключена в ситуациях, в расположении предметов, их взаимном отталкивании или притягивании.

Суд и чердак — вещи, так сказать, вполне обиходные. Однако если поместить суд на чердаке, по соседству с сохнущим бельем жильцов, да еще сообщить, что служащие этого суда сидят на всех чердаках всех домов, то такой суд станет не только фантастикой, но и чем-то кошмарно угрожающим («Процесс»).

Могут сказать, что творчество Кафки — пример неубедительный. Это, дескать, писатель своеобразный, ни на кого не похожий. Однако нечто подобное присуще и многим другим модернистам.

«Бегство в сновидение или дом для умалишенных более невозможно,— пишет западногерманский критик К.-Г. Симон.— Отвратительное чудовище покинуло мир сказок и встречается нам прямо на улице»[8].

---

[8] *K. Simon.* Das Absurde lacht sich tod.— «Akzente», 1958, Hf. 5, S. 417—418.

Возьмем Джойса. В его «Улиссе» и особенно «Поминках по Финнегану» принято обращать преимущественное внимание на эксперименты в области языка и насмешливо разводить руками по поводу неудобоваримости и нечитаемости текста. Но взглянем на другую сторону этих романов: сколько в них непосредственно обозримого и осязаемого! Внешняя канва «Улисса» — это самый обыкновенный, ничем не примечательный день в жизни трех дублинских граждан — Леопольда Блума, его жены Марион, поэта Стивенса Дедалуса, день, совершенно точно закрепленный во времени — 16 июня 1904 г. Отнюдь не случайно некоторые ранние издания романа снабжались наряду с картой легендарных странствий Одиссея еще и планом ирландской столицы. Башня Мартелло, где на первых страницах книги Дедалус завтракает с Буаком Маллиганом и англичанином Хайнесом, действительно существует в Дублине, и каждый легко может разыскать в многочисленных изданиях жизнеописаний Джойса фотографию мрачноватого дома на Экклс-стрит № 7, где проживала чета Блумов, или трактирчика Барни Карнана — «пещеры циклопа», в котором пьяный «Гражданин» запустил в Блума вазу с бисквитами. Эта «фактографическая» сторона «Улисса» побудила даже С. Джильберта — одного из виднейших английских комментаторов романа — выступить с предостережениями по поводу возможных реалистических толкований книги: «Значение «Улисса» не только в фотографической достоверности определенного отрезка жизни, его не следует искать и в анализе поступков героев или духовной позиции характеров; оно заключено в технике различных эпизодов, в нюансах языка, в многообразных ассоциациях и намеках».

Джойс разлагает, атомизирует действительность, произвольно переставляя и перепутывая ее элементы. Опираясь на «метампсихоз» эзотерического буддизма (вера в переселение души) и на теорию исторической цикличности итальянского философа XVIII в. Джамбаттисты Вико, он в конце концов сводит жизнь современного буржуазного города и существование современного буржуазного человека к вечному мифу об Одиссее. Предысторическое, архаическое, звериное всплывает на поверхность, затопляет Дублин XX столетия, превращает его улицы в легендарные Сдвигающиеся скалы, его кладбище в цар-

ство Гадеса, а его морское побережье — во владения Протея. Время останавливается, история сливается с мифом, понятие прогресса исчезает. День 16 июня 1904 г.— это «всемирно-всеобщий день эпохи», как назвал его австрийский писатель Герман Брох.

Западногерманский литературовед В. Роте справедливо отметил, что без гомеровской «Одиссеи», без постоянного соотношения с ней «Улисса» не существовало бы. Однако роман в равной мере немыслим и без дублинской обыденности начала нашего века. Не в обход этой обыденности, но разлагая и деформируя ее, Джойс создает свой миф о неподвижности бытия: «Из образов... повседневности Джойс выткал ковер мира, в узоре которого проглядывают изначальные картины существования» [9],— пишет критик Г. Деккер. И то же самое можно сказать о романе «Поминки по Финнегану», хотя сложность, запутанность этого произведения как будто противоречит такой мысли. Английский биограф Джойса Р. Ильмен приводит слова, высказанные писателем по поводу «Финнегана» в беседе с одним из своих друзей:

«Я легко мог бы написать эту историю в традиционной манере... Но я все-таки попытался рассказать о судьбе этой... семьи по-новому. Время и гора, и река — вот истинные герои моей книги. Однако элементы остались теми самыми, какими пользуется каждый романист: муж и жена, детство, ночь, сон, свадьба, молитва, смерть. Во всем этом не содержится ничего парадоксального» [10].

Модернизму присуща претензия на «абсолютную правдивость» выражения, причем правдивость не только внутреннюю («сакраментальную», «мифическую» и т. д.), но и чисто внешнюю: «Жизнь,— писала Вирджиния Вульф в одном из своих эссе,— вовсе не непрерывный ряд сияющих дуговых ламп, установленных в систематическом порядке, а рассеянный луч света, проницаемая оболочка, которая обволакивает нас с момента пробуждения сознания и до конца. Не является ли задачей романиста передать это изменчивое, неизвестное, неописуемое?...» [11]

Любопытно, что немецкий литературовед и эстетик В. Кайзер обвинил писательницу в натурализме, в стрем-

[9] *Heinz Decker.* Der innere Monolog.— «Akzente», 1961, Hf. 2, S. 120.
[10] *Richard Elmann.* Streiflichter auf James Joyce.— «Akzente», 1961, Hf. 2, S. 151—152.
[11] *Virginia Woolf.* The Common Reader. London, 1948, p. 189.

лении изображать жизнь «как она есть», в пренебрежении к таким специфическим чертам художественного, как авторский вымысел, фантазия, условность.

Впрочем, не он один видит в модернизме натуралистические черты. Этой точки зрения придерживаются и американский литературовед Д. Мак Кормик и швейцарский критик Г. Цельтнер-Нойком.

Эжен Ионеско, рисуя в своих «антипьесах» абсурднейшие картины, ставя героев в самые немыслимые гротескные ситуации, дает тем не менее в авторских ремарках очень естественное и подробное описание декораций, костюмов героев и т. д., требует, чтобы все аксессуары спектакля были мелочно натуральны и правдоподобны. О технических новшествах своего театра он говорит, что они состоят «в упрощенной, обнаженной актерской игре, в стиле чрезвычайно естественном и по временам чрезвычайно гротескном; это игра, колеблющаяся между реалистическим персонажем и марионеткой: необычное в натуральном, натуральное в необычном» [12].

Творчество Самюэля Беккета посвящено «разрушению человеческого в человеке». Его героев поражает паралич, у них отваливаются конечности. Но сам по себе такого рода распад в высшей степени конкретен, предметен. Например, в одном из романов Беккет рисует некий конечный продукт распада — немой и слепой обрубок получеловек-полурастение, что торчит в цветочной кадке у входа в харчевню с повешенным на грудь меню.

«Предмет,— полагает К. Шоель,— приобретает в современном романе и театре, и прежде всего у Беккета, такое значение потому, что только предмет благодаря своей конкретности способен послужить опорой в этом распадающемся мире. Отсюда описания велосипеда и его клаксона, описания костылей, шляпы, подставки для столового прибора, осуществляемые Моллоем, или зонтика, перочинного ножа, которые даны от имени Морана» [13].

В конце концов такое близкое и явно противопоказанное всей системе модернистской эстетики общение с предметной стороной мира как бы «мстит» за себя. Вещи выходят из повиновения, бунтуют. В раннем романе Сар-

[12] *E. Ionesco.* Ai-je fait de l'anti-Théâtre? — «Express», 1961, juin, N 520, p. 43.

[13] *Konrad Schoell.* Samuel Beckett: Molloy.—In: «Der moderne französische Roman». Berlin, 1968, S. 218.

тра «Тошнота» (1938) изображены «эмансипированные вещи», освободившиеся от «навязанных им человеком утилитарных значений», при помощи которых он якобы утверждал свою власть над ними. Находясь в городском саду, главный герой книги Антуан Рокантен (от его имени и ведется повествование) охвачен паникой: «чистые вегетативные существования» (растения) теснятся вокруг него и осаждают его. Он чувствует себя в их власти. Это вызывает головокружение, отвращение, тошноту: «Корень каштана вгрызался глубоко в землю... Я уже позабыл, что это корень. Слова улетучились, а вместе с ними значения вещей, их способы применения, бледные призраки, которые люди начертали на их поверхности. Я сидел в одиночестве лицом к лицу с этой черной, суковатой массой, сырой и грубой, внушавшей мне страх».

Следующий шаг — это «шозизм» Алена Роб-Грийе. Если герой Сартра еще протестовал против «самоуправства» вещей, то Роб-Грийе, будучи не в силах с ними справиться, капитулирует перед ними. Он признает за ними полное право на бессмысленное и беспредметное существование.

Кафка и Джойс, Сартр и Ионеско, Беккет и Роб-Грийе—разные художники, разные и по степени таланта, по манере письма, по национальной своей принадлежности, и, наконец, по времени жизни и творчества. Поэтому естественно, что причины, побуждавшие их писать так, а не иначе, в каждом конкретном случае тоже были разными. Однако у всех этих писателей есть одна общая черта, отличающая их от старых декадентов, в остальном весьма близких им и по духу и по направленности творчества. Модернисты так или иначе имеют дело с осязаемыми явлениями предметного мира — рисуют ли они грубое вторжение материального в идеальные духовные сферы, разлагают ли обыденное существование с помощью немыслимого и чудесного, или создают фантасмагорическое целое путем беспорядочного перемешивания вполне реальных элементов. И во всех этих случаях они добиваются одного и того же результата — ощущения необычайной абсурдности, угрожающей зыбкости, холодной жестокости сущего. Личность утрачивает свой суверенитет; человек подавляется вещами, растворяется в них, пока не исчезает вовсе или не становится вещью, безголосым и слепым обрубком.

Советское и зарубежное марксистское литературоведение не раз отмечало, что такая картина мира является в конечном счете своеобразным отражением некоторых объективных процессов позднекапиталистического развития — «товарного фетишизма», отчуждения труда и отчуждения общественных сил. Товарное капиталистическое хозяйство разрушило непосредственность и ясность отношений между людьми, подменило его отношениями между вещами. «Овеществление» существования стало восприниматься как нечто демоническое, мистическое. Непроницаемая анонимность сил монополистического капитала в последние десятилетия лишь способствовала углублению названных противоречий.

Здесь сам собой напрашивается вопрос: не является ли модернизм чем-то более приемлемым, во всяком случае более реалистическим, нежели дореволюционный декаданс — ведь интерес к материальному миру, а также стремление к обобщению и составляют основные признаки реализма?

Или, если сформулировать мысль иначе: что же все-таки такое модернизм; причем не только в сравнении с декадансом, а, я бы сказал, «в самом себе»? Легче всего давать определения, так сказать, «негативные»: отметить, например, что модернизм нереалистичен и объективно непрогрессивен, т. е. так или иначе связан с консервативной идеологией. Однако тут же придется напомнить, что связь эта отнюдь не проста и не непосредственна, а, напротив, до чрезвычайности причудлива и противоречива.

Прежде всего следует разобраться, что общего между модернизмом и тем направлением в искусстве 20-х годов, которое я предложил бы именовать «авангардизмом».

В советском литературоведении термин «авангардизм» нередко употребляется как синоним термина «модернизм». Основанием для этого (и как будто вполне веским) служит то, что во Франции слово «avant-garde» определяет совершенно те же явления, какие мы называем модернистскими. На синонимичности терминов «авангардизм» и «модернизм» чаще всего — и это естественно — настаивают специалисты по литературе фран-

цузской. Однако не так уж важно, как употреблять слова. Гораздо важнее другое: не пропустить явление, которое, несомненно, с модернизмом связано, но целиком в его русло никак не укладывается. Более того, путать явление это с модернизмом было бы фатальным заблуждением. Такому явлению нужно имя. Его можно было бы назвать и как-нибудь иначе, но поскольку в большинстве европейских социалистических стран его называют «авангардизмом», вряд ли целесообразно придумывать какой-то новый термин.

«Авангардистское» искусство было, на мой взгляд, типичным продуктом начинающейся революционной эпохи, порождением ее, так сказать, «детских болезней» и «левацких» загибов. Все выглядело тогда неясным и смятенным. Разверзлись пропасти, но и раскрылись дали. Чувство, что начинается нечто новое, ни на что прошлое не похожее, овладевало художниками. И им хотелось создать новое искусство, отвечающее такому искреннему, однако очень зыбкому и непостоянному чувству. Они метались, потому что были наивны и неопытны, потому что еще не поняли действительного смысла грядущего и видели в нем лишь слом, отрицание, разрушение прошлого.

И их искусство было подстать им самим. Порывистое и честное, но абстрактное и туманное, оно разговаривало ломающимися детскими голосами. И выходило немного богемным и немного манерным, даже намеренно эпатирующим, кривляющимся. В русле этого искусства порой возникали жемчужины большой поэзии. А все-таки оно оставалось чем-то оранжерейным — по-юному непримиримым, но и по-юному ортодоксальным. Оно оживлялось из источника высоких фантазий. И потому не удовлетворялось реализмом, тянулось к романтике. Впрочем, реализм, казавшийся «авангардистам» банальным и пошлым, не удовлетворял их и тем, что уже существовал до их рождения, что ассоциировался в их представлении со всем «старым», более того — со «лживым», «мещанским», «буржуазным».

Это сближало «авангардистов» с модернизмом, даже включало их, так сказать, организационно в общий модернистский поток. Все здесь пели об астральном, космическом, универсальном; все молились на бури и катастрофы. Однако отправным пунктом модернистской жалобы было отчаяние, а «авангардистского» поиска — надежда.

Пусть неясная и робкая, она кружила вокруг человека; идеалом ей служило «всемирное братство».

Такими «авангардистскими» группами являлись художники левого экспрессионизма, чешского «поэтизма». «Авангардисты» — это и футурист Маяковский, и футурист Бруно Ясенский, и сюрреалисты Поль Элюар и Луи Арагон.

Поначалу, правда, различия не ощущались ни критиками, ни самими поэтами. Русские или польские футуристы — хоть и не отбрасывая частных разногласий — вели свою родословную от итальянца Маринетти, который, надо думать, не случайно стал позднее придворным пиитом Муссолини. А Арагон и Элюар подписывались под манифестами Бретона, который так определял сущность возглавляемого им течения: «Сюрреализм — это чистый психический автоматизм... Это — диктат мысли, избавленной от какого бы то ни было контроля разума, каких бы то ни было эстетических и моральных предпосылок»[14]. А ведь такое абсолютное пренебрежение не только разумом, но и «моральными предпосылками», оценками — непременная составная часть модернистской дегуманизации искусства.

Отчего же все-таки поначалу все это не очень бросалось в глаза?

Модернизм в качестве исторически складывавшегося направления есть пестрый конгломерат часто очень непохожих, противостоящих друг другу или даже открыто враждующих групп. Им несть числа. Они возникают, вспыхивают неоновыми огнями сенсации и потухают. Они капризны, изменчивы и деспотичны, как мода на короткие или длинные юбки, острые или тупые носки туфель. Однако после второй мировой войны модернистских школ стало меньше, чем их было в 10-е и 20-е годы, они появляются реже и существуют дольше. И это тоже не просто случайность. Модернизм эволюционирует. Он становится по-своему чище, определеннее, хотя и в негативном значении этих слов. В нем во все большей и большей степени проявляется то, что непосредственно связано с методом, а не с пестрым хороводом школ. Поэтому многообразие школ изживает себя. Они как бы уже и не нужны, ибо не слишком заметное и подспудное,

[14] A. Bréton. Les manifestes du surréalisme. Paris, 1946, p. 135.

но на деле изначально ведущее в них сложилось, оформилось. Шелуха слетела, сердцевина осталась...

Перед нами по сути дела два понятия, обозначаемые одним словом «модернизм» — *литературное направление* и *метод*. Они, естественно, родственны друг другу, но не вполне тождественны. Тем не менее их нередко отождествляют или подменяют одно другим. И это ведет к недоразумениям.

Направление неоднородно. Внутри него элементы сугубо модернистские сочетаются, даже переплетаются с элементами «авангардистскими». Кроме того, модернизм in statu nascendi небезразличен и к реалистическим влияниям: в нем плавают еще неразрушенные обломки старого реализма.

Поэтому направление — тем более, если брать его в аспекте историко-литературном,— надо видеть во всей его сложности.

Ну, а метод? Метод регрессивен. И чем он «чище», тем его хворь явственнее. Возможно, он и не встречается в своем химически стерильном виде (что вообще встречается и в природе, и в искусстве в таком виде?). Но причина ли это, чтобы считать модернистский метод чем-то недействительным, вымышленным, умозрительно сконструированным?

Произнося слово «модернизм», мы сегодня по преимуществу имеем в виду именно метод, и к нему относится наш бескомпромиссный приговор. Очень хотелось бы, чтобы непонимающие это поняли. Тогда кое-какие недоразумения удалось бы разрешить. Но, конечно, еще не все.

Некоторые чешские, словацкие, югославские, польские коллеги в последние годы поднимают вопрос об «авангардизме»: им хочется восстановить по отношению к нему справедливость. Они, например, указывают на связь «авангардизма» с революцией. Во многом они правы, тем более что революционный «авангардизм» особенно характерен для славянских литератур.

Однако тут намечается одна сомнительная тенденция. Термин «модернизм» как бы заменяется термином «авангардизм», и модернистское направление в целом рассматривается как движение «авангардистское».

Модернизм вообще охотно выдают за явление антибуржуазное. Любопытно, что при этом его тоже отделяют от декаданса конца прошлого века: тот, дескать,

возникал в среде буржуазной или даже аристократической (Стефан Георге, Гуго фон Гофмансталь, Детлев фон Лилиенкрон и т. д.), а модернизм — в демократической, так сказать, «разночинной» среде...

Х. Вибрак, один из биографов Джойса, отмечал: «История этой жизни воистину является историей неустанной борьбы за хлеб насущный... И прежде всего — это гротескно-трагическая история постоянной упорной борьбы за опубликование и признание своих произведений» [15].

В письме к приятелю Джойс писал: «Десять лет жизни ушло у меня на переписку и ведение судебных процессов по поводу моей книги «Дублинцы». Ее отвергло 40 издательств, трижды она набиралась, один раз сжигалась. Мои расходы на почтовые отправления, переезды и гонорары адвокатам превысили сумму в 3000 франков, причем переписывался я со 110 журналами, 7 адвокатами, 3 обществами, 40 издательствами и многими писателями... Мой роман «Портрет артиста в молодости» отвергал каждый лондонский издатель, которому я его предлагал, отвергал с оскорбительными комментариями» [16].

«Улисс», законченный в 1921 г. и изданный в 1922 ограниченным тиражом в Париже, до 1937 г. был запрещен в Англии, а его выход в 1934 г. в Нью-Йорке навлек на издателя судебные преследования.

Полуслепой добровольный изгнанник, обремененный большой семьей, вечно задыхающийся в тисках нужды, кочующий из города в город, зарабатывающий на жизнь преподаванием иностранных языков,— этот образ, конечно, никак не совпадает с представлением о литераторе, который чувствовал себя дома в окружавшем его мире. И судьба, сходная с судьбою Джойса, преследовала при жизни Аполлинера и Модильяни, Д.-Г. Лоуренса и Кафку; подобной же была судьба молодого Андре Бретона, юного Готфрида Бенна, начинающего Эзры Паунда. Разве все это не свидетельства «антибуржуазности»? Многие, задавая такой вопрос, наперед уверены в утвердительном ответе.

[15] *H. Viebrack.* James Joyce. Mensch und Werk.— «Akzente», Hf. 2, S. 143.

[16] Цит. по: *G. Bidwell.* Pół wieku literatury angielskiej, 1900—1950. Kraków, 1957, str. 156.

Это правда, что за редчайшими исключениями модернистские литературные движения не начинались в «солидной», «консервативной», «респектабельной» буржуазной среде. Современная буржуазная литература (буржуазная в узком смысле слова) — это жизнеподобное, убого-традиционалистское, охранительное, искусственно-оптимистическое бытописательство. Оно адекватно поверхности житейского и под нее подгоняет свой общественный идеал. И тот усыхает, банализируется. Например, вопреки какой бы то ни было действительности подобная литература рекламирует «идиллические прелести» или «животные восторги» буржуазного быта. Пользуясь специфическими приемами художественного, литература эта тем не менее покинула пределы искусства, ибо превратилась в сознательную ложь. Она лжива даже с точки зрения определенной части буржуазии, так как, будучи вульгарно-оптимистической, не желает разделять с породившим ее классом его историческую судьбу. Такая литература не столько обслуживает духовные потребности класса, сколько идеологические и политические нужды его правящей верхушки — государственной и промышленной администрации.

Ну, а модернизм? Он — порождение анархистского ума, ума мятущегося, раздвоенного, ума, догадывающегося о разложении капитализма, но и зараженного отходами этого разложения и оттого созревшего до всеотрицания. Обрисовав положение партизана в условиях войны, западногерманский романист Ганс Эрих Носсак продолжает: «Это соотношение легко перенести на современного человека вообще, особенно на человека как существо духовное. Он также изгнан с собственной территории, вытеснен разного рода социальными идеологиями, институциями и системами, которые рационализируют, регулируют, функционализируют, норовят подчинить себе его существование вплоть до наиинтимнейших сфер... Поэтому и ему (как и партизану на войне.— *Д. З.*) не остается ничего иного, как уйти в беззаконность. Он борется не против некоей определенной системы, не против определенного социального коллектива, а против абсолютной систематизации, которая стремится превратить его в легко заменяемый предмет потребления»[17]. Такая

[17] *H. E. Nossak.* Die schwache Position der Literatur. Frankfurt a. M., 1967, S. 79—80.

вот «партизанская» ситуация человека посреди позднекапиталистического общества и есть по сути ситуация модернистская.

В чем-то модернизм действительно «антибуржуазен». Ну хотя бы в том, что ему не дороги никакие старые буржуазные ценности, что в своем отчаянии перед лицом непонятного (а потому столь грозного и трагического) мира он готов отказаться от всего, даже от надежды на спасение буржуазной цивилизации.

Эта, можно бы сказать, «авангардистская» сторона модернизма — особенно в первые годы жизни какого-нибудь из его течений (когда оно самому себе еще кажется непримиримо радикальным или даже является таковым) — отпугивает буржуа.

Некоторые модернистские художники нашего времени не только считают себя антибуржуазными, но и способны на общественные выступления, направленные против реакции.

Но модернистские школы в целом (даже если они внутренне не перерождались) со временем, как правило, адаптировались буржуазией, превращались (нередко посмертно) в ее «ручных тигров». Так было с сюрреализмом, с футуризмом, с имажизмом, с унанимизмом; так было и с модернистским романом Джойса, Кафки, Д.-Г. Лоуренса. Так будет, надо полагать, и с «новым романом», антибуржуазностью которого так гордится Ален Роб-Грийе:

«Мы поистине поражены,—заявил он, например, выступая в 1963 г. на международном писательском симпозиуме в Ленинграде,— что здесь, в стране революции, нам предъявляют те же самые обвинения, которые мы слышали со стороны французской буржуазной критики»[18].

Но буржуазная критика уже признает «новый роман». А Роб-Грийе, может быть, изберут во Французскую Академию, как избирали уже до него многих других «мятежников». И это не будет удивительно. По идейной и эстетической сути своей модернизм *как метод* буржуазен — сколь бы враждебными буржуазии ни были многие его представители. Между биографией и творчеством неко-

---

[18] «Роман, человек, общество».— «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 225.

торых таких писателей существует разрыв. Или — еще точнее — разрыв существует между их общественными взглядами и художественным методом. Причем соотношение здесь не вполне обычное. Изучая литературу XVIII и XIX вв., мы привыкли иметь дело с художниками, чья субъективная политическая позиция была (или по крайней мере казалась) более консервативной, нежели объективные идеи их собственных книг. Подобными художниками были и Гете, и Бальзак, и Достоевский.

Однако век XX создает и сочетания куда более причудливые. Здесь встречаются писатели субъективно очень искренние, с душевной болью и ненавистью созерцавшие окружавший их подлый мир моральной нищеты, бездушия, чистогана, писатели, исполненные желания помогать людям. А книги этих писателей — часть того самого больного мира, который так ненавидели и так презирали их авторы. Подобными писателями были и Джойс, и Д.-Г. Лоуренс, и Вирджиния Вульф, и Кафка.

Да, модернизм буржуазен, хотя это, разумеется, буржуазность в совсем ином — более широком и менее определенном смысле, чем та, которая присуща откровенно пропагандистской, охранительной литературе новейшего капитализма. Модернизм буржуазен в том смысле, что разделяет с буржуазией ее историческую судьбу и является символико-апокалиптической формой выражения ее духовного кризиса и упадка. И с этой точки зрения модернистская безысходность, модернистский страх, даже модернистская искривленность художественных проекций, так сказать, естественны, субъективно обоснованны. Этим, очевидно, и объясняется то, что сочинения видных модернистских писателей — несомненно, искусство, подчас даже весьма высокое искусство, причем не только в формальном смысле.

Объективно же, взятый в своем целостном отношении к эпохе и человечеству, тем более передовым идеям времени, модернизм ложен, а в некотором роде и опасен. Ибо утратив истинную веру в человека, в его способность переустроить мир себе на благо, модернистские художники так или иначе (чаще всего бессознательно) способствуют распространению той схемы бытия, которая стала ныне средством борьбы старого против нового.

Это — сторона мировоззренческая, даже, если хотите, политическая. Но поскольку речь ведь идет об искусстве

и его методе, стоит поговорить и об эстетических, сугубо художественных аспектах модернизма. Поскольку все те, кто само существование модернизма ставит под сомнение, обвиняют советскую науку (якобы явление это измыслившую!) в предвзятости, тенденциозности, я попробую опереться на точку зрения нашего бесспорного противника.

В 1963 г. Стивен Спендер опубликовал книгу под названием «Борьба модернистов»[19].

Для Спендера существование модернизма (пусть он его модернизмом и не называет) как самостоятельной эстетической системы не является чем-то проблематичным — это факт, не требующий доказательств. Что, по мнению Спендера, нужно делать, и чем он занимается в своей книге,— это детальное размежевание с другими эстетическими системами.

Спендер считает, что расцвет модернизма как школы, как направления приходится на период между двумя мировыми войнами. Поэтому в своем анализе он в основном опирается на английскую (а частично и не только английскую) литературу 20—30-х годов, хотя не чурается и экскурсов во времена более ранние и более поздние.

Спендер рассматривает две группы писателей: «*модерных*» и «*современников*» («современников» — в смысле их близости и соответствия своему времени). Третья группа — те, что не находятся в тесном контакте с эпохой,— его в данном случае не интересует. «Модерные» — это, например, Маллармэ, Рембо, Валери, французские сюрреалисты, имажисты, Паунд, Т.-С. Элиот, Джойс, Вирджиния Вульф, Д.-Г. Лоуренс и их «героический наследник» Беккет. «Современники» — Шоу, Уэллс, Голсуорси, Уэйн, Сноу, Эмис, Уэскер, Осборн.

Уже сами имена, репрезентирующие ту и другую группу, не оставляют ни малейших сомнений: перед нами *реалисты* и *модернисты*. Однако Спендер как бы не довольствуется и этим: «Современники,— добавляет он,— пользуются реалистическим прозаическим методом, в то время как модерные пользуются имажистским поэтическим методом»[20].

---

[19] *Stephen Spender*. The Struggle of the Modern. London, 1963.
[20] Там же, стр. 115, 71, 72.

Надо отдать Спендеру должное: он по-своему объективен. Говорит, например, что «современники» 20—30-х годов были активными борцами с социальным злом, порой даже революционерами, были тесно связаны с историей и прогрессом. И когда критиковали, нападали, сатирически высмеивали, то делали это, чтобы мобилизовать общественные силы и воздействовать на события. «...Они оставались в рамках традиции рационализма... Они обладали вольтерьянским «я» — уверенностью, что находятся вне мира несправедливости и иррациональности, о котором они судили ясно, всей мощью своего разума и воображения...» [21]

И Спендер этой реалистической позиции Шоу, Уэллса или Голсуорси противопоставляет позицию Джойса, Лоуренса, Вирджинии Вульф: «...Модерное «я» в силу восприимчивости, страданий, пассивности переделывает мир, во власти которого оказывается... Вера... модерных сводится к тому, что, позволяя воздействовать на внутренний мир своей чувствительности такому современному опыту, как страдание, они создают частично на основе подсознательных процессов, а частично в результате критического осознания идиомы и формы нового искусства» [22].

Пока это выглядит лишь как расхождение мировоззренческое. Но у Спендера — что очень существенно — политическая дифференциация неизбежно приводит к эстетической.

Реалисты, по его мнению, уверены, *«что находятся вне мира несправедливости и иррациональности»*. Это значит, что они рассматривают и изображают мир как нечто внешнее по отношению к своему сознанию, как определенную объективную данность, требующую изучения и разъяснения. Они вторгаются в действительность, препарируют ее, даже экспериментируют над ней, но экспериментируют как ее историографы, летописцы, исследователи, а не в качестве ее «создателей», «изобретателей».

Жизнь во всех ее проявлениях — объект для реалиста. Его интересуют и сокровенные, скрытые тайники души, и страдание, и ужас, и субъективные искажения, и фантазии, и безумие, но именно *как* искажения, *как* фанта-

---

[21] Там же, стр. 71.
[22] Там же, стр. 72.

зии, *как* безумие, а не в качестве некоей всеобъемлющей, всепоглощающей формы человеческого существования. Реалист смотрит на мир с разных сторон. Он может переселиться в своего героя и показывать окружающее таким, каким оно видится смятенному чувству или ограниченному уму последнего. Он и сам может взглянуть на события сквозь магическое, искривленное стекло гротеска. Но реалист не дает захлестнуть себя потоку личных эмоций. Он не доверится им целиком. Ибо опирается не только на себя, но и на исторический опыт, проверяет себя сопоставлением с другими. У него есть своя задача. Еще только берясь за дело, он уже имеет рабочую гипотезу. И пусть в процессе творчества она будет десятки раз изменена и исправлена, а может, и отброшена полностью, он не выпустит эти изменения из-под контроля. Даже двигаясь вперед при помощи интуиции, он заставит интуицию служить сознанию, а не станет служить ей.

О модернистах же Спендер говорит, что они — «*во власти мира*», который, минуя интеллект, воздействует прямо на их эмоции. Это значит, что модернист — объект, а не субъект, т. е. нечто «страдательное». Он — не историограф, не исследователь эпохи. Он — ее «чувствилище», ее сейсмограф, отмечающий сотрясения, сдвиги, толчки, но не различающий причин, их породивших. И война, и революция, и кризис, и извержение вулкана, и землетрясение для модерниста — одна и та же «трагедия», «трагедия личности», «трагедия души». Душа эта, как рояль, брошенный где-то под открытым небом. Крышка поднята. Дождь, ветер, снежная крупа, осенние листья, а то и мальчишки или пьяный прохожий ударяют по струнам. И рояль отвечает глухими рыданиями, сливающимися в надрывную, тягостную какофонию. Он вырабатывает только звуки. Все многообразие мира сводится им к нескольким однообразным звукам. Это и есть его субъективная реакция на объективный мир...

Итак, процесс модернистского творчества есть процесс превращения реальных явлений, событий, проблем в идиомы, символы, знаки — т. е. абстрактные формы, которые не отражают действительность, а лишь ее символически моделируют, создают нечто вроде адекватного ей душевного настроения.

Такие знаки и иероглифы, однако, грозят превратиться в продукты чистой фантазии, ибо единственная гаран-

тия их «соответствия» оригиналу — провидческая сила субъективного «я» художника. Но ведь модернистское «я» не смотрит на мир. Оно внутри потока. Оно неотделимо от него. Оно — само себе мир...

Термин «модернизм», как я уже говорил, может быть, и неудачен. Но без него — за неимением иного,— видно, не обойтись, если хочешь разобраться в том, что происходит в западном искусстве XX в. Ибо *явление*, им обозначаемое, существует — существует и в качестве аморфного объединения противоречивых школ, и в качестве некоего художественного метода.

Это знают, видят даже те, кого никак не обвинишь в тенденциозном упрощении. И тут надежнее всего даже не сражающийся с реализмом Спендер, а книги тех писателей Запада, которые сами некогда близко подошли к модернистскому видению мира, глубоко вдохнули тлетворный воздух отчаяния и нашли в себе силы вырваться из его страшных, сладких объятий.

Одна из таких книг — роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1947). Ее герой, композитор Адриан Леверкюн — это Фауст двадцатого века, искатель, как и его средневековый прототип. Но искатель неправедный...

Адриан — человек невероятных, почти небывалых способностей. Ему еще в детстве легко давалось все то, над чем другие ученики просиживали долгими часами. Но он и не пустоцвет, лениво, играючи разменивающий свои таланты. С самого начала герой одержим одной страстью — музыкой. Напрасно пытался он уйти от своей судьбы, из страха и гордыни окунулся в изучение богословия. Композиторство — его призвание и его крест — подстерегало Адриана и здесь, в аудиториях университета, на лекциях архаически-шутовского Кумпфа и обольстительно-вкрадчивого Шлепфуса. Оно преследовало его в письмах, призывах, наставлениях учителя музыки Кречмара. Оно, наконец, рвалось из глубин его собственной души.

И Адриан уступает, становится композитором. Не в поисках легкой и веселой жизни, славы, достатка. Он — добровольный раб искусства, монах его строгого ордена, отдающий всего себя без остатка, избирающий самые

трудные и непроторенные пути, ведущий мучительное, тревожное, подвижническое существование.

Биография Леверкюна во многом повторяет биографию Ницше. История с посещением публичного дома, куда ни о чем не подозревающего юношу привел лукавый гид; венерическая болезнь, которой герой почти добровольно (в наказание своей взбесившейся плоти) заражается от проститутки; прогрессивный паралич и десять последних лет, проведенных за глухими стенами психиатрической лечебницы,— все это реальные эпизоды из жизни автора «Заратустры».

Но разве жизненный и творческий путь Адриана, пусть не в каких-то частностях, но в общем, существенном, не напоминает и путей Джойса или Кафки?

Как и они, он серьезно относится к своему искусству. Как и они, не желает пятнать себя связью с преступными режимами (нацизм отверг музыку Адриана), с политикой и экономикой капитализма (Саул Фительберг не сумел соблазнить его «прелестями» буржуазного бытия). Как и они, Леверкюн способен нередко к трезвой оценке действительности, даже к обостренному, почти «пророческому» видению ее сути. Вспомним хотя бы ироническую отповедь, которую он дает своему другу Серенусу Цейтблому, когда тот в начале первой мировой войны витийствует по поводу идеи «прорыва к мировому господству»: «Разве речь идет о верности? — спросил он.— Я понял так, что Кайзерсашерн[23] хочет стать столицей мира».

Способен Адриан и на внезапные прозрения, касающиеся смысла исскуства, его будущего: «Все жизнеощущение такого искусства, поверьте, станет другим. Оно будет более радостным и скромным. Это неизбежно, и это счастье. С него спадет шелуха меланхолической амбициозности, и новая чистота, новая безмятежность составит его существо. Грядущие поколения будут смотреть на музыку, да и она на себя, как на служанку общества, далеко выходящего за рамки «образованности», не обладающего культурой, но, возможно, ею являющегося. Мы лишь с трудом себе это представляем, и все-таки это бу-

[23] Кайзерсашерн — родина обоих героев; старый немецкий городок с вымышленным названием, который символизирует в романе варварство немецкого средневековья, провинциализм, отсталость.

дет! И никого уже не удивит искусство без страдания, духовно здоровое, непатетическое, беспечально-доверчивое, побратавшееся с человечеством».

Весьма знаменательно, что как раз Серенус Цейтблом — гуманист и гуманитарий — недоволен этой речью друга. Ибо искусство, как он полагает, «ради своей свободы» не должно «чувствовать себя в долгу перед обществом».

В статье «Трагедия композитора Адриана Леверкюна» («Иностранная литература», 1957, № 4) Н. Вильмонт писал, что «Цейтблом — ухудшенное, провинциально немецкое издание итальянского либерала-гуманиста Сеттембрини». Вряд ли это так. Во-первых, потому, что изящный и благородный говорун Лодовико Сеттембрини — один из «воспитателей» главного героя «Волшебной горы» Ганса Касторпа — еще не знает, что буржуазный гуманизм исчерпал себя. А милейший Серенус уже догадался об этом: у него даже появляются мысли о необходимости гражданской войны в Германии. Во-вторых, Цейтблом — свидетель второй мировой войны — наблюдает мир в несколько иную эпоху, нежели Сеттембрини, живший и рассуждавший в канун первой. Поэтому беспомощность и слабость Цейтблома — не столько результат его немецкого филистерства, сколько симптом прогрессирующей деградации буржуазного гуманизма.

Однако сам Томас Манн из факта крушения старого гуманизма не делает отчаянных выводов. Он ищет новые ценности, причем опираясь на веру в человека, в возможность его моральной и социальной победы.

Это определяет и отношение писателя к Адриану Леверкюну. Леверкюн тоже сознает, что буржуазный гуманизм — мертв, а порожденное им искусство исчерпало себя. Но сознание это приводит его к моральной капитуляции. Она символически изображена в романе как *пакт с чертом*.

Беседа с нечистым — химерная галлюцинация уже затронутого болезнью мозга героя — это кульминационный пункт «Доктора Фаустуса». Черт обещает герою двадцать четыре долгих года, отмеченных холодным огнем вдохновения, пылающего в отторгнутой от всего живого, герметически замкнутой келье художника. Он сулит радость творческих мук, но объявляет заказанным счастливое, человеческое тепло:

«Любовь тебе запрещена, поскольку она согревает. Твоя жизнь должна быть холодной, а посему не возлюби!»

Черт прорицает:

«...Ты прорвешь тенеты века с его «культом культуры» и дерзнешь приобщиться к варварству, усугубленному варварству, вновь наставшему после эры гуманизма, хитроумнейшей терапии корней и буржуазной утонченности».

Здесь заключена очень важная мысль Манна: в искусстве, которому служит Леверкюн, порою только то и ново, что оно появилось *вновь* «после эры гуманизма». И в самом деле, чем далее продвигается композитор по пути обновления музыкальной композиции, тем яснее проступают в его технике элементы первозданного, примитивного, наивного, дикарского. Он отбрасывает все завоевания великих композиторов прошлого:

«—Я понял, *этого быть не должно.*

—Чего, Адриан, не должно быть?

—Доброго и благородного,— отвечал он,— того, что зовется человеческим, хотя оно добро и благородно. Того, за что боролись люди, во имя чего штурмовали бастилии и о чем, ликуя, возвещали лучшие умы, этого не должно быть. Оно будет отнято. Я его отниму.

—Я не совсем тебя понимаю, дорогой. Что ты хочешь отнять?

—Девятую симфонию,— отвечал он».

А чем же заполняет Леверкюн этот «вакуум» традиции? Подражанием музыкальным упражнениям некоего безграмотного и невежественного религиозного сектанта Бейселя!

Черт, поучая Адриана, недаром глумился над психологией в искусстве («Мы, милый мой, вступаем в эру, которая не потерпит психологических придирок...»). Ирония дьявола оставила глубокий след в душе композитора: его формальные новации идут не из глубины произведения, не от внутренней потребности создаваемых образов; нет, они порождены холодным расчетом, стремлением поразить, эпатировать.

Отсутствие «положительного, гуманистического содержания» делает музыку композитора металлической, жестокой, бездушной. Сам Томас Манн — в «Истории доктора Фаустуса» — так определяет одно из главных

произведений своего героя «Apocalypsis cum figuris»: «Мне видится нечто сатанинско-религиозное, демонически-благочестивое, но в то же время нечто очень строгое, слаженное и прямо-таки преступное, порою даже какое-то глумление над искусством, возврат к примитивно-элементарному (ассоциация с Кречмаром — Бейселем), отказ от деления на такты, даже от организованной последовательности звуков (глиссандо тромбонов)...»[24]

Уже стоя на краю безумия, Леверкюн исповедуется (в средневековой манере лекций профессора Кумпфа, в свою очередь подражавшего Лютеру) перед друзьями и знакомыми:

«Item, мое искушенное сердце сыграло со мной злую шутку. Был у меня светлый, быстрый ум и немалые дарования, ниспосланные свыше,— их бы взращивать рачительно и честно. Но слишком ясно я понимал: в наш век не пройти правым путем и смиренно мудрому; искусству же и вовсе не бывать без попущения дьявола, без адова огня под котлом. Поистине, что искусство завязло, отяжелело и само глумится над собой, что все стало так непосильно, и горемычный человек не знает, куда же ему податься, в том, други и братья, виною время. Но ежели кто призвал нечистого и прозаложил ему свою душу, тот сам себе повесил на шею вину времени и предал себя проклятию. Ибо сказано: бди и бодрствуй! Но не всякий склонен трезво бодрствовать; и заместо того, чтоб разумно печься о нуждах человека, о том, чтобы людям лучше жилось на земле ...иной сворачивает с прямой дороги и предается сатанинским неистовствам. Так губит он свою душу и кончает на свалке с подохшей скотиной».

И тут на ум невольно приходит аналогия с Кафкой: «Творчество,— писал тот в 1922 г. М. Броду,— это сладкая, чудесная награда, но за что? Этой ночью мне стало ясно... что это награда за служение дьяволу. Это нисхождение к темным силам, это высвобождение связанных в своем естественном состоянии духов, эти сомнительные объятия и все остальное, что опускается, оседает вниз и чего не видишь наверху, когда при солнечном свете пишешь свои истории. Может быть, существует и иное творчество, я знаю только это; ночью, когда страх не дает мне спать, я знаю только это. И дьявольское в

---

[24] *Томас Манн.* Собр. соч. в 10 томах, т. 9. М., Гослитиздат, стр. 305.

нем я вижу очень ясно. Это тщеславие и сладострастие, которые непрерывно роятся вокруг своего собственного или чужого образа и услаждаются им — движения множатся, это уже целая солнечная система тщеславия»[25].

Некоторые исследователи романа рассматривают путь Леверкюна прежде всего как трагедию художника в буржуазном обществе и видят в герое его жертву.

Да, Адриан Леверкюн — жертва, великий и могучий талант, загубленный немецким безвременьем и кризисом буржуазной культуры как таковой. А судьба его — трагедия. Но ведь сказал же он: «...Ежели кто призвал нечистого и прозаложил ему свою душу, тот сам повесил себе на шею вину времени и предал себя проклятию». Требуется ли еще более ясное признание вины — вины личной и исторической?

Томас Манн признавался, что ни одного из прежних своих персонажей «не любил так, как любил Адриана». Но эта любовь ничего не меняет; она лишь подчеркивает, «Доктор Фаустус» — прощание с прошлым, горькая исповедь большого художника. Однако это не мешает писателю судить Адриана строго и нелицеприятно. Композитор Леверкюн,— может быть, даже некоторое намеренное заострение идеи, ибо автор не оставил за его искусством почти ничего сверх распада; это «чистый» модернист, и в такой своей ипостаси — не представитель одной из школ, а именно воплощение *метода*.

Первое, чего Манн не может простить своему герою, это то, что тот ведь все время знал о существовании иного, не декадентского пути в искусстве; знал, но не нашел в себе сил ступить на такой путь.

Это момент вины субъективной. Но еще важнее для автора объективная вина героя. Речь идет о некоторых точках соприкосновения между искусством Леверкюна и идеологией нацизма: «Сделка с чертом, бегство от тяжелого кризиса культуры, страстная жажда гордого духа, стоящего перед опасностью бесплодия, развязать свои силы любой ценой и сопоставление губительной эвфории, ведущей в конечном счете к коллапсу, с фашистским одурманиванием народа»,— так сказано о Леверкюне в «Истории доктора Фаустуса»[26].

---

[25] *Franz Kafka.* Briefe, 1902—1924. Frankfurt a. M., 1958, S. 384—385.
[26] *Томас Манн.* Собр. соч., т. 9, стр. 218.

Может показаться, будто Мих. Лифшиц прав, когда в статье «Почему я не модернист?» («Литературная газета» от 8.X 1966) пишет: «...В моих глазах модернизм связан с самыми мрачными психологическими фактами нашего времени. К ним относятся: культ силы, радость уничтожения, любовь к жестокости, жажда бездумной жизни, слепого повиновения».

Но Томас Манн, сопоставляя «губительную эвфорию» Леверкюна с «фашистским одурманиванием народа», не имел, разумеется, в виду связи столь прямой, я бы даже сказал, упрощенной. В представлении этого писателя, да и в действительности модернизм — явление куда менее однозначное.

По музыкальной, так сказать, линии Адриан Леверкюн происходит не от Ницше, а от композитора Арнольда Шенберга — создателя «двенадцатизвуковой» или «серийной» техники. Тем не менее, тот же Шенберг способен при случае стать (как сейчас увидим) и несколько иным знаменем.

Один из героев романа Вольфганга Кеппена «Смерть в Риме» (1954), Зигфрид Пфафрат, пишет симфонию. И пишет ее, подражая Арнольду Шенбергу. Манера Шенберга, объясняет Кеппен, считалась при Гитлере нежелательной, ибо в ней видели средство выражения «мягкотелого», «упаднического», «расово-неполноценного» искусства. И то, что Зигфрид, находясь в английском плену, пожелал следовать за Шенбергом, уже само по себе было актом возмущения, актом мести. Мести отцу (служившему и социал-демократам и национал-социалистам), дяде (являвшемуся приближенным вождя), образцовой нацистской школе (отнявшей у Зигфрида радость детства)...

«...Зигфрид... старался выразить что-то сумеречное, тайный бунт, мерцающие, глухие и смутные романтические ощущения, и из музыкальных фраз, насыщенных мятежным упорством, словно возникал обвитый розами мраморный торс юного воина или гермафродита среди развалин горящего оружейного склада, этот образ выражал мятеж Зигфрида против окружавшей его действительности: лагерей для военнопленных, оград из колючей проволоки, против пресловутых соплеменников с их нудными речами, мятеж против войны, виновниками которой он считал таких людей, как его родители, против

всего своего отечества — оно было одержимо чертом и черт его уже побрал. Всех их Зигфрид хотел разозлить...»

Ильзе Кюренберг, жене дирижера, взявшегося исполнять Зигфридову симфонию, его музыка не понравилась. «Она слышала сплошные диссонансы, враждебные друг другу столкновения звуков, бесцельные поиски: это был какой-то неуверенный эксперимент, автор шел то одним путем, то другим и тут же сворачивал в сторону, ни одна мысль не была договорена, все с самого начала казалось хрупким, полным сомнений, проникнутым отчаянием. Ильзе казалось, будто эти ноты написаны человеком, который сам не знает, чего хочет. И потому ли он в отчаянии, что не знает пути, или для него нет пути, потому что он каждую тропу затопляет мраком своего отчаяния и делает ее непроходимой?.. Музыка Зигфрида растревожила ее, а она не желала тревожиться. В этой музыке звучало что-то, будившее печаль. Однако образ жизни научил ее избегать страданий и печали. Она не хочет страдать. Хватит. Настрадалась... Хотя эти звуки отталкивали ее, в них чувствовалось все же что-то подлинное, и при всей их бессвязности они воссоздавали картину определенной человеческой судьбы...»

А вот как относится к этой музыке сам ее автор: «...Зигфрид услышал заключительный аккорд своей симфонии, в нем прозвучало крушение всех надежд — так захлестывает волна идущий ко дну корабль...» Или в другом месте: «...Страх, отчаяние, зловещие видения и ужасные сны,— вот что заставляло меня писать музыку, я мудрил, играл в загадки, задавал вопросы, но ответа не находил, ответа у меня не было, ответа я дать не мог, да и не было никакого ответа».

Зигфрид понимает, что нужно бороться со злом, но бороться не может. Он — скованный, связанный, парализованный мятежник, способный дразнить врага — не сокрушать его. Ибо все представляется ему бессмысленным, неосуществимым. Жизнь — коварная система тупиков, человек — ее пленник. Еще в детстве он заглянул в ужасные, мертвые глаза фашистской Горгоны, и это убило его энергию, лишило сил, отняло веру. Он пережил фюрера, пережил проигранную фюрером войну, но остался исковерканным, искореженным, духовным инвалидом. И музыка его — больная музыка.

Как и Томас Манн, Вольфганг Кеппен — надежный свидетель. Зигфрид Пфафрат, конечно, не его двойник. Но Зигфрид чем-то близок ему. Кеппен тоже прошел через искушения отчаяния. И кое-какие из Зигфридовых сомнений оставили след в его душе. Если уж он против сочинения своего героя, то это компетентная, искренняя, до конца прочувствованная позиция.

А Кеппен, несомненно, против. В Риме симфонии Зигфрида рукоплескал буржуазный партер, и ее освистала демократическая галерка. Молодежь не приняла музыку блудного сына Пфафратов, молодежь, за которой — это говорит сам Зигфрид — «будущее». Правда, кеппеновские оценки противоречивы. Однако противоречив ведь и их объект.

В творении Зигфрида есть нечто настоящее, живое, есть боль за поруганную человечность, есть и неприятие окружающей низости, жестокости. Это тревожит Ильзу Кюренберг. Потому что она предпочитает избегать жизненных сложностей. Хочет создать для себя фальшивый, мишурный мир радости и счастья. Создать посреди пепелища послевоенной буржуазной Европы. А музыка Зигфрида мешает ей, она неприятна. Музыка Зигфрида — голос совести. Еще не уснувшей совести. Но какой-то странный голос — надрывный, истерический, неразборчивый. (Даже Ильза в состоянии ощутить это.) Его звуки ничего не создают, а только разрушают, разрушают, разрушают... Нет поисков, есть метания. Метания судорожные, беспорядочные, бесцельные. Это — не действие, не сражение с драконом; это — агония уже поверженной драконом плоти, агония ужасающая и в то же время сладостная, некий экстаз самоуничтожения. Это — ненависть, парадоксальным образом перерастающая в чуть ли не мистическую страсть к палачу. Поэтому ее отвергает галерка, поэтому ей рукоплещет партер...

Итак, у Томаса Манна (в его время) Леверкюн, состоявший «в некоей идеальной связи» с музыкой Шенберга, был недалек от идеологии фашизма. А у Кеппена (в его время) Зигфрид Пфафрат, опирающийся на систему Шенберга, чувствует себя антинацистом.

Эти расхождения можно было бы отнести за счет неодинакового отношения обоих писателей к модернизму. Однако к модернизму как таковому оба писателя относятся примерно одинаково. Поэтому естественнее пред-

положить, что конкретное идеологическое использование шенберговских идей зависит от непосредственной политической ситуации и опирается в том или ином случае на разные, порожденные внутренними противоречиями стороны явления.

А вот эта противоречивость, кризисность, безысходность и есть, очевидно, основное, определяющее, «константное» в модернизме. Иными словами, постоянное в нем — бесцельность или, если хотите, самоцельность модернистского крика души. Он — сам себе задача; он ни к чему не стремится, ничего не преследует, кроме того, чтобы быть самим собой, т. е. криком израненной, кровоточащей души. В том-то и дело, что модернисты — не борцы ни за что-то, ни против чего-то. В этом и состоит их трагедия. Если бы они были борцами, то скорее воевали бы за человека, а не против человека. Но они не могут. Модернист «каждую тропу затопляет мраком своего отчаяния и делает ее непроходимой». Отвратительный лик буржуазной Горгоны гипнотизирует его.

Говорят, суть не в форме, суть в содержании. Это так. Но это так, пока мы ищем первооснову модернистского мироощущения. Модернист отравлен продуктами разложения того общественного строя, в окружении которого живет и порвать с которым не в силах. Он — растерян, он — изверился, он — внутренне опустошен. И эту свою внутреннюю опустошенность распространяет на весь мир, на всю историю человечества, на прошлое, настоящее, будущее. Ему кажется, что как верный рыцарь своей дамы — Земли он носит на шлеме ее цвета. Истина, однако, состоит в том, что он сам — часто не ведая того — одевает даму сердца в траурные цвета своего отчаяния, своего бессилия. Но не значит ли это находить, создавать форму?

Двенадцатитонная система Шенберга для Зигфрида не только средство дразнить отца, дядю-генерала и всех вообще конформистов, филистеров, взбесившихся и законопослушных мещан. Музыкальная композиция, построенная на диссонансах, на самоотрицаниях, на столкновении чуждых, противоречивых элементов, соответствует его умонастроению. Ведь и оно диссонансно, противоречиво, тяготеет к самоотрицанию.

Модернистские формы существуют, поскольку существует модернистское содержание. Все ли в этих формах

неприемлемо, негативно? Модернизм — явление очень и очень сложное. И он способен создавать эстетические ценности. Правда, эти ценности, надо думать, уже не специфически модернистские. Отрицание может быть продуктивным. Отчаяние нет. Однако специфически модернистское — это именно отчаяние. А отчаяние всегда чревато капитуляцией перед злом.

Вот почему модернизм, далеко не всегда будучи сознательно реакционной эстетической системой, может быть использован реакцией. К сожалению. Сытый и самодовольный партер не понимал Зигфридовой музыки. Она была ему глубоко чужда. Настолько чужда, что оставляла равнодушным, не волновала и не отвращала, как Ильзу Кюренберг. Партер, конечно, не сознавал, но чувствовал нутром, что существо этой музыки — слабость и слепота, что музыка эта напоена пассивностью. И это было приятно: автор беспомощно разводил руками, склонял голову перед теми, что сидели в партере, перед их силой, их деньгами. Из этой музыки можно было сделать проповедь, превратить сцену в церковный амвон. И изливать оттуда страх и тоску, которые отнимали бы у слушателей волю, как отняли ее уже у самого композитора.

Модернизм нов. Даже в этой своей абсолютной безысходности, в этом своем мучении и терзании, в скорби и самоуничтожении, в злобе своей и скептической покорности судьбе он, без сомнения, нов. Но это не новаторское искусство. Новаторским способно стать лишь то, что открывает мир, не заслоняет его. То, что борется, ищет, стремится изменить лицо вселенной и верит, что изменить его можно. Нет, новаторское искусство — не сахарный сироп, не умозрительные видения прекрасного, во всех деталях своих наперед известного человеку будущего. Новаторское искусство сурово, взволнованно, требовательно. Оно может быть и сложным, непрямолинейным, даже смятенным. Но чем оно быть не может, не смеет — это униженным. Ибо униженному никогда не откроется мир.

И. Г. Неупокоева

О ПОНЯТИИ ОБЩЕГО ТИПОЛОГИЧЕСКОГО РЯДА

В системе методов и приемов, которыми пользуется современное литературоведение в исследованиях обобщающего характера, сравнительный метод играет важнейшую роль. Это связано с его возросшим значением во всех общественных и гуманитарных науках, с характерным для них сегодня вниманием к широкому философско-историческому синтезу.

В изучении мирового литературного процесса историко-литературные и теоретические задачи сравнительного метода, так же как и заключенные в нем научные возможности, обнаруживают себя наиболее полно. Действуя с различными величинами истории литературы, на всех ее «горизонталях» и «вертикалях», выявляя в огромном материале процессы синхронной и диахронной типологии, сравнительный метод открывает путь к познанию общих закономерностей развития всемирной литературы и ее бесконечного разнообразия.

Различие национальных, зональных и региональных вариантов единого мирового литературного процесса и своеобразие его этапов (литературных эпох), не говоря уже о неповторимости самих творений искусства, требует от сравнительного метода гибкости, подвижности при переходе от одного уровня исследования к другому, внутренней динамичности, т. е. способности откликаться на выдвигаемые наукой новые задачи. При этом основные, методологически опорные его позиции должны быть едины для исследования в целом.

В изучении истории всемирной литературы как исторически развивающегося целого сравнительный метод может реализовать свои потенции лишь в том случае, если применение его будет строго системным. При всем

многообразии используемых им частных методик, сам исследовательский метод должен быть внутренне последовательным и согласованным во всех своих звеньях, представляя собой стройную иерархию разных уровней типологического исследования[1], проводимых в разных кругах сопоставления.

При сравнительном подходе к истории всемирной литературы (как и к другим многосложным общественным процессам) круги сопоставления постепенно расширяются, предоставляя все новые и новые материалы для более высоких обобщений. Результаты внутринационального, а затем и зонального сравнительного анализа (т. е. результаты первичных кругов сопоставления) становятся материалами сравнительного исследования более широкого (регионального) круга, в котором они соотносятся с результатами сравнительного исследования других зон данного региона. Так, сопоставление результатов зонального изучения реализма XIX столетия (например, в литературах Скандинавии, Центральной и Юго-Восточной Европы, Прибалтики) дает возможность сделать некоторые выводы о развитии в этих странах сходного типа реализма, а также об исторических причинах этого сходства.

Дальнейшее — межрегиональное — сравнительное изучение литературного процесса раскрывает уже наиболее существенные общие его закономерности.

Важно при этом иметь в виду, что в последовательности кругов сопоставления имеется и обратная тенденция. В ходе исследования бывает иногда важно идти от обобщенного представления о данном типологическом процессе к такому углублению в первичный материал, какое до

[1] «Существуют, как теперь принято говорить, разные уровни типологических исследований. Помимо типологии литературных направлений, большое значение имеет типология жанров. Давно, особенно в искусствоведении, интенсивно развивается типология стилей. Чрезвычайно интересной и очень важной представляется типология исторического развития литератур — выяснение видов, типов литературного процесса в различные исторические эпохи, у народов разных стран... Например, типология литературных направлений, естественно, затрагивает вопросы не только об их видах, как они проявились в истории мировой литературы, но и о типах, скажем, романтизма или реализма, в том числе и о национальных типах этих литературных направлений» (*М. Б. Храпченко.* Типологическое изучение литературы.— В кн.: «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы». М., «Советский писатель», 1970, стр. 257).

получения «панорамного» сравнительного обзора предмета было невозможно.

При этом каждый круг сопоставления требует своей методики анализа, соответствующей природе исследуемого материала. Так, внутризональное сопоставление включает в себя необходимость самого внимательного учета того, насколько типологическая общность литературного процесса данной эпохи зависит не только от исторических условий, но и от общности генезиса данных литератур, от длительности и устойчивости их общей историко-культурной традиции, от интенсивности внутризональных литературных контактов и, следовательно, от неизбежных прямых влияний (не говоря уже о более опосредствованных). Разработка соответствующих дифференцированных методик сравнительного изучения этого, соответствующего зональному кругу сопоставления, материала приобретает первостепенную важность. (Очевидно, например, что методика изучения литературных контактов существенно отлична от методики выявления общности генезиса литератур в пределах данной зоны.)

Что касается методики сравнительного анализа, проводимого на высших — межрегиональных — кругах сопоставления, то очевидно, что там (даже если в центре сопоставления будут стоять отдельные фигуры и произведения) главное внимание будет обращено на выявление стадиальной близости рассматриваемого материала. Характерно в этом плане проведенное Н. И. Конрадом сопоставление исторических концепций Полибия и Сыма Цяня — крупнейших представителей исторической прозы своей эпохи [2].

Разработка частных (или дифференцированных) методик сравнительного анализа является важным шагом на пути преодоления все еще столь живучей традиции позитивистского описательства.

При этом одно из важнейших требований сравнительного исследования истории всемирной литературы состоит в том, чтобы результаты, добытые в первичных кругах сопоставления, не оставались простой суммой наблюдений, но были организованы как определенная *система*

[2] *Н. И. Конрад.* Полибий и Сыма Цянь.— В кн.: *Н. И. Конрад.* Запад и Восток. М., «Наука», 1966.

представлений о предмете, рассматриваемом в динамике его развития[3].

Заостряя это положение против бессистемных компаративистских штудий, можно сказать, что плодотворность сравнительного изучения разнонациональных литературных процессов зависит не столько от количества и фактической основательности отдельных сопоставлений, сколько от строгой их системности, от соподчиненности их в решении основной исследовательской задачи.

Значение сравнительного метода в изучении больших общественных процессов не вызывает сомнения. И все же мы вряд ли сможем указать сегодня на работу, в которой всесторонне рассматривались бы задачи и сам механизм действия этого метода по отношению к изучению истории всемирной литературы как многосложного динамического целого, как системного объекта. Возможности и перспективы, открываемые сравнительным методом в изучении этой сферы духовной деятельности человечества, практически не реализованы ни в имеющихся «Историях» всемирной литературы[4], ни в специальных компаративистских изданиях, ограничивающихся преимущественно сопоставлением значительно более частных моментов литературного развития.

Очевидно, что потребность обращения к этому вопросу как на уровне теории, так и в конкретной практике историко-литературного исследования действительно назрела. Изучение истории всемирной литературы, привлекающее к себе в последние годы широкое внимание, требует не только целенаправленного и последовательного применения сравнительного метода, но и его совершен-

[3] Подчеркивая значение, которое имеет в сравнительном исследовании фаза обобщения, Э. С. Маркарян говорит о необходимости сочетать сравнительный метод с логико-аналитическим (*Э. С. Маркарян.* Очерки теории культуры. Ереван. Изд. АН АрмССР, 1969, гл. 4. Центральные проблемы сравнительного изучения социально-исторических систем). Не вернее ли полагать, что аналитический подход органически присущ самому сравнительному методу? Ведь уже простейшая его функция в первичных кругах сопоставления — классификация материала—базируется на обобщенном (теоретическом) представлении о «классах» или «типах», т. е. на возможности объединения в исследовательских целях различных в своем конкретно-историческом бытии процессов по некоторым существенным, присущим им общим признакам.

[4] Подробнее об этом см. в кн.: «Современные буржуазные концепции истории всемирной литературы». М., «Наука», 1967.

ствования, выявления новых, еще не раскрытых его возможностей, выдвижения перед ним новых задач.

Большую роль в углублении теоретической оснастки самого сравнительного метода может сыграть изучение его целей, механизма и полученных результатов в смежных науках. Но при всем внимании, которое уделяется сегодня объединению ученых, представляющих родственные области знания, мы, пожалуй, чаще встречаемся с попытками обогатить метод своей науки методами наук более далеких, чем смежных. Возможно, что важность этого последнего взаимообмена кажется сама собой разумеющейся [5]. Как бы то ни было, специальных исследований, посвященных взаимообмену опытом сравнительного исследования в общественных науках нам не встречалось [6]. Связи наук, изучающих различные аспекты мировой художественной культуры, осуществляются пока еще преимущественно как взаимообмен фактическими открытиями или же большими сквозными идеями (идея прогресса в общественном развитии, идея преемственности в развитии культуры и т. д). Взаимообмен тем новым, что достигнуто этими науками в самих методах исследования, привлекает пока еще значительно меньшее внимание [7]. Между тем есть основание полагать, что именно на этапе высших обобщений, к которым каждая наука приходит в результате многоступенчатых сравнительных исследований, на этапе изучения основных закономерностей изучаемых процессов, взаимообмен смежных наук в их опыте сравнительного исследования может быть наиболее плодотворным. При сопоставлениях, проводимых на более специальном материале (например, в сравнительном анализе жанров, стилей — у историков литературы и других искусств; в сравнительном анализе типа исторических документов — у историков; в сравнительном анализе

---

[5] *Б. С. Мейлах.* Предмет и границы литературоведения как науки.— В кн.: «Вопросы методологии литературоведения». М.—Л., «Наука», 1966, стр. 127.

[6] Наиболее близко подходит к этому вопросу Д. Ф. Марков в статье «Сравнительно-исторические и комплексные исследования в общественных науках» («Вопросы истории», № 10, 1973).

[7] Мы не говорим в данном случае о том значении, какое имеют для общественных наук исследовательские методы вспомогательных дисциплин. Вопросы взаимодействия этих методов с методами ведущей дисциплины обсуждаются в специальной научной литературе достаточно широко.

эстетических систем — у философов), взаимообмен опытом сравнительного метода смежных наук будет, очевидно,— при всем своем несомненном значении — все же меньшим [8].

Если еще относительно недавно важно было обосновать само значение сравнительно-типологического анализа в марксистском литературоведческом исследовании, раскрыть принципиальное отличие его методологии и исследовательской функции от позиций современной компаративистики, то очевидно, что сегодня следует сосредоточить внимание на позитивной разработке *фундаментальных исследовательских принципов* этого научного метода.

Многие сложности, возникающие при построении истории всемирной литературы и имеющие *объективное основание* в огромной разнородности материала, кажущегося нередко неподвластным единой классификации [9], связаны прежде всего с неразработанностью самих этих фундаментальных принципов сравнительного метода. В исследованиях, имеющих дело с материалом разных литератур, группировка (классификация) этого материала совершенно различна и зачастую не имеет методологически единых оснований. Следует признать, что ни стремление расположить этот материал в определенной системе генетического родства (восходящее еще к стародавним «Литературным таблицам» Г. Дьеркса [10]), ни последовательное описание синхронных литературных процессов по типу, предложенному в известном «Репертуаре...» Ван Тигема [11], ни группировка материала по принципу наиболее развитых связей между литературами (как, например, у В. Фридериха и Д. Мэлона [12]), ни

[8] Это наблюдение не относится к ранним ступеням развития духовной культуры, когда сами письменные памятники (а также памятники других искусств) носили синкретический характер, и для сравнительного их анализа необходимо объединение усилий разных специальностей.

[9] Проблема классификации (разных ее аспектов) может считаться одной из важных проблем методологии и методики сравнительного подхода к широкому разнонациональному материалу.

[10] *G. Dierks.* Literatur-Tafeln. Synchronistische Darstellung der Weltliteratur in ihren hervorragendsten Vortreten. Dresden, 1878.

[11] *P. Van Tieghem.* Répertoire chronologique des littératures modernes. Paris, 1935.

[12] *W. P. Friederich* (col. of D. N. Malone). Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neill. Chapel Hill, 1954.

тем более отказ от всякой систематизации материала и изложение его (как у Прамполини [13]) сплошными национальными массивами (с момента зарождения национальной литературы до современности) не продвигают исследование *закономерностей* истории всемирной литературы. Это, естественно, делает невозможным и построение подлинного синтеза, основанного на историко-материалистическом подходе и соответствующего уровню современных знаний.

Фундаментальными принципами исследовательского метода могут быть названы те, которые позволяют выявить общие закономерности и тенденции развития изучаемого предмета, раскрыть его специфику на каждом отрезке его исторического пути, уловить систему его связей с более широкими процессами. Фундаментальные исследовательские принципы должны обладать универсальностью действия, т. е. работать на всех уровнях анализа данного предмета, захватывать главные его сферы. В изучении истории всемирной литературы эти исследовательские принципы могут быть сгруппированы вокруг основных вопросов общей теории сравнительного изучения литератур.

Прежде всего это вопрос о том, *что* (какие «единицы» литературного процесса) сопоставлять, чтобы исследование было направлено на решение целевой задачи — на установление общих и частных закономерностей мирового литературного развития, проявляющихся (синхронно и диахронно) в бесконечном многообразии национальных форм и индивидуальных творческих решений и складывающихся в системе единства мирового литературного процесса в определенные типологически общие ряды. Это, далее, вопрос в том, в *каких исторических параметрах* проводить это сопоставление — в пределах ли определенной исторической или литературной эпохи или как сопоставление стадиальное (учитывая, что в последнем случае сравниваемые объекты могут находиться на огромной, с точки зрения абсолютной хронологии, дистанции друг от друга). *Как понимать сущность самого феномена*

[13] *G. Prampolini.* Storia universale della letteratura. t. 1—3. Torino, 1933—1936. См. также третье издание — Torino, 1959.

типологической общности (родства, сходства, близости[14]) литературных процессов, имея в виду, что даже при наличии между ними генетической и культурно-исторической связи, не она является фактором, определяющим на данном этапе их типологическое сходство, лишь способствуя более яркому его проявлению? (Например, историческое родство славянских литератур в системе типологической общности развития литератур социалистического мира.)

Принципиальное значение имеет и вопрос об объективных *критериях* отнесения сравниваемых процессов или явлений к типологически общим или различным. Особенно сложен этот вопрос применительно к истории всемирной литературы, поскольку здесь в поле сравнительного анализа попадает литература различных историко-культурных зон и регионов, что нередко делает типологически однорядные процессы внешне весьма несхожими.

Все эти вопросы неразрывно между собой связаны, требуя комплексной разработки. Одним из подступов к этому может быть выяснение понятия *общего типологического ряда* и возможных в его пределах вариаций.

1. Понятие общего типологического ряда является теоретическим осмыслением реального феномена всемирной литературы — *объективно существующей (синхронно и диахронно) типологической общности* многих процессов и явлений, находящихся на магистрали мирового литературного развития. Объяснение этого феномена — в том общенаучном критерии повторяемости, значение которого в изучении общественных процессов подчеркивал В. И. Ленин[15]. В сфере духовной деятельности человечества повторяемость проявляется в специфических формах, анализ которых не входит в задачу данной статьи. Важно лишь подчеркнуть, что здесь, как и в мировом историческом процессе, повторяемость не может быть объяснена ни теориями возвращающихся исторических циклов, ни теориями, сводящими развитие художественного созна-

---

[14] Кажущаяся близость этих понятий, входящих в основной терминологический арсенал сравнительного исследования, приводит к нередкому смешению их в литературоведческом и культурологическом исследовании. Между тем понятия эти не являются синонимами. Очевидно, что в общих усилиях литературоведов, направленных на упорядочение научной терминологии, следует обратить внимание и на необходимую дифференцированность историко-культурного содержания этих понятий.

[15] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 137.

ния к вариациям архетипов, ни попытками вместить реальное многообразие форм развития всемирной литературы в прокрустово ложе неких универсальных схем.

2. Понятие это по сути своей исторично. Схватывая одну из важнейших черт динамической структуры мирового литературного процесса — наличие в нем *устойчивых*, проходящих через все многообразие материала, типов развития,— понятие общего типологического ряда включает в себя и признание *множественности* объединяемых им форм развития. Улавливая, таким образом, сложную диалектику реального движения художественного сознания, взаимосвязь в нем единичного и общего, понятие общего типологического ряда намечает и *диалектику исследовательского подхода* к его изучению. Для решения задач научного синтеза бесконечное разнообразие процессов и явлений всемирной литературы объединяется этим понятием в определенные «ряды» по некоторым важнейшим своим признакам.

Среди этих признаков (разработка их как определенного исследовательского комплекса является специальной задачей) следует выделить два:

Один из них принадлежит внутрилитературному процессу — *сходство систем художественного мышления*, наблюдаемое сравнительным путем на разных уровнях литературы, в разных кругах сопоставления. Сходство это проявляется (зачастую в весьма несхожих эстетических формах) прежде всего в том, как решается главная проблема искусства: человек во взаимодействии с окружающим его миром.

Так, если говорить о типологии литературных направлений, можно наблюдать общие подходы к постановке и решению этой проблемы в пределах мифологического, классицистического, романтического и реалистического искусства, независимо от их национальных или зональных вариантов. Такие же типологические общие подходы к центральной проблеме искусства могут быть прослежены и в сходстве художественных систем основных литературных жанров (независимо от их модификации на разных этапах и в различных историко-культурных условиях).

Другой важнейший признак общности типологического ряда относится уже к сфере взаимодействия искусства и социальной среды — *сходство общественных функций*

сопоставляемых литературных явлений или процессов. Вопрос этот заслуживает особого внимания при постановке таких широких по своему культурному диапазону проблем всемирной литературы, как, например, проблема ренессансного или просветительского ее этапов в разных регионах.

Так, например, сходство общественной функции литературы просветительского направления, на каких бы параллелях и меридианах мировой литературы мы ее ни наблюдали, заключается в ее борьбе за демократизацию форм социальной жизни, за духовную эмансипацию широких слоев народа. При этом конкретное содержание и художественные формы просветительской литературы, а также степень ее связанности с массовыми демократическими движениями в разных исторических условиях весьма различны. Так, развитие просветительского движения, идеологии и литературы в России (не только в собственно русской культуре, но и в общественной мысли и литературе других народов, судьбы которых были к XIX в. тесно связаны с судьбой русского народа) представляет собой интереснейшую страницу мирового общественного и культурного развития. Связь просветительской литературы с размахом народно-революционных движений и с революционно-демократической идеологией проявляется здесь в силу определенных исторических условий в таких масштабах, как ни в одной другой стране. Другим вариантом литературы просветительского типа (определенных ее слоев) является сохранение и развитие в ряде восточных литератур XIX в. религиозного реформаторства [16], что резко отличает их от характерного для литератур европейского Просвещения рационализма; можно отметить также наблюдаемое во многих восточных литературах, так же как в ряде литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, выражение просветительских идеалов в романтической форме [17], что было не характерно

---

[16] См. *Е. П. Челышев.* О характере просветительства в литературе хинди. См. также: *Н. К. Усманов.* Развитие просветительских идей на арабском Востоке в XIX в. (обе статьи опубликованы в кн.: «Просветительство в литературах Востока». М., «Наука», 1973).

[17] См., например, ряд выступлений по этим проблемам в кн.: «Труды межвузовской научной конференции по истории литератур зарубежного Востока». М., Изд-во МГУ, 1970.

для западноевропейских и русской литератур, а также для просветительской литературы США.

Недостаточное внимание при изучении типологической общности литературных процессов к вопросу о сходстве их общественных функций ведет к ошибкам не только фактического, но и методологического характера. Сопоставление проводится при этом либо в замкнутом «внутрилитературном» ряду, с абсолютизацией внешних или частных сходств и различий, без необходимого для марксистской науки выхода к той общественной среде, которая не только формирует литературу, но и подвергается ее духовно преобразующему воздействию, либо как простое сопоставление тех исторических условий, в которых данные литературные процессы возникают.

3. В многоступенчатой и разветвленной (т. е. проводимой кругами восходящей сложности и на разных уровнях) системе сравнительного изучения всемирной литературы понятие общего типологического ряда имеет важнейшее значение как *укрупненная единица исследования.* Такие синтезирующие огромный разнонациональный материал эстетические категории, как художественный метод, направление, стиль, или же (при анализе другого уровня) такие категории, как эстетическая природа жанра или тип сюжета, являются в сути своей типологически обобщающими понятиями.

При этом масштаб укрупнения единиц исследования, т. е. диапазон того реального материала, который объединяется в каждом данном случае понятием общего типологического ряда, не универсален, он подвижен. Изменения этого масштаба зависят от непосредственной задачи исследования — требует ли она внимания к микро- или макровеличинам изучаемого процесса [18]. В одних случаях — это масштаб, позволяющий охватить всю панораму мировой литературы (в пределах ли данного синхронно-

---

[18] Об этом говорит в обоснование задач создания «теоретической истории» литературы Д. С. Лихачев: «История литературы, которая должна описать эпохи и периоды, имеет дело с миллионами фактов и явлений. Она обращается не к микрообъектам, а к целым ансамблям микрообъектов. Изучение истории отдельных микрообъектов и макрообъектов — различно. Чтобы выяснить историю макрообъектов, надо пожертвовать детальностью информации об истории каждого объекта в отдельности» (*Д. С. Лихачев.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., «Наука», стр. 6).

го среза — например, характеристика социалистического реализма как явления мировой художественной культуры; в диапазоне ли длительного исторического времени — например, рассмотрение исторических судеб реализма [19]; или же при определении основных координат мирового литературного процесса — его периодизации и его исторически подвижных региональных параметров). При таком укрупнении понятие общего типологического ряда позволяет сближать между собой процессы или явления, отстоящие друг от друга весьма далеко во времени или по своей историко-культурной традиции, что для разработки вопроса о единстве мирового литературного процесса имеет важность первостепенную.

В других же случаях укрупнение происходит в масштабах более узких — внутринациональных [20] или зональных [21].

Понятие общего типологического ряда как укрупненной единицы исследования плодотворно работает и на уровне изучения художественной структуры произведений, например, при анализе структуры жанра — постоянных, устойчивых черт этой структуры и тех изменений, которые происходят в ней на каждом из этапов (различие структур романтического, реалистического, натуралистического, символистского романов).

4. Понятие общего типологического ряда является, таким образом, и одним из важнейших принципов классификации мирового литературного процесса.

5. Способствуя выявлению стержневых линий истории всемирной литературы, понятие общего типологического ряда является определенным отвлечением от ее реального богатства. Соотношение этого понятия с

---

[19] *Борис Сучков.* Исторические судьбы реализма. Изд. 3. М., 1973.

[20] См., например, материалы дискуссии о типологии русского реализма, проведенной Институтом мировой литературы им. А. М. Горького («Проблемы типологии русского реализма». М., «Наука», 1969).

[21] Таково, например, рассмотрение проблем становления социалистического реализма в работе Д. Ф. Маркова «Генезис социалистического реализма (из опыта южнославянских и западнославянских литератур)». М., 1970. Интересные теоретические соображения о проблемах зональной общности литератур высказывает болгарский ученый И. Конев (*Илия Конев.* Ние сред другите и те сред нас. София, Държавно издателство наука и изкуство, 1972).

живым историко-литературным процессом в сущности своей сходно с тем, как соотносятся между собой понятия закона и явления.

Не следует ли, однако, задуматься над тем, что понятие типологической общности, к которому широко обращаются сегодня в разных науках, имеет в отношении к искусству существенную особенность? Видимо, мы имеем здесь дело с особым характером обобщения, свойственным наукам об искусстве. Сам характер этого обобщения (различных его этапов) подлежит обстоятельному изучению, но основная особенность первой его ступени очевидна: реальное богатство предмета в ней не исчезает. Это обобщение опирается непосредственно на реальный, художественно неповторимый материал, непосредственно из него вырастает, не имея между ним и собой промежуточного звена в виде искусственно сконструированной модели (т. е. «чистого», отвлеченного от конкретно-исторических его форм, типа). Этому не противоречит, что в самой истории литературы классические типы тех или иных литературных процессов существуют. Более того, наличие этих классических образцов, наиболее репрезентативных для каждого данного типологического ряда, является одной из характерных особенностей мирового литературного развития (так же, как и наличие в нем «усеченных», не прошедших по тем или иным условиям полного, «классического», цикла развития форм). Эти классические образцы данного типологического ряда занимают в нем свое законное «вершинное» место (Байрон — в романтизме, Бальзак, Толстой, Шолохов — в реалистическом искусстве своих эпох), не будучи в то же время эталоном, сходство с которым является решающим для определения принадлежности к этому ряду произведений других национальных литератур.

При изучении художественного материала в понятии общего типологического ряда сохраняется то представление о *многообразии* предмета и самостоятельном художественном значении каждого данного его элемента, утрата которых науке об искусстве резко противопоказана. (Так, говоря о своеобразном типе современного латиноамериканского реализма, мы подразумеваем то выразительное общее, что есть в неповторимо индивидуальном художественном мире поэзии Пабло Неруды и

Николаса Гильена, прозы Астуриаса, Карпентьера, Гарсиа Маркеса, Вериссимо.)

И все же — «никому не дано видеть сразу обе половинки апельсина». Афоризм Гейне имеет отношение не только к пределам возможностей непосредственного созерцания, но и к пределам возможностей научного познания, нацеленного всегда (если это действительно научное познание, а не замаскированное под него плоское описательство) на решение определенной задачи. В своем значении *теоретического* обобщения понятие общего типологического ряда направлено прежде всего не к индивидуальному явлению искусства (в этом, разумеется, есть свои, и немалые, утраты), но к *закономерностям* его возникновения, к особенностям его типа, его формы. (Ср., например, различные типы развития европейского романтизма, а также многообразие форм, в которых это развития осуществляется в различных литературах, в творчестве различных художников.) Когда в результате сравнительного рассмотрения (проведенного на литературном материале разных уровней; в разных кругах сопоставления; синхронно и диахронно; в различных регионах) мы устанавливаем типологически общие ряды литературного развития, принципиально отличающиеся от других типологических рядов этого же уровня (определяем, например, типологическую общность литературных направлений, жанров, стилей), нас интересует прежде всего не индивидуальное своеобразие того или иного конкретного явления искусства. Интересуют прежде всего те черты литературного процесса (те особенности направлений, жанров и стилей), в которых яснее всего проступает их связь с общими закономерностями развития всемирной литературы.

6. В то же время — и в этом внутренняя диалектика понятия общего типологического ряда, специфика его действия в сфере искусства — сами эти типологические ряды, отчетливо различимые в истории литературы даже «невооруженным» взглядом, не являются некими монолитами. В пределах каждого из них мы обнаруживаем различные формы или типы развития, соответствующие конкретным условиям данной национальной литературы или зоны, их реальным потребностям, возможностям и художественным традициям. Одним из выразительных примеров особого типа развития в общей системе един-

ства советской литературы являются литературы младописьменные [22].

Видеть внутреннюю дифференцированность развития литературы в пределах общего типологического ряда для историка и теоретика литературы не менее важно, чем уловить наличие такого ряда и общность относящихся к нему процессов в масштабах литературы всемирной — чрезмерная «генерализация» литературного процесса всегда грозит обернуться пустой схемой. Обобщающий типологический подход к истории всемирной литературы раскрывает ее многообразное богатство полнее, чем несистемное ее изучение. Схватывая глубинную эстетическую сущность сопоставляемых объектов и главное в их общественной функции, понятие общего типологического ряда делает восприятие многосложного предмета более емким, представляя его как целое (например, древнегреческая трагедия, рыцарский роман, романтическая поэма как большие художественные комплексы) [23].

С другой стороны, мы получаем возможность увидеть все своеобразие явлений и процессов внутри этого ряда — сближенные, представленные как некая общность, они в системе этой общности рельефнее раскрываются своими «непохожими» друг на друга чертами, характеризующими их как явления подлинного искусства, всегда неповторимого, не знающего плоского подобия. Так, греческая трагедия (одна из самых целостных типологических общностей мировой литературы) предстает при

---

[22] *Н. И. Черапкин.* Закономерности развития младописьменных литератур Поволжья. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1971. Хотелось бы поддержать стремление автора, не ограничиваясь характеристикой самоочевидного материала, идти в своем исследовании вглубь, выявляя в пределах самих младописьменных литератур более тесные историко-типологические общности.

[23] Характеризуя названные общности как явления типологического ряда (в пределах ли одной литературы данной эпохи — древнегреческой; или же без определения «географических» границ жанра — рыцарский роман, романтическая поэма), следует подчеркнуть, что во всех этих случаях перед нами не литературная эпоха в целом, но один из ее компонентов. Этим как бы подразумевается, что в ту же эпоху развивались и другие типологические общности (например, параллельно с рыцарским романом — жанры городской литературы). Как бы ни характерен был данный типологический ряд для литературной эпохи в целом, он не может быть с нею отождествлен.

ее рассмотрении поразительным различием индивидуальности трех крупнейших ее творцов; романтическая поэма обнаруживает не только свое отличие от поэмы классицистической или реалистической, но и разнообразие своих собственных типов. В системе общего типологического ряда создается возможность не только глубже понять отличие социалистического реализма от предшествующих фаз развития реалистического искусства, но и полнее представить себе огромное разнообразие типов развития в пределах этого художественного метода.

Таким образом, сравнительный анализ, который, идя все расширяющимися кругами, приводит к высокому типологическому обобщению межрегионального масштаба, снова переходит к более узким кругам сопоставления — к сопоставлению внутри каждого типологического ряда, позволяя в конечном счете глубже понять творчество каждого художника, его произведение. И если на начальных фазах сравнительного изучения многосложного целого всемирной литературы (в первичных кругах сопоставления) происходило по преимуществу накопление относительно элементарных сравнительных данных, то теперь, на новом «витке» анализа, мысль исследователя идет в этих же кругах вглубь. То представление о типологических кругах в масштабах всемирной литературы, которое было завоевано в ходе предшествовавшего сравнительного анализа, вооружает теперь исследователя перспективой, помогающей ему при рассмотрении микроструктур литературного процесса. Исследователь не останавливается уже на простой констатации сходств и различий отдельных элементов сравниваемых художественных структур (например, на отличии сдержанной эмоциональной тональности реалистического повествования литератур европейского Севера от эмоциональной взрывчатости повествования в произведениях латиноамериканских писателей). Теперь этого наблюдения, которым можно было ограничиться на начальных фазах сопоставительного исследования, уже явно недостаточно. Выступая уже во всеоружии более широких представлений, исследователь обращает внимание на различие национальных и региональных *систем* художественного мышления (по отношению к которым отмеченное выше различие двух типов повествования является важной *частностью*).

Следует при этом подчеркнуть, что при всем внимании к специфике этих художественных систем марксистский сравнительный анализ, в противоположность различным направлениям современной буржуазной науки, опирающимся на теории замкнутых цивилизаций, исходит из того, что системы эти не замкнуты в себе, но находятся в сложном взаимодействии.

Таким образом, являясь важнейшим средством необходимой в исследованиях обобщающего плана генерализации литературного процесса, понятие общего типологического ряда содержит в себе и предостережение от чрезмерного ею увлечения.

7. Понятие типологического ряда является понятием динамическим, учитывающим как *устойчивость* объединяемых им процессов и явлений, так и *многообразие* их вариантов. «Типологическое единство в литературе — общность не статическая, а динамическая. Это не замкнутая цепь, состоящая из одинаковых звеньев, а, скорее, своего рода спектр разных, находящихся в определенном соотношении цветов» [24].

Типологические (синхронные и диахронные) образования, являющиеся реалиями мирового литературного процесса, изменяются вместе с движением самой истории. Поэтому понятие общего типологического ряда не равно себе в разные эпохи уже по «составу» объединяемых им литератур. Так, например, если в эпоху Ренессанса итальянская литература как бы возглавила типологически общий процесс развития крупнейших европейских литератур, то в XIX в. тип ее развития был уже во многом существенно иной (частично приближающийся — в силу особых условий — к типу развития литературы Центральной и Юго-Восточной Европы, хотя и с тем существенным отличием, что она обладала многовековой развитой литературной традицией). Другой пример того, как изменяется в ходе исторического развития «состав» типологического ряда: в середине XIX столетия сфера действия реалистического романа ограничивалась Европой; но уже в конце этого столетия в общий типологический ряд реалистического романа втягиваются завоевания этого жанра в северо- и латиноамериканских литературах, а в XX столетии реалистический ро-

[24] *М. Б. Храпченко.* Типологическое изучение литературы, стр. 257,

ман образует уже типологический ряд мировой протяженности.

По исторической вертикали изменяются не только «состав» типологического ряда и прочность «сцепления» составляющих его процессов, но происходит и развитие основных, существенных его черт. При этом одни типологические ряды имеют большую протяженность исторического действия, в пределах которой этапы его развития различаются весьма существенно (например, история реализма в мировой литературе, с принципиальным качественным различием этого художественного метода на разных этапах); другие типологические ряды могут быть прослежены в значительно более узких временных границах.

Динамизм понятия общего типологического ряда проявляется не только в изменениях, возникающих (в пределах этой общности) в процессе исторического развития. Он проявляется также в широком диапазоне вариантов (национальных[25] и стадиальных[26]) в пределах одной литературной эпохи. Подчеркнуть это важно и в собственно историко-литературном, и в теоретическом плане. Сама литературная эпоха предстает, таким образом, как период внутренне богатый, внутри которого также прослеживается развитие. Из этого следует, что при изучении одной литературной эпохи перед сравнительным методом встают не только синхронные, но и диахронные задачи. Различие синхронных и диахронных форм проявления внутренней динамичности типологического ряда может быть уподоблено тому, какое видел Лессинг в возможностях передачи движения поэзией и живописью.

Динамический характер понятия общего типологического ряда проявляется также и в том, что в процессе исторического развития общества изменяются не только факторы, влияющие на формирование и эволюцию типологических рядов мировой литературы, но и сам их характер. Появляются новые по своему составу, содержа-

---

[25] Характерным примером является различие французского, русского и английского реализма 30—60-х годов XIX в.

[26] Например, отличие развитого критического реализма ряда европейских литератур середины XIX в. от реализма ряда стран Центральной, Юго-Восточной и Северной Европы, где его позиции в это время только еще утверждались.

нию, самой своей структуре типологически общие процессы, которых прежние этапы развития литературы не знали (характернейший пример — многонациональное единство советской литературы). Система новых типологических образований в мировом литературном процессе становится все более разветвленной, богатой и разнообразной (в чем можно, кстати говоря, видеть одно из ярких проявлений поступательного развития всемирной литературы). Исторический подход нашей науки к таким основополагающим ее понятиям, как художественный метод, направление и стиль, распространяется, таким образом, и на изучение типологических рядов литературного развития.

Находясь в непосредственной зависимости от важнейших координат мирового литературного процесса — его периодизации и его «исторической географии» (исторически изменяющейся карты его национальных, зональных и региональных образований), понятие общего типологического ряда принадлежит к тем основным теоретическим понятиям современной филологической науки, которые необходимы для построения высшего историко-литературного синтеза. Это понятие фиксирует *сущностную близость систем художественного мышления,* зависящую от целого комплекса исторических условий и проявляющуюся (синхронно и диахронно) как в определенном сходстве своих содержательных и формальных очертаний, так и в сходстве своих общественных функций.

Этим обобщенным понятием история и теория литературы затрагивают уже сферу философии этого искусства. Здесь мы снова возвращаемся к мысли о том, что именно на высших кругах обобщения взаимообмен опытом действия в смежных науках сравнительного метода может быть наиболее плодотворным.

Я. Эльсберг

О СИНТЕЗЕ ТРАДИЦИЙ В РУССКОМ РЕАЛИЗМЕ

За последнее время появился ряд статей (Д. Д. Благого, В. В. Кожинова, Е. Н. Купреяновой, Д. С. Лихачева, И. З. Сермана, Л. И. Тимофеева, Г. М. Фридлендера и др.), посвященных методологическим вопросам, встающим при изучении русского реализма XIX в. в связи с мировым литературным процессом и со своеобразием русского литературного развития.

Такое направление исследований представляется в высшей степени своевременным. Оно соответствует стремлению найти наиболее точный, тонкий и глубокий научный подход к всестороннему изучению того неисчерпаемого богатства, которое содержится в русском реализме, и к возможно более полному уяснению его всемирно-исторического значения.

И думается, что каждое предложение новых решений, способных осветить хотя бы какие-то остающиеся покуда в тени грани того сложного сплетения классических художественных традиций и новаторских, эстетических открытий, которые характеризуют русский реализм, заслуживает серьезного внимания даже в том случае, если эти решения односторонни и спорны.

В этом, в частности, на наш взгляд,— интерес и значение «методологических заметок» В. В. Кожинова «О принципах построения истории литературы», помещенных в сборнике «Контекст. 1972».

Заметки эти получили отклик в статье Г. М. Фридлендера «Русский реализм (некоторые спорные проблены и очередные задачи изучения)», помещенной в журнале «Русская литература» (1973, № 3). Г. М. Фридлендер выделяет в статье В. В. Кожинова «мысль о моментах, сближающих русскую литературу первой половины XIX в. по ее историческому складу с литературой

ренессансного типа и отличающих ее «соответственно от литератур, более близких ей синхронно»[1].

При этом, однако, подчеркивает Г. М. Фридлендер, В. В. Кожинов впадает в «историческую погрешность», ибо «склонен *отождествлять* русскую литературу указанного периода с литературой Ренессанса, в то время как на самом деле мы имеем дело с явлением особого качества, сходным одними своими гранями с литературой Ренессанса, а другими — с остальными передовыми литературами XIX в., и именно поэтому не совпадающим вполне по типу ни с тем, ни с другими»[2].

Нам эти критические замечания Г. М. Фридлендера кажутся — именно с методологической точки зрения — весьма существенными и в основе своей правильными. Действительно, как писал еще В. Г. Белинский, «наша литература представляет совершенно особое явление, мы вдруг переживаем все моменты европейской жизни, которые на Западе развивались последовательно»[3].

Именно исходя из этого методологически глубокого и исторически точного указания великого критика, автор этих строк попытался охарактеризовать творческий метод Пушкина как синтез «черт реалистического метода на таких различных его этапах, как эпоха Возрождения в Западной Европе, эпоха Просвещения и период зарождения критического реализма в России и в Европе... В синтезе этом отразился и опыт романтизма»[4].

Как показывает особенно ясно творчество Пушкина, русская литература переживала «вдруг» различные моменты мирового художественного развития, которые не могут быть сведены только к литературе Ренессанса, с одной стороны, и к критическому реализму XIX в.— с другой. Подлинная картина русского литературного движения еще сложней, еще более богата различными краска-

---

[1] «Русская литература», 1973, № 3, стр. 50.
[2] Там же.
[3] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 198.
[4] *Я. Эльсберг.* Основные этапы развития русского реализма. М., 1961, стр. 76. Ср. аналогичную формулировку в моем докладе «Пушкин и развитие мировой литературы» (М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 21), на который в своей статье ссылается Г. М. Фридлендер,

ми, чем то предусматривает предложенная Г. М. Фридлендером формулировка.

Все это связано, в частности, с тем, что, как пишет Д. С. Лихачев, полемизируя с В. В. Кожиновым, «эпохи Возрождения как таковой у нас не было ни в древней Руси, ни позднее»[5], хотя в различные исторические периоды, по мнению исследователя, черты, свойственные Возрождению на Западе, проявлялись в нашей культуре и литературе[6].

Но обратимся теперь непосредственно к статье В. В. Кожинова. В ней поставлен чрезвычайно важный методологический вопрос, сводящийся к тому, что в русской литературе XVIII — начала XIX в. «наиболее значительные явления... никак не сводятся к какому-либо одному направлению», в частности к классицизму, просветительству, что «искусство пушкинской эпохи родственно ренессансному реализму»[7].

И в такой постановке вопроса — большое достоинство статьи. Но тут же В. В. Кожинов предлагает жесткую схему, направленную к тому, чтобы вместить сложносоставные синтетические художественные явления «в одно направление».

Несмотря на известную неотчетливость своих положений, В. В. Кожинов намечает такую периодизацию русской литературы, которая каждого великого писателя прикрепляет к периоду, соответствующему по аналогии тому или иному периоду западноевропейского литературного развития, и снимает вопрос о том, что творчество того или иного русского писателя может носить на себе синтетический отпечаток различных периодов мирового литературного развития.

Согласно схеме В. В. Кожинова, пушкинская эпоха — это ренессанс, затем возникает «русское просвещение», которое «развивается во второй трети XIX в. а не XVIII в.», «тогда же складывается и настоящий русский романтизм, в частности как реакция на просветительство»[8].

---

[5] *Д. С. Лихачев.* Возрождение и средневековье.— «Русская литература», 1973, № 4, стр. 118.
[6] Там же.
[7] «Контекст. 1972». М., «Наука», 1973, стр. 302, 289.
[8] Там же, стр. 273.

К просветительству наш автор относит, в частности, Щедрина и Некрасова, а к романтизму — Достоевского и Глеба Успенского. Критический же реализм «складывается лишь в 1860—70-х годах, в зрелом творчестве Толстого, Тургенева, писателей-разночинцев»[9], и от него отлучаются, как то явствует из предыдущего, Щедрин, Некрасов, Достоевский, Глеб Успенский.

А так как творчество Щедрина и Некрасова хронологически в рамки второй трети XIX в., к которой В. В. Кожинов отнес «русское просветительство», никак не укладывается, то получается, что после Ренессанса в России одновременно развивались просветительство (Некрасов, Щедрин), романтизм (Достоевский и Гл. Успенский) и критический реализм (Толстой).

Полагаем, что перед нами классификация, разъединяющая ряд великих реалистов XIX в., творчество которых обладает очевидными чертами сходства.

Ведь если основанием для зачисления Достоевского по разряду романтизма (другое дело — романтические мотивы некоторых его произведений) В. В. Кожинову служит связь писателя с «почвенничеством»[10], то ведь с не меньшим правом можно было бы сослаться на те стороны мировоззрения Толстого, которые заставляли его заявить, что «*идеал наш сзади, не впереди.* Воспитание портит, а не исправляет людей»[11].

Что же касается Достоевского, то против отнесения его к романтизму говорит уже одно то, что в его творчестве иллюзии, связанные с патриархальностью, побеждались ощущением бурления русской жизни, ее самодвижения, пафосом духовных исканий личности, ее мечтой о счастье для всех, осуществимом только где-то в будущем.

А Глеб Успенский, несмотря на свои народнические упования, был создателем великой галереи типов из низов русской жизни, реалистическое значение которой непреходяще.

Все это более или менее известные истины, но их приходится напомнить, потому что В. В. Кожинов, вопреки собственным неоднократно высказывавшимся им взглядам на соотношения художественной литературы и об-

[9] «Контекст. 1972», стр. 280.
[10] Там же, стр. 279.
[11] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 8. М., ГИХЛ, 1936, стр. 323.

щественной мысли, теперь подчиняет ряд великих реалистов тем или иным идеологическим течениям эпохи (просветительству, народничеству, почвенничеству), а затем уж, отправляясь от такого прикрепления, выводит этих писателей за пределы критического реализма, относя их то ли к литературе просвещения, то ли к романтизму.

Повторяю, все это противоречит исходной направленности статьи В. В. Кожинова, направленности, сформулированной, в частности, в следующих словах: «Русские писатели обращаются к классицизму или к романтизму как бы лишь затем, чтобы нарушать их принципы и переплетать их с принципами иных направлений»[12]. Но этому положению исследователь остается верен лишь до того момента, пока он не касается писателей, так или иначе связанных с критическим ралистом. Дойдя до последнего, он отвлекается от конкретно-исторического русского и западноевропейского художественного материала, широкий охват и интересный анализ которого является несомненным достоинством работы, и выступает с тезисами, на наш взгляд, малоубедительными.

В особенности это касается истолкования и понимания «Мертвых душ» Гоголя.

«Роль Пушкина, Гоголя и их современников в русской культуре была *тождественна* (курсив мой.— *Я. Э.*) той роли, которую сыграли Спенсер и Шекспир, Рабле и Ронсар, Сервантес и Лопе де Вега и другие их современники для своих культур»[13].

В. В. Кожинов не впервые характеризует в таком духе творчество Гоголя. В «Вопросах литературы» (1968, № 5) была напечатана его статья «К методологии истории русской литературы (о реализме 30-х годов XIX в.)», в которой он приходил к выводу, что «Мертвые души» — это не сатира, это искусство, близкое искусству ренессансного типа»[14].

При этом В. В. Кожинов ссылается на сопоставление Гоголя и Рабле, содержащееся в диссертации М. М. Бахтина, относящейся к 1940 г. Ныне эти страницы диссер-

[12] «Контекст. 1972», стр. 302.
[13] Там же, стр. 294.
[14] «Вопросы литературы», 1968, № 5, стр. 77.

тации напечатаны в сб. «Контекст. 1972», и мы имеем возможность обратиться непосредственно к ним. В статье под названием «Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь)» М. М. Бахтин сближает Гоголя и Рабле, в частности «Мертвые души» и «Четвертую книгу» Рабле — путешествие Пантагрюэля. «В основе «Мертвых душ» внимательный анализ раскрыл бы формы веселого (карнавального) хождения по преисподней, по стране смерти» [15].

Но при этом М. М. Бахтин делает крайне существенные оговорки. Во-первых, исследователь подчеркивает сознательную односторонность своего подхода к творчеству Гоголя: «Нас интересуют только элементы народной смеховой культуры в его творчестве» [16]. Во-вторых, и это еще более важно, по самому существу вопроса М. М. Бахтин, высказав свою мысль относительно «веселого... хождения» Чичикова, разъясняет: «Разумеется, эта глубинная традиционная основа «Мертвых душ» обогащена и осложнена большим материалом иного порядка и иных традиций» [17].

Мысль М. М. Бахтина о связи творчества Гоголя с народной смеховой культурой, высказанная в рассматриваемой статье в крайне лаконичной форме, несомненно, способна служить плодотворным толчком для углубленной и детализированной разработки вытекающих отсюда вопросов, что только и в состоянии выяснить меру правильности этого положения и осветить конкретные формы новаторского синтеза этой традиции с иными мотивами той стилевой «памяти», которая сказалась в «Мертвых душах». И само понятие «народной смеховой культуры» в приложении к России и к поэме Гоголя требует многосторонней конкретизации. Прежде всего это понятие нуждается в конкретно-историческом уточнении. Ведь народ России Гоголя — это не народ Франции Рабле. Как отмечает автор в высшей степени содержательной работы о средневековой культуре А. Я. Гуревич, «было бы исторически неверно приравнивать западноевропейских феодально зависимых крестьян к восточноевропейским крепостным XVI—XVIII вв. Бесправие, характеризующее положение крестьянства крепост-

[15] «Контекст. 1972», стр. 252.
[16] Там же, стр. 249.
[17] Там же, стр. 252.

нической России, почти не отличимое от рабства, существенно отличалось от положения зависимых крестьян Запада, обладающих определенным правовым статусом»[18].

Во второй четверти XIX в. в России обостряется народное недовольство, растет крестьянское движение, объективно отражающее историческую необходимость падения крепостного права, но очевидно, что весь социальный и бытовой уклад страны ставил развитию и проявлению народной смеховой культуры такие препятствия, которых не знала Франция XVI в. Как ни плохо изучен этот круг вопросов по отношению к России, есть все основания полагать, что здесь слабость городской культуры препятствовала тому «многовековому развитию средневекового карнавала, подготовленного тысячелетием развития более древних смеховых обрядов»[19], о котором М. М. Бахтин пишет в своем интереснейшем и получившем широкое признание труде о Рабле. В том-то и дело, что если подходить к вопросу о Ренессансе не только под углом зрения уровня и состояния передовой литературы и искусства, как то делает В. В. Кожинов, а учитывая и характер народной жизни и культуры, то умозрительное, внеисторическое перенесение соответствующих исторических явлений и понятий, сложившихся в Западной Европе, в русскую действительность обнаруживает малую свою плодотворность.

Словом, уяснение места народной смеховой культуры в духовной жизни, в быту России первых десятилетий XIX в. требует еще специального исследования, необходимость чего подчеркивает и М. М. Бахтин[20], отвлеченные же аналогии с культурой Франции других исторических периодов не в состоянии решить такого рода проблемы.

Сложность этих вопросов в непосредственном приложении к творчеству Гоголя возрастает еще и потому, что последнее связано и с украинской, и с русской народной культурой, исторически обусловленные различия которых также, разумеется, должны быть учтены.

[18] *А. Я. Гуревич.* Категории средневековой культуры. М., «Искусство», 1972, стр. 177.

[19] *М. М. Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., ГИХЛ, 1965, стр. 14.

[20] «Контекст. 1972», стр. 259.

По отношению к историческим повестям Гоголя, в первую очередь по отношению к «Тарасу Бульбе», мы обладаем теперь таким во многом подытоживающим исследованием, как книга А. Карпенко[21], основанная на украинских народных преданиях, на украинском фольклорном материале. Значительно сложнее решается вопрос, если его ставить на материале «Мертвых душ» и русского народного творчества, поскольку здесь речь должна идти уже об эпохе духовной жизни, современной писателю, а не о преданиях старины, сохраненных в хорошо известных источниках. Замечание М. М. Бахтина относительно того, что как «... самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы «носа» Гоголь находил в балагане у нашего русского Пульчинеллы, у Петрушки»[22], заслуживает пристального внимания и в приложении к «Мертвым душам», но также потребует в ходе дальнейшей разработки вопроса нелегкого подведения базиса конкретных сопоставлений.

Книга М. М. Бахтина вызвала со стороны рецензента-историка резонное замечание относительно того, что французская «народная культура была не только смеховой... Мироощущение масс проявлялось не только в карнавальном хохоте, но и в глубокой религиозности»[23]. Речь идет, в сущности, о противоречиях народной культуры, которые в России проявлялись с особой резкостью.

Нельзя поэтому, думается, обойти и вопрос о соотношениях общего духа русской народной мысли и юмора и творчества Гоголя. В этом смысле слова В. И. Даля из «Напутного» предисловия к сборнику «Пословицы русского народа», подчеркивающие различные стороны этого «свода народной опытной премудрости и суемудрия»,— «это стоны и вздохи, плач и рыдания, радость и веселье...», а также такие пословицы, как «За весельем горесть ходит по пятам», «Ни печали без радости, ни радости без печали», «И смех, и горе» — невольно толкают к сопоставлениям с «Мертвыми душами». Ведь создатель поэмы взирал на жизнь «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы...».

---

[21] *А. Карпенко.* О народности Н. В. Гоголя (художественный историзм писателя и его народные истоки). Киев, 1973.
[22] «Контекст. 1972», стр. 251.
[23] *А. Гуревич.*— «Вопросы литературы», 1966, № 6, стр. 209.

Итак, М. М. Бахтин, указав на связь Гоголя с «народной смеховой культурой», не абсолютизирует эту свою мысль, хотя именно в ней видит «основу» «Мертвых душ», что, думается, может быть подтверждено лишь будущими исследованиями, которые установят все элементы поэмы и воспринятые ею традиции и их роль в общем синтезе.

Во всяком случае такая точка зрения полностью согласуется с тем подходом к русскому реализму в его сложности и многокрасочности, необходимость которого мы обосновывали в предыдущем изложении.

Соображения М. М. Бахтина крайне существенны еще и потому, что помогают уяснить то необычайное сочетание веселости и печали, которое характеризует «Мертвые души» и вовсе не противоречит природе сатиры, хотя, по-видимому, М. М. Бахтин держится той же точки зрения, что и В. В. Кожинов, характеризуя смех Гоголя как «несовместимый со смехом сатирика»; «смеющийся сатирик не бывает веселым. В пределе он хмур и мрачен. У Гоголя же смех побеждает все» [24].

По словам В. В. Кожинова, «понятия сатиры, отрицания, осуждения никак не могут претендовать на определение целостной природы искусства...», «... превращать Гоголя в «отрицателя», значит как раз совершать недопустимое — *разлагать* его творчество...». Сатире противопоставляется «особенная эстетическая стихия», «ренессансный комизм», «комическая стихия» [25].

Нам представляется, что такого рода понимание сатиры крайне спорно и ведет к весьма обедненному взгляду на нее. Отрицать веселость, комизм как качества сатиры — значит видеть в ней вид искусства, неспособный богато, многосторонне, ярко воспринимать и воссоздавать «живую жизнь», видеть в сатире нечто рационалистически и дидактически суженное, оскопленное. Впрочем, это взгляд достаточно распространенный при всем различии исходных позиций тех, кто его высказывает. Бывает и так, что беспощадность сатиры рассматривается со знаком плюс, но как нечто противостоящее ее ко-

---

[24] «Контекст. 1972», стр. 255, 259.
[25] «Вопросы литературы», 1968, № 5, стр. 77, 78.

мизму и веселости. Это заметно в той или иной степени и в некоторых советских работах о сатире. Художественное богатство сатиры недооценивается и в моих книгах о сатире и о Щедрине.

На самом деле, широта изображения жизни и эпичность, веселость и комизм, сатирическая ясность и острота способны сочетаться друг с другом в произведениях высокого художественного достоинства, относящихся к различным периодам развития литературы.

В этом смысле о многом говорит то определение, которое сам Гоголь дал «меньшим родам эпопеи» в «Учебной книге словесности для русского юношества» (1844—1845).

Отделяя «меньшие роды эпопеи» от таких эпопей, как «Илиада» и «Одиссея», Гоголь считал, что первые составляют «как бы середину между романом и эпопеей». В них автор представляет «верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени... такие явления от времени до времени появлялись у многих народов».

Произведения такого рода, указывает также Гоголь, проникнуты мыслью, отличающейся «обдуманной, строгой значительностью», мысль эта и дает им «малый вид эпопеи, несмотря на шутливый тон». К создателям «малого вида эпопеи» Гоголь причислял Сервантеса и отмечал, что многие из таких произведений «хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим» [26]. Думается, что эта характеристика может быть во многом отнесена и к «Мертвым душам».

Гоголь не вводит здесь понятие сатиры, но определение, данное им «меньшим родам эпопеи», не оставляет сомнения в том, что ему эпичность и проникнутая «обдуманной» мыслью картина «недостатков, злоупотребления, пороков» (т. е. именно то отрицание, о котором пишет В. В. Кожинов) не представлялись взаимоисключающими тенденциями.

Художественное богатство высокой сатиры выражается именно в смене, в переливах красок, интонаций, то-

---

[26] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. VIII. Л., Изд-во АН СССР. 1952, стр. 478—479.

нов при всей ясности и целенаправленности объединяющей художественной мысли, способной соединить комическое и трагическое, веселость с тоской и негодованием.

В этом отношении поражают своей эстетической чуткостью и тонкостью впечатления Герцена от чтения «Мертвых душ», сохраненные в его дневнике 40-х годов. «Есть слова примирения, есть предчувствия и надежды будущего, полного и торжественного, но это не мешает настоящему отражаться во всей отвратительной действительности. Тут, переходя от Собакевичей к Плюшкиным, обдает ужас; с каждым шагом вязнете, тонете глубже. Лирическое место вдруг оживет, осветит, и сейчас заменяется опять картиной, напоминающей еще яснее, в каком *рву* ада находимся; и как Дант хотел бы перестать видеть и слышать — а смешные слова *веселого* автора раздаются»[27].

Герцен глубоко почувствовал те гоголевские интонации, те гоголевские слова и словечки, которые позволяли видеть в Гоголе «*веселого*» автора. Но определение это, данное разрядкой (разрядка заменяла тогда кавычки), указывает вместе с тем, на совсем иную сторону облика писателя, способного вызывать у читателя также ужас, грусть и тоску. И особенно существенно здесь то, что Герцен не сводит впечатление от «Мертвых душ» к одному из этих чувств, настроений — веселости или к ужасу,— они сменяют друг друга, сохраняя каждое свою качественную особенность. И разве нет веселости в «Кандиде» Вольтера, которого В. В. Кожинов считает сатириком и философские повести которого, по словам М. М. Бахтина, «не были чужды раблезианской образности, правда ограниченной и несколько рационализированной». Впрочем, тут же М. М. Бахтин пишет о «пресловутом «смехе Вольтера», однако вместе с тем характеризует его сатиру как «еще сохраняющую универсальность и миросозерцательность»[28].

И разве так уж мало веселости у Щедрина? Ведь недаром же писал он Анненкову, что для осуществления замысла «Культурных людей» нужно «целое море весе-

---

[27] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в 30 томах, т. II. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 220.

[28] *М. М. Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, стр. 130, 131.

лости»[29]. Лев Толстой же находил в творчестве Щедрина «то, что производит веселый смех»[30]. И чем шире щедринские сатирические обозрения охватывали жизнь, чем богаче художественно становилась воссоздаваемая в них картина действительности, тем больше возрастал в них и элемент комизма. Разве, к примеру, образ «роя мужиков», опустившегося на базарной площади и отправленного затем во владения «дикого помещика», не вызывает веселого смеха?

Что же касается «Мертвых душ», то новейшее специальное исследование А. А. Елистратовой «Гоголь и проблемы западноевропейского романа» убедительно показало многообразие возможных связей поэмы с западноевропейской литературной традицией начиная с Данте и многообразие возможных сопоставлений с романом просветительского и критического реализма, с Фильдингом, Диккенсом, Бальзаком и др. Не удивительно, что А. А. Елистратова оспаривает противопоставление «эпической цельности поэмы Гоголя» — «сатирической ее направленности»[31].

К аргументам, выдвигаемым В. В. Кожиновым для доказательства несатирического характера «Мертвых душ», относится и его мнение относительно «безвредности» персонажей «Мертвых душ», которые «вовсе не являются «отрицательными» героями и тем более носителями зла»[32].

Поэтому небесполезно подчеркнуть, что «пошлость пошлого человека», воплощенная Гоголем и вызвавшая у Пушкина столь глубокую грусть, стала одной из тем русской сатиры и в качестве предмета обличения перешла от последней к русской революционной мысли. Пошлость это — косность, неподвижность, мертвенность, повторение давно устаревших истин, банальность, неспособность видеть и понимать новое, тупость, грубость, ограниченность, ничтожество, засорение мысли и подчинение самой серой, темной и грязной обыденности.

---

[29] *М. Е. Салтыков (Н. Щедрин).* Полн. собр. соч., т. XVIII, М., 1938, стр. 352.

[30] «Литературное наследство», т. 13—14, стр. 515.

[31] *А. А. Елистратова.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., «Наука», 1972, стр. 15.

[32] «Вопросы литературы», 1968, № 5, стр. 80.

Щедрин и в «Благонамеренных речах» и в «Господах Головлевых» специально останавливался на пошлости как на социальном зле.

«На стороне пошлости,— писал он,— привычка, боязнь неизвестности, отсутствие знания, недостаток отваги. Все, что отдает человека в жертву темным силам, все что предлагает ей союз свой...» [33] Мотив пошлости сплетается у Щедрина с мотивом привычки и с образом умеренности и аккуратности, столь существенным в его творчестве.

У Чехова в «Учителе словесности» Никитин пишет в своем дневнике: «Скучные, ничтожные люди. Горшочек со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости...»

Понятие пошлости не раз появляется в работах В. И. Ленина. Приведем всего лишь несколько примеров. Понятие это помогает, в частности, пояснить содержание, вкладываемое Лениным в понятие «мещанства»,— «мещанство в смысле пошлости, золотой середины, бесцветности, общих мест, посредственности...» [34].

Для позиции буржуазных либералов в период революции 1905 г. характерна, по словам В. И. Ленина, «безграничная политическая пошлость» [35].

А говоря о некоторых выступлениях меньшевиков в 1905 г. как о «филистерской пошлости, пытающейся оттянуть назад наше движение» [36], Ленин затем называет такие взгляды «безнадежным тряпичкинством». «И не от индивидуальных качеств того или иного Тряпичкина зависит это невероятное опошление наших задач, а от всей их позиции...» [37],— продолжает Ленин.

Здесь чрезвычайно любопытно, что понятие пошлости вызывает у В. И. Ленина ассоциации именно с гоголевскими типами.

Итак, «пошлость пошлого человека» стала благодаря Гоголю одной из устойчивых обличительных тем русской литературы и передовой мысли. По словам

---

[33] *М. Е. Салтыков-Щедрин.* Собр. соч., т. 11. М., 1971, стр. 60.
[34] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 11, стр. 328.
[35] Там же, стр. 190.
[36] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 9, стр. 269.
[37] Там же, стр. 270.

М. М. Бахтина, «У Гоголя... смех побеждает все. В частности, он создает своего рода *катарсис* пошлости»[38]. Здесь верно схвачено значение образов пошлости в «Мертвых душах». Но известные нам отзывы различных современников Гоголя (Пушкина, Герцена, Белинского, Д. Н. Свербеева и других) да и его самого отнюдь не свидетельствуют о том, что смех был способен вовсе изгнать тоску, вызываемую сознанием того, что живешь в мире мертвых душ.

Стремясь отделить Гоголя от критического реализма и прикрепить его к Ренессансу, точнее, перенести Ренессанс в эпоху Гоголя, В. В. Кожинов выдвигает и некоторые другие аргументы. В частности, правильно указывая на то, что на Западе в эпоху Возрождения «литература утверждала суверенную человеческую личность», В. В. Кожинов затем относит «художественное «закрепление» суверенной личности»[39] к тем задачам, которые решали Пушкин, Гоголь и их современники, роль которых в развитии русской культуры наш автор считает, как мы уже видели выше, *тождественной* той, которая принадлежит великим писателям западноевропейского Возрождения.

Но на деле своеобразие русской литературы и культуры 30—40-х годов XIX в. и в этом отношении проявляется в более сложных и переходных формах.

Формула «суверенная человеческая личность» мало подходит для характеристики человека в понимании писателей этого исторического периода.

Н. А. Дмитриева в своей «Краткой истории искусств» с полным основанием начинает раздел об искусстве Возрождения словами, обращенными богом к Адаму в трактате Пико делла Мирандола «О достоинстве человеческом»: «Тебе дана возможность пасть до степени животного, но также и возможность подняться до степени существа богоподобного — исключительно благодаря твоей внутренней воле»[40].

---

[38] «Контекст. 1972», стр. 259.
[39] Там же, стр. 281, 294.
[40] *Н. А. Дмитриева.* Краткая история искусств, ч. 1. М., «Искусство», 1968, стр. 239.

Но такое представление о возможностях человека никак не свойственно Гоголю. Он видит человека, опутанного «потрясающей тиной мелочей», покрытого «корой огрубения», он исследует и тип огрубения и стремится, как мы отмечали, создать «почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков». Нового человека, «суверенную личность» он ждет в будущем, и Пушкин является для него прообразом русского человека, какой явится, быть может, через двести лет. Знаменательно, что Гоголь здесь ставит вопрос о будущем, но *типическом* русском человеке.

Та картина русской жизни, которая создана в «Мертвых душах», обладает чертами, несомненно, близкими именно критическому реализму с точки зрения изображения человека детерминированным, обусловленным максимально конкретизированными и типизированными социально-бытовыми отношениями.

Напомним поэтому некоторые замечания М. М. Бахтина относительно «индивидуально-именного... характера всего раблезианского мира». «Даже вещи бытового обихода... носят здесь *индивидуально-единственный* характер, подобно вещам, принадлежавшим историческим лицам и хранимым в музеях»[41].

Гоголь же в самих особенностях своих персонажей и окружающего их бытового обихода ищет отражения и выражения типических черт окружающего их уклада.

Вместе с тем было бы, на наш взгляд, неверно, исследуя вопрос о месте Гоголя как автора «Мертвых душ» в развитии русской литературы, ограничиться указанием на то, что перед нами писатель критического реализма. В творчестве Гоголя сказываются и черты, присущие предшествующим периодам мирового литературного развития. Самый жанр поэмы, во многом близкий «меньшим родам эпопеи», занимающим, по словам Гоголя, как бы середину между эпопеей и романом, свобода, с которой в повествование вмешивается голос автора, черты сатирического обозрения, свойственные произведению, сложность образа Чичикова, сочетающего в себе персонаж и обозревателя,— таковы некоторые из тех особенностей

---

[41] *М. М. Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, стр. 480.

«Мертвых душ», которые заставляют задуматься над структурными элементами и мотивами этого произведения, коренящимися и в литературах Возрождения и Просвещения[42].

И вот для поисков корней и составных частей такого сложного художественного синтеза, который достигнут в «Мертвых душах», ряд соображений, высказанных в статьях М. М. Бахтина и В. В. Кожинова, несомненно, плодотворен.

Пример «Мертвых душ» показывает, что исследование русского литературного развития требует методологии, которая принимала бы во внимание всю сложность того идейно-эстетического синтеза, который воплотился в каждом великом произведении русской литературы. Поэтому простые аналогии с той или иной эпохой истории других литератур и порожденными ею произведениями не могут решить задачу. Поэтому же недостаточно исследование, ограничивающееся литературным рядом. Синтез этот может быть уяснен лишь на основе многостороннего изучения данного великого произведения в его неповторимом своеобразии и его корней и связей в действительности, в культуре, в духовной жизни, в развитии творческих методов и стилей мировой литературы.

Разумеется, решение таких задач требует в каждом случае ряда специальных детализированных изучений. В этой же небольшой статье мы стремились лишь к постановке соответствующих методологических вопросов. Наши возражения были направлены против упрощающего и одностороннего подхода к проблеме синтеза традиций, выступающих в русской литературе в новом, небывалом и крайне сложном единстве.

---

[42] На связи мировоззрения Гоголя с идеями эпохи Просвещения останавливается Е. А. Смирнова в статье «Творчество Гоголя как явление русской демократической мысли первой половины XIX века» (Сб. «Освободительное движение в России», вып. 2. Саратов, 1971).

М. М. Бахтин

К МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Автор литературного произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его. Он находится в том невыделимом моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются. Литературоведение сплошь и рядом ищет автора в выделенном из целого содержании, которое легко позволяет отождествить его с автором — человеком определенного времени, определенной биографии и определенного мировоззрения. При этом «образ автора» почти сливается с образом реального человека.

Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении. Поэтому так называемый «образ автора» может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода). Художник часто изображает себя в картине, пишет и свой автопортрет. Но в автопортрете мы не видим автора как такового (его нельзя видеть), во всяком случае не больше, чем в любом другом произведении автора; больше всего он раскрывается в лучших картинах данного автора. Автор — создающий — не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Это natura naturans, а не natura naturata. Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его.

Автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического литературоведческого понимания, не стремится создать коллектива литературоведов. Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов.

Современные литературоведы (структуралисты в большинстве своем) обычно определяют имманентного произведению слушателя как всепонимающего, идеального слушателя; именно такой постулируется в произведении. Это, конечно, не *эмпирический* слушатель и не психологическое представление, образ слушателя в душе автора. Это — абстрактное идеальное образование. Ему противостоит такой же абстрактный идеальный автор. При таком понимании, в сущности, идеальный слушатель является зеркальным отражением автора, дублирующим его. Он не может внести ничего *своего*, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально полный замысел автора. Он в том же времени и пространстве, что и сам автор, точнее, он, как и автор, вне времени и пространства (как и всякое абстрактное идеальное образование), поэтому он и не может быть *другим* (или чужим) для автора, не может иметь никакого *избытка*, определяемого другостью. Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия. Здесь возможны только механические или математизированные, пустые тавтологические абстракции. Здесь нет ни грана персонификации.

Познание вещи и познание личности. Их необходимо охарактеризовать как пределы: чистая мертвая вещь, имеющая только внешность, существующая только для другого и могущая быть раскрытой вся сплошь и до конца односторонним актом этого другого (познающего). Такая вещь, лишенная собственного неотчуждаемого и непотребляемого нутра, может быть только предметом практической заинтересованности. Второй предел — мысль о личности в присутствии самой личности, вопрошание, диалог. Здесь необходимо свободное самооткровение личности. Здесь есть внутреннее ядро, которое нельзя поглотить, потребить (здесь сохраняется всегда дистанция),— ядро, в отношении которого возможно только чистое бескорыстие; открываясь для другого, оно всегда остается и для себя. Вопрос задается здесь познающим не себе самому и не третьему в присутствии мертвой вещи, а самому познаваемому. Критерий здесь не *точность* познания, а *глубина* проникновения. Познание здесь направлено на индивидуальное. Это область

открытий, откровений, узнаний, сообщений. Здесь важна и тайна, и ложь (а не ошибка).

Двусторонний акт познания-проникновения очень сложен. Активность познающего сочетается с активностью открывающегося (диалогичность); умение познать — с умением выразить себя. Мы имеем здесь дело с выражением и познанием (пониманием) выражения, со сложной диалектикой внешнего и внутреннего. Личность имеет не только среду и окружение, но и собственный кругозор. Кругозор познающего взаимодействует с кругозором познаваемого. Здесь «я» существую для другого и с помощью другого. История конкретного самосознания немыслима без роли в ней другого, без отражения себя в другом.

Конкретные проблемы литературоведения и искусствоведения связаны с взаимоотношением окружения и кругозора «я» и другого. Проникновение в другого (слияние с ним) сочетается с сохранением дистанции (своего места), обеспечивающей избыток познания. Это относится и к выражению личности и к выражению коллективов, народов, эпох, самой истории с их кругозорами и окружением. Предмет гуманитарных наук — *выразительное* и *говорящее* бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении.

Точность, ее значение и границы. Точность предполагает совпадение вещи с самой собой. Точность нужна для практического овладения. Самораскрывающееся бытие не может быть вынуждено и связано. Оно свободно и потому не представляет никаких гарантий. Поэтому здесь познание ничего не может нам подарить и гарантировать.

Итак, два предела мысли и практики (поступка) или два типа отношения (вещь и личность). Чем глубже личность, т. е. ближе к личностному пределу, тем неприложимее генерализующие методы; генерализация и формализация стирают границы между гением и бездарностью.

Пределом точности в естественных науках является идентификация (а=а). В литературоведении *точность* — преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто свое (подмены всякого рода, модернизация, неузнание чужого и т. п.). Важнее всего здесь *глубина* —

необходимость добраться, углубиться до творческого ядра личности, в котором она продолжает жить, то есть бессмертна.

Точные науки — это монологическая форма знания: интеллект созерцает *вещь* и высказывается о ней. Здесь только один субъект — познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит только *безгласная вещь*. Любой объект знания (в том числе человек) может быть воспринят и познан как вещь. Но субъект (личность) как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, быть *безгласным*, следовательно, познание его может быть только *диалогическим*.

Существуют разные виды *активности* познавательной деятельности: активность познающего безгласную вещь и активность познающего другого субъекта, т. е. *диалогическая* активность познающего, которая встречает диалогическую активность познаваемого субъекта. Диалогическое познание есть *встреча*.

Вопрос и *ответ* не являются логическими отношениями (категориями); их нельзя вместить в одно (единое и замкнутое в себе) сознание; всякий ответ порождает новый вопрос. Вопрос и ответ предполагают взаимную вненаходимость. Если ответ не порождает из себя нового вопроса, он выпадает из диалога и входит в системное познание, по существу безличное. Диалог предполагает разные хронотопы спрашивающего и отвечающего (и разные *смысловые* миры — «я» и «другой»). Вопрос и ответ с точки зрения «третьего» сознания и его «нейтрального» мира, где все *заменимо*, неизбежно *деперсонифицируются*.

Между тем в современном литературоведении (особенно в структурном) сплошь и рядом только один субъект: субъект самого исследователя. «Вещи» превращаются в понятия (разной степени абстракции); субъект же никогда не может стать понятием (он сам говорит и отвечает). «Смысл» персоналистичен: в нем всегда есть вопрос, обращение и предвосхищение ответа, в нем всегда двое (как диалогический минимум). Это — персоналистичность не психологическая, но смысловая.

Проблема границ текста и контекста. Каждое слово (каждый знак) текста выводит за его пределы. Недо-

пустимо замыкание анализа (познания и понимания) в один данный текст. Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами и переосмысление в новом контексте (в моем, в современном, в будущем). Предвосхищаемый контекст будущего — это ощущение, что я делаю новый шаг (сдвинулся с места). Этапы этого диалогического движения понимания: исходная точка — данный текст, движение назад — прошлые контексты, движение вперед — предвосхищение (и начало) будущего контекста.

Текст живет только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу. Подчеркиваем, что этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями), а не механический контакт «оппозиций», возможный только в пределах одного текста (но не текста и контекстов) между абстрактными элементами (*знаками* внутри текста) и необходимый только на первом этапе понимания (понимания *значения*, а не *смысла*). За этим контактом контакт личностей, а не вещей (в пределе). Если мы превратим диалог в один сплошной текст, т. е. сотрем разделы голосов (смены говорящих субъектов), что в пределе возможно (монологическая диалектика Гегеля), то глубинный (бесконечный) смысл исчезнет (мы стукнемся о дно, поставим мертвую точку).

Полное, предельное овеществление неизбежно привело бы к исчезновению бесконечности и бездонности смысла (всякого смысла).

Мысль, которая, как рыбка в аквариуме, наталкивается на дно и на стенки и не может плыть дальше и глубже... Истинная мысль знает только *условные* точки; она смывает все поставленные раньше точки.

Освещение текста не другими текстами (контекстами), а *внетекстовой вещной* (овеществленной) *действительностью* имеет место при чисто биографическом, вульгарно-социологическом и причинном (в духе естественных наук) анализах, а также и при деперсонифицированной историчности («история без имен»). Подлинное понимание в литературе и литературоведении всегда исторично и персонифицировано. Все так называемые «реалии» в литературе — это *вещи, чреватые словом.*

Задача заключается в том, чтобы *вещную* среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, т. е. раскрыть в ней потенциальное слово и тон, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности. В сущности, всякий серьезный и глубокий самоотчет-исповедь, автобиография, чистая лирика и т. п. это делает. Из писателей наибольшей глубины в таком превращении вещи в смысл достиг Достоевский, раскрывая поступки и мысли своих главных героев. Вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой *смысловой потенциал*, стать словом, т. е. приобщиться к возможному словесно-смысловому контексту.

При анализе трагедий Шекспира мы также наблюдаем последовательное превращение всей воздействующей на героев действительности в смысловой контекст их поступков, мыслей и переживаний: или это прямо слова (слова ведьм, призрака отца и пр.), или события и обстоятельства, переведенные на язык осмысливающего потенциального слова.

Нужно подчеркнуть, что здесь нет прямого и чистого приведения всего к одному знаменателю: вещь остается вещью, а слово словом, они сохраняют свою сущность и только восполняются смыслом.

Нельзя забывать, что вещь и личность — *пределы*, а не абсолютные субстанции. Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы, он меняет тотальный смысл художественных событий и действительности, не меняя ни йоты в их действительном (бытийном) составе, все остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преображение бытия). Каждое слово текста преображается в новом контексте.

Есть ли соответствие «контексту» в естественных науках? Контекст всегда персоналистичен (бесконечный диалог, где нет ни первого, ни последнего слова), в естественных науках — объектная система (бессубъектная).

Наша *мысль* и наша *практика* — не техническая, а *моральная* (т. е. наши ответственные поступки) — совершаются между двумя пределами: отношениями к *вещи*

и отношениями к *личности*. Одни наши акты (познавательные и моральные) стремятся к пределу *овеществления*, никогда его не достигая, другие акты — к пределу *персонификации*, до конца его не достигая. Но персонификация ни в коем случае не есть субъективизация. Предел здесь не «я», а «я» во взаимоотношении с другими личностями.

Большую роль (бóльшую, чем иногда полагают) играют в литературе образы-*символы*. Переход образа в символ придает ему особую смысловую *глубину* и смысловую перспективу. Содержание подлинного символа через опосредствованные смысловые сцепления соотнесено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума. Каждое частное явление погружено в стихию первоначал бытия. Причем в отличие от *мифа* здесь есть осознание своего несовпадения со своим собственным смыслом.

Всякая интерпретация символа сама остается символом, но несколько рационализованным, т. е. несколько приближенным к понятию. Определение *смысла* во всей глубине и сложности его сущности подразумевает «прибавление» путем творческого созидания. Здесь — предвосхищение дальнейшего растущего контекста, отнесение к завершенному целому и отнесение к незавершенному контексту; восполняемые воспоминания и предвосхищенные возможности (понимание в далеких контекстах); при воспоминаниях мы учитываем и последующие события (в пределах прошлого), т. е. воспринимаем и понимаем вспомянутое в контексте незавершенного прошлого.

В какой мере можно раскрыть и прокомментировать смысл (образа или символа)? Только при помощи другого (изоморфного) смысла (символа или образа). Растворить его в понятиях невозможно. Возможна либо относительная рационализация смысла (обычный научный анализ), либо углубление его при помощи других смыслов (философско-художественная интерпретация) — углубление путем расширения далекого контекста. Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности *точных* наук.

Интерпретация смыслов не может быть научной, но она глубоко познавательна. Она может непосредственно послужить практике, имеющей дело с вещами. «... Надо будет признать символологию не «ненаучной», но *инонаучной* формой знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности»[1],— верно замечает С. С. Аверинцев.

Содержание как новое, форма как шаблонизированное, застывшее старое (знакомое) содержание. Форма служит необходимым мостом к новому, еще неведомому содержанию. Форма была знакомым и общепонятным застывшим старым мировоззрением. В докапиталистические эпохи между формой и содержанием был менее резкий, более плавный переход: форма была еще не затвердевшим, не полностью фиксированным, нетривиальным содержанием, была связана с результатами общего коллективного творчества, например с мифологическими системами. Форма была как бы имплицитным содержанием; содержание произведения развертывало уже заложенное в форме содержание, а не создавало его как нечто новое, творя его в порядке индивидуальной инициативы. Содержание, следовательно, в известной мере предшествовало произведению. Автор не выдумывал содержание своего произведения, а только развивал то, что уже было заложено в предании.

Собственно семантическая сторона произведения, т. е. *значение* его элементов (первый этап понимания), принципиально доступен любому индивидуальному сознанию. Но его ценностно-смысловой момент (в том числе и символы) значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни (ср. первоначальное значение слова «символ»), в конечном счете — узами братства на высоком уровне.

Выражение эмоционально-ценностных отношений может носить не эксплицитно-словесный характер, а, так сказать, имплицитный характер в *интонации.* Наиболее существенные и устойчивые интонации образуют интонационный фонд определенной социальной группы (нации, класса, профессионального коллектива, кружка и т. п.). В известной мере можно говорить одними интонациями,

---

[1] «Краткая литературная энциклопедия», т. 6. М., «Советская энциклопедия», 1971, стлб. 828.

сделав словесно выраженную часть речи относительной и заменимой, почти безразличной (как часто мы употребляем ненужные нам по своему значению слова или повторяем одно и то же слово или фразу только для того, чтобы иметь материальный носитель для нужной нам интонации).

Внетекстовой интонационно-ценностный контекст может быть лишь частично реализован при чтении (исполнении) данного текста, но в большей своей части, особенно в своих наиболее существенных и глубинных пластах остается вне данного текста как диалогизующий фон его восприятия. К этому в известной степени сводится проблема социальной (внесловесной) обусловленности произведения.

Текст — печатный, написанный или устный (записанный) — не равняется всему произведению в его целом (или «эстетическому объекту»). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения).

Взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур, сложное единство человеческой литературы. Все это раскрывается только на уровне «большого времени». Каждый образ нужно понять и оценить на уровне «большого времени». Анализ сплошь и рядом копошится на узком пространстве малого времени, т. е. современности и ближайшего прошлого и представимого — желаемого или пугающего — будущего. Эмоционально-ценностные формы предвосхищения будущего в языке-речи (приказания, пожелания, предупреждения, заклинания и т. п.), мелкочеловеческое отношение к будущему (пожелание, надежда, страх); нет понимания ценностных непредрешенности, неожиданности, так сказать — «сюрпризности», абсолютной новизны и т. п., нет отвлечения от себя в представлениях о будущем (будущее без меня).

В «малом времени» лежит и противопоставление нового и устаревшего в литературе. Без этого противопоставления нельзя обойтись, но подлинное «сущностное» ядро литературы лежит по ту сторону этого различения

(как и истина, и как добро). В тех же узких рамках малого времени лежит и характерное отношение к современности: не отстать и опередить (авангардизм).

Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже *прошлые*, т. е. рожденные в диалоге прошедших веков смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными), они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет — в «большом времени» — свой праздник возрождения.

1940. 1974

Н. К. Гей

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Время всегда входило в творения писателя, живописца, скульптора, входило так или иначе: со знаком плюс или со знаком минус, прямо или опосредованно, но оно давало о себе знать и тем самым присутствовало в художественном творении. Во-первых, потому что это объективная данность бытия, так же как и пространство. И они находят свое воплощение в художественном образе в той же степени, в какой объективная реальность закрепляется в нем. Во-вторых, потому что это — проблема мировоззренческая, гносеологическая. Мы вправе говорить не только о показе и передаче реального времени в образе, но и о *концепции* времени и пространства в произведении, об их художественной семиотике. В этой связи даже обращение к вневременной интерпретации событий, скажем в мифологии, или как бы к «вечному» образу эмоционального или интеллектуального миропостижения, скажем в классической поэзии Востока,— все равно своеобразное «решение» смысла изображаемого в соотношении преходящего с абсолютным. Художественное мышление во все времена так или иначе должно было давать свои ответы о времени и пространстве, как общих проблемах самого бытия, течении человеческой жизни, ходе истории, темпе и ритме событий.

В наши дни временные измерения образа оказываются тесно связанными с проблемами показа исторического времени. Оно становится своеобразным «пространством» развертывания событий и средством саморазвития образа.

Особый аспект проблема времени получает в условиях мышления и мировосприятия человека эпохи научно-технической революции.

И хотя, как сказано, категории времени и пространства всегда были необходимыми в бытии художественного образа, они только в XX в. сделались предметом пристального рассмотрения [1].

Прежде всего следует сказать, что изучение времени в художественном произведении идет в полном обособлении от изучения передачи и интерпретации пространства в художественном образе, хотя и то и другое не только физически связанные константы объективного мира, но и художественно взаимосвязанные константы в произведении искусства.

С другой стороны, изучение временных категорий обособлено от изучения ритма, а изучение ритма (при наличии многочисленных исследований) почти никогда не ставится в связь с проблемой времени, хотя ритм в произведении сплошь и рядом оказывается «внутренним» временем бытия этого произведения.

То же самое можно констатировать и в отношении пространства и симметрии в искусстве.

Названные вопросы нуждаются в системном подходе потому, что они отражают реально существующие соотношения разных сторон самого художественного произведения и при изолированном рассмотрении лишаются многих своих сторон. Наряду с необходимостью системного подхода существует также необходимость и в *синтетическом* подходе к каждой из проблем в отдельности.

Начнем в этой связи как бы с частного момента.

Исследователи творчества Достоевского неоднократно обращали внимание на особую роль в поэтике писателя такого маленького слова, как «вдруг». «Когда встречаются катастрофическое «вдруг» с высшей степенью напряжения «слишком», возникает атмосфера трагедийности» [2]. Эти наблюдения выводили анализ выделенных слов

---

[1] Назовем лишь некоторые работы: *М. Гюйо.* Происхождение идеи времени. СПб., 1899; *А. Бергсон.* Длительность и одновременность. Пг., 1923; *Я. Ф. Аскин.* Проблема времени. М., «Мысль», 1966; *Г. Рейхенбах.* Направление времени. М., «Иностранная литература», 1962; *Джон Уитроу.* Естественная философия времени. М., «Прогресс», 1964; *Р. Пенроуз.* Структура пространства — времени. М., «Мир» 1972; сб. «Пространство, время, движение». М., «Наука», 1971.

[2] *А. Белкин.* «Вдруг» и «слишком» в художественной системе Достоевского.— В кн.: *А. Белкин.* Читая Достоевского и Чехова. М., ГИХЛ, 1973, стр. 132.

за рамки синтаксического и стилистического подхода, в сферу концептуально-эстетических показателей определяемого ими художественного мира. И все-таки маленькое временное наречие меньше всего интересовало исследователя в прямом временном наполнении, как носитель временных констант художественного мира и их художественного осмысления.

В творчестве Достоевского «вдруг» занимает настолько сильную позицию, что сплошь и рядом в нарушение стилистических норм встречается дважды в одном предложении:

«Но всем существом своим *вдруг* почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли, и что все *вдруг* решено окончательно» («Преступление и наказание»).

Или о Мышкине: «Но *вдруг* произошло нечто неожиданное.— Я должен вам заметить, Гаврила Ардальонович,— сказал *вдруг* князь,— что я прежде действительно был так нездоров, что в самом деле был почти идиот; но теперь я давно уже выздоровел...»

Эти сдвоенные «вдруг», как концентрат взрывной энергии, прекрасно были переданы Смоктуновским, исполнившим роль князя Мышкина в 1958 г. в спектакле Большого драматического театра им. Горького. И, конечно, весьма интересна в этой связи мысль о трагедийной природе соединения этих «вдруг» и «слишком» у Достоевского, благодаря чему действие движется в романах толчками, как бы пульсирует [3].

Но тут же необходимо сказать о другой стороне дела. У Достоевского часто встречается противоестественное, казалось бы, сочетание таких разнонаправленных выражений, как «вдруг» и «наконец». Первое сигнализирует о внезапности, неподготовленности события, о прорыве извне в данный временный континуум с его «прежде» и «потом», о вторжении спрессованной в точку энергии, возникшей в ином измерении, нежели это «прежде» — «потом». А благодаря этому «*наконец*», уравновешивающему стремительность и неподготовленность этого «вдруг», внезапное, неподготовленное оказывается своеобразной потребностью художественного мира Достоев-

---

[3] Там же, стр. 135.

ского, потребностью иного рода, чем у героев, живущих «обыкновенной жизнью»[4].

В «Сне смешного человека» автор точно сказал о собственной писательской манере: «Перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка». Бесчисленные «вдруг» и «наконец» у Достоевского и есть зафиксированные точки «скачков» мысли автора через законы бытия обыденного, в самую суть Бытия с большой буквы.

Для Достоевского «вдруг» — не антагонист «всегда», а лишь неожиданное вторжение неконтролируемых сил в ритм времени, толчок этого самого времени, воспринимаемого писателем как импульс активности, которая может угнетать, может и губить, но человек живет в условиях действия этих сил и сам оказывается источником подобных «возмущений» для других людей. Писатель использует разные временные аспекты повествования, чтобы вернуться к бывшему или забежать вперед и тем самым многократно и многоаспектно рассмотреть сущностные силы бытия, человеческий характер, смысл жизни.

Если для Достоевского, писателя, целиком нацеленного в *настоящее*, в современность, временные завихрения — завихрения самой жизни, то для Бунина, художника другого склада и другой эпохи, время приобретает метафизический — онтологический смысл.

В условиях краха устоявшихся начал бытия Бунин воспринимает весь ход жизни как одно только это *вдруг*. Речь идет не о бесцельном восприятии происходящего как неожиданности, но о философском осмыслении невосполнимости временного изменения всего сущего, однонаправленности движения от бытия к небытию. А раз нельзя остановить этот поток или вернуть полмига прошедшего, то художественное утверждение состоит в том, чтобы схватить мимолетность и неповторимость бытия и дать этот миг, здесь и теперь, во всем сиюминутном трепете и полноте. За такой исступленной фиксацией времени уже проглядывает возникающая в дальнейшем погоня за утраченным временем, субъективизация временной данности, вернее, мимолетности, в которой все сущее как бы перестает существовать.

[4] *А. Цейтлин.* Время в романах Достоевского.— О «необыкновенном» и «обыкновенном» течении времени человеческой жизни.— «Русский язык в школе», 1927, № 5.

Этой системе противостоит другая, нашедшая выражение, в частности, в творчестве Чехова, герои которого задумываются о бессмысленности повседневного своего существования, стремятся к активной жизни. Поступательный ход времени, не до конца ясный самому художнику, и составляет глубинное течение, особый чеховский подтекст произведения, его обращенность к идеалу и будущему.

Таким образом, на рубеже XIX—XX вв. возникают художественные миры, отражающие или утрату объективного содержания временных и пространственных отношений, или, наоборот, обретение пространственно-временной перспективы, вхождение в образ времени природы, времени человеческой жизни и времени исторического.

Но искусство — не только познание находящихся вне его времени и пространства, но, если можно так сказать, и познание познания времени и пространства. И в этой связи мы и перейдем к рассмотрению нерасторжимого единства в произведении содержательной стороны интересующих нас категорий и концептуально-интерпретационной системы этих измерений внутри самого художественного мира.

Главная трудность для успешного движения состоит не только и не столько в недостаточной изученности содержательного аспекта времени и пространства в классической и современной литературе, сколько в наличии разрыва на том месте, где в первую очередь должно исследоваться единство изображаемого времени и пространства и времени и пространства самого изображения.

В работах одних исследователей берется преимущественно содержательный аспект проблемы, т. е. рассматривается, что́ нашло свое отражение в данной художественной системе и ка́к реализуется оно в образе, опять же в содержательном аспекте самого произведения; а в других работах эта проблематика как бы оставляется за скобками. И все внимание обращается на «метафизику» художественного времени. Сплошь и рядом проблема пространственных координат произведения остается обособленной как проблема сугубо самостоятельная.

Конечно, пространственная конструкция образа (в живописи или скульптуре, но отчасти и в искусстве слова) во многих аспектах несовместима с проблемой

временного развертывания образа (в кино, в театре, в литературе). И не случайно классическая эстетика (в частности, Лессинг) видела во временных и пространственных параметрах образа чуть ли не абсолютный критерий для устойчивой классификации видов искусства. С возникновением киноискусства родственность пространственного и временного образов стала очевидной. Но даже и в традиционных видах искусства существует несомненный модус перехода от образа изобразительного и статичного к образу динамичному и выразительному. Любое одномоментное изображение на холсте имеет за собой пространственную глубину, а временная проекция динамического образа предполагает *пространство* внутреннего действия. И в этом возникает своеобразное родство пространственного и временного развертывания образа, возникает внутреннее соотнесение его ритма и симметрии. Глубокая догадка об этой связи временного и пространственного бытия образа была высказана уже Гегелем, который писал, что в «музыке... пространство переходит вообще в наполненную внутри себя точку времени» [5].

Хотя мы теперь не можем вслед за Аристотелем говорить, что «время — это темп событий», однако самая возможность такого определения не случайна, и не случайно Спиноза и Лейбниц считали, что без изменений «системы», т. е. существующего во времени объекта, не может быть никакого времени.

И потому недопустимо абстрагирование содержательного (говоря очень условно) от формального закрепления времени в произведении. И хотя многое устарело в лессинговской аргументации деления искусств на временные и пространственные, сам подход к проблеме, исходя из свойств и качеств материала образа, показателен. Полно глубокого смысла определение манеры Достоевского — «быстрая летопись» (Д. С. Лихачев) — в противоположность как бы «замедленной съемке» у Гончарова.

Конечно, между «ходом времени» в повествовании и ритмом повествования нет прямого и непосредственного перехода, но, безусловно, существует необходимая связь, значимый коэффициент для перевода времени реального

[5] *Гегель.* Лекции по эстетике.— Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 94.

в изображенное, ритма событий в темп повествования, причем это не «оптический» эффект укрупнения или уменьшения изображения или скорости его движения, но искусство художественного осмысления изображаемого.

Мимо необходимой «связи времени» в самом произведении искусства проходят те, кто видит во времени лишь хронологию, календарь событий человеческой жизни, но ее не замечают и те, кто углубляется во временные свойства и качества фактуры произведения, рассматривает ритм стиха или ритм прозы как сугубо формальные компоненты.

Метрическая сторона стихосложения довольно хорошо изучена благодаря «жесткой» организации поэтического текста, но сколько курьезов подстерегает нас на каждом шагу, когда непосредственно стремятся подобрать к ямбам их содержательный эквивалент, смысловое соответствие. И не случайно, быть может, в изучении ритма прозы сделано непозволительно мало именно потому, что берется лишь метрическая сторона организации текста, система ударений вне подвижной и потому трудноуловимой системы синтаксически-интонационной и, в конечном счете, содержательной организации текста. Поэтому прав Ю. М. Лотман, говоря, что, несмотря на кажущуюся простоту и близость к обычной речи, проза эстетически сложнее, а ее простота «вторична».

Оставаясь внутри сугубо формально-локализованного понимания ритма прозы, мы получаем очень малопродуктивные характеристики этого ритма и загадочное несоответствие между этими характеристиками и бесчисленными признаниями самых разных художников-прозаиков о том, что для них самым трудным бывает почувствовать ритм целого, найти первую фразу своего нового произведения, определить тональность повествования, эмоционально-выразительный жест этого повествования (Мопассан, Р. Роллан, Паустовский, а также Горький и многие другие современные писатели).

А такого рода суждения о значении первой фразы как камертона ритмической организации целого и о ритме произведения в целом как внутренней его основе мы найдем без труда не только у такого строгого стилиста, каким был Бунин, но и у Горького, всегда подчеркнуто чуждого чисто формальным поискам. На вопрос анкеты

«Как мы пишем?» Горький ответил: «Труднее всего начало, именно первая фраза. Она, как музыка, дает тон всему произведению, и обыкновенно ее ищешь весьма долго».

Речь идет о том, что слово и в произаическом тексте участвует в создании образа своими временными измерениями, своим речевым рисунком, интонационно-эмоциональным жестом.

Вот фрагмент из замечательного горьковского очерка о Толстом: «У него удивительные руки — некрасивые, узловатые от расширенных вен и все-таки исполненные особой выразительности и творческой силы. Вероятно, такие руки были у Леонардо да Винчи. Такими руками можно делать все.

Иногда, разговаривая, он шевелит пальцами, постепенно сжимает их в кулак, потом вдруг раскроет его и одновременно произнесет хорошее полновесное слово».

Конец фразы содержит открытую, свободную, «округлую», если так можно сказать, огласовку, под стать вольному жесту руки Толстого.

Интонационно-ритмический жест становится здесь необходимым моментом изображения жизни в живом движении, во времени и пространстве.

В данном случае приходится ограничиться одним примером из очерка без специального разбора внутренней структуры произведения в целом, но анализ его позволяет выявить превращение статических элементов текста, составленного как бы из заметок, высказываний, суждений, мимолетных наблюдений и документальной фиксации фактов, в динамичный художественный образ. Фрагментарный материал, приведенный в определенные отношения, позволяет нам вдруг воспринять живого Толстого: возникает подвижное изображение, как на экране из совокупности неподвижных кадров.

Пока философы спорили о реальности времени, о субъективном или объективном его существовании, литература не просто говорила да или нет, а стремилась проникнуть внутрь временного потока и постичь его внутренние свойства и проявления, делала все, чтобы представить каково оно, это время — прерывистое или непрерывное, упругое или тягучее, плавное или скачкообразное, связано с ходом реальных событий или нейтральное «пространство» для них.

Имея возможность в своем материале повторить, разложить или наложить отрезки времени один на другой, возвратить вспять или забежать вперед, пережить несколько раз одно и то же временное состояние, искусство слова не экспериментировало со временем в узком смысле этого слова, но прибегало к художественному освоению существеннейших проявлений человеческой жизни и человеческой истории, извлекая художественный смысл из изображаемого, создавая свою, особую во многом, философию бытия.

Достаточно назвать «Сагу о Форсайтах» Голсуорси или «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Волшебную гору» Томаса Манна или «Возвращение» Роб-Грийе. В одной системе отсчета дана ретроспективная концепция времени и пространства, в другой — перспективное изображение жизни открыто будущему, в третьей — время подчинено закону психологической относительности и, наконец, в четвертой — поступательное движение героя в пространстве оказывается вместе с тем особой формой путешествия вспять, разновидностью возвратного движения во времени.

Сращенность, стянутость в узел изображения и осмысления времени и пространства в искусстве и неразрывная связь этого содержательного времени с материальным временем и пространством самого произведения искусства таит в себе совершенно еще не использованные ресурсы для гносеологических и эстетических выводов.

В словесном художественном произведении поэтическое время и есть поэтическое пространство этого произведения. Художественный образ развертывается в этих параметрах. Ритм оказывается средством организации материала в содержательную систему. И благодаря этому, быть может, прежде всего вопрос *как сделано произведение* переходит в вопрос *что оно говорит*. Форма протяженности материального субстрата становится одновременно и средством изобразительности и выразительности этого материала.

Время — один из главных героев романа Фолкнера «Шум и ярость», недавно переведенного на русский язык. Оно оказывается, по существу, главным героем, Героем с большой буквы в творчестве американского писателя.

В отличие от вневременного мира притч Кафки, где главенствует неподвижная вневременная неизвестность,

и в отличие от живого природного мира Хемингуэя, где на фоне вечного бытия природы мечется и ищет одухотворения современный человек, художественный мир Фолкнера, по существу, имеет своим главенствующим героем время-невидимку, силу, подтачивающую устойчивость человека изнутри.

Если в классических романах время приближало час гибели героя, то теперь оно непосредственно и ежеминутно выступает в роли истребителя бытия.

Говоря, что Фолкнер вел «тяжбу со временем»[6], следует иметь в виду, что всякий писатель поставлен перед задачей выразить, передать ход времени, ход истории. Писатель всегда стремится справиться с задачей изображения и воплощения времени в произведении. И, как правило, воплощение времени в искусстве ведет за собой проблему воплощения идеала. И отношения автора со временем различны: в одних случаях — это «тяжба» с ним, в других — содружество.

Если исходить из подобного разделения писателей, то Фолкнер действительно вел процесс, вел тяжбу со временем.

В некотором смысле время у Фолкнера и неизвестность у Кафки — синонимы, потому что (если воспользоваться образом Элиота) «челноки без нитей ткут ветер».

Время остается одной из наиболее ревниво охраняемых природой онтологических проблем бытия.

Время Фолкнера грозит прорывом враждебного человеку мирового начала. «Время — это гробница всех надежд и устремлений». В сознании героя Фолкнера запечатлелись слова: «Приходит день — и думаешь, что беды уже устали стрясаться, но тут-то... бедой твоей становится само время». И все же для Фолкнера время — не безликая, безличная и неведомая сила, пожирающая все сущее, что характерно для миропонимания модернистского искусства, но оно и *нечто*, не существующее иначе, как «воплощаясь в отдельных людей». И приобщаясь к человеческому существованию, от времени не отделаешься,— тысячелетия вживался человек в его монотонную поступь. Являясь продуктом исторического времени, человек заинтересован сделать историческое время *человеческим* и *человечным*. Такова возможная, но не прием-

[6] «Иностранная литература», 1973, № 1, стр. 124.

лемая для Фолкнера постановка вопроса: человек остается во власти этого невидимого чудовища.

За проблемой времени в известном ракурсе возникает соотношение человека и истории. Перевод времени из абстрактной, враждебной человеку силы в силу как бы «прирученную» оборачивается «круглой, глупой самоуверенностью часов», которые претендуют на то, чтобы быть вместилищем, регулятором, а то и генератором времени. Однако, считает американский романист, и человек напрасно мнит себя носителем времени. Он — временное, он несет в себе только *настоящее*, и как только временная протяженность, отпущенная человеку, кончается, так человек превращается в «куклу», в псевдонастоящее, ибо он подчинен всеобщему закону конечного, а время бесконечно, и вот приходится сказать: «люди всего-навсего — труха, куклы, набитые опилками, сметенными с мусорных куч, где все прежние куклы валяются, и опилки сыплются из ничьей раны».

Переведя отношения человека и времени, а, следовательно, в известном ракурсе человека и истории, из противостоящей абстрактной, враждебной человеку силы в сферу человеческих отношений, писатель оказывается внутри нового и не менее трудноразрешимого соотношения: если время — это время человеческого существования, это его *настоящая* жизнь, то «реально только то, что *есть*», а «было» и «будет» — призраки нашего ума. История перестает быть реальностью, и, казалось бы, вот-вот обретенная ясность на наших глазах обращается в фантом.

Если воспользоваться шекспировской метафорой, то о таком восприятии времени можно сказать:

> Ты, в сущности, ни юности не знаешь,
> Ни старости, они тебе лишь снятся,
> Как будто в тяжком сне...

Выступая носителем времени, но лишь одной его ипостаси — сущего, настоящего (тем самым, выделенного из всего исторического контекста), человек у Фолкнера в великом противостоянии со Временем с большой буквы оказывается обреченным, «ибо,— как говорит отец Квентина,— победить не дано человеку... Даже и сразиться не дано. Дано лишь осознать на поле брани безрассудство

свое и отчаянье; победа же — иллюзия философов и дураков». И человек снова оказывается «рабом времени», смотрящим, по словам Сартра, в прошлое.

Таков страшный вывод человека, осознавшего свою временность и не сумевшего ухватить сверх того в себе и за собственным своим существованием ничего, кроме пессимистических истин: «Меня не было. Я есмь. Я был. Меня нет». То есть: «Челноки без нитей ткут ветер». Последнее логически ведет к тотальному ниспровержению всякой устойчивости и устойчивого не только в человеке, но и в бытии. Мы видим гипнотическое онемение и жестокое отчаяние человека у Фолкнера перед всемогуществом времени, которое обрушивается на самое себя, на свое всемогущество божества: «Не было слова печальней. Все в мире временное, и отчаяние лишь до времени, и *само время лишь в прошедшем*». Время, будучи всем, оборачивается ничем.

В романе Фолкнера — четыре части, они озаглавлены определенной датой: 6 апреля 1928 г., 2 июня 1910, 7 апреля 1928 и 8 апреля 1928 г. Но эти обозначения сникают опавшими листками календаря. Миродержавный поток проходит через грани, обозначенные условными датами так же свободно и властно, все сметая, как проходит через часы, циферблат которых со стрелками, стоящими на месте, или с одной единственной стрелкой, или через часы с неправильным боем (таковы знаменательные символы Фолкнера).

Образы, играющие особую смысловую роль в книге,— это часы, река, тень— ключевые образы к строю всего произведения.

Часы говорят о временном бытии и неизменном движении времени. Они «яростно» лгут нам, будто мы сумели упорядочить и соразмерить его ход и научились им управлять.

Река — ток воды — это материальное олицетворение невещественного движения времени во всем и поверх всего. Вода подобна времени в своем стремлении из неизвестного в неизвестность. И писателю важно дать «ощутимость воды, текущей немо и невидимо».

Тень — Квентин все время топчет свою тень, она ложится вокруг него, и в этом неразлучном сосуществовании человека и его тени запечатлена своеобразная симметрия человека настоящего и прошлого.

Но, как уже сказано, в книге Фолкнера есть еще одно многозначительное символическое образование, организующее все повествование. Хронологические обозначения частей романа. Они — прозрачное обозначение определенности. Это не хронология, не служебная ремарка, это композиционная конструкция. Это все тот же самый, хотя и видоизмененный прием овеществления времени реального, хронологического, исторического, к которому прибегал по-своему Джойс; и примечательно, что, хотя в период работы над романом «Шум и ярость» Фолкнер не читал Джойса, все-таки принято считать, что это творение американского писателя вышло из «Улисса».

Перед нами своеобразная погоня за временем в надежде его пришпилить, схватить, остановить навечно.

«Время впрямь приостановилось»,— сказано в романе. Но это тем не менее только еще одна иллюзия. Ибо как бы схваченное и запечатленное время уже далеко оставляет позади происшедшее и требует все новых автокомментариев к тому, о чем идет речь. Роман о конце Компсонов лишен конца. И не случайно, готовя к очередному изданию свое произведение, писатель предпослал специальное приложение. Оно так и было обозначено «Приложение», а далее шло неимоверное раздвижение временного спектра: «Компсоны 1699—1945 годы».

Итак, мы вернулись к моменту, затронутому выше: время человеческого существования, время историческое, время художественное. Проблемы, возникающие здесь, известны всякому художнику.

Но мы уже видели, как трудно художнику «совладать» со временем. Оно или грозит прорвать все препоны для его уловления и хлынуть сокрушительным потоком, сносящим все на своем пути, или покидает произведение как тихую заводь и уходит где-то стороной, унося с собой живую бурную жизнь; оно может обернуться скоморошьими гримасами сиюминутности и прикрыться газетными вырезками с кричащими заголовками, но может и прикинуться забальзамированной мумией.

Мы условно и очень приблизительно назвали некоторые крайности в передаче хода исторического времени. Мимо этих опасных однозначностей прошло творчество Фолкнера и Хемингуэя. Но иногда легче миновать опасности, подстерегающие тебя по сторонам, чем совладать с потоком, несущим по стрежню.

Хемингуэй продемонстрировал, как близко к опасным зонам ревущего исторического потока может он работать, когда писал «По ком звонит колокол», творя сразу по следам исторических событий, или когда создавал, задумываясь о вечном в жизни человека, «Старик и море», исторический горизонт которого охватывает долготерпение и мужество всех страстотерпцев.

Хемингуэй не исключил время из своего повествования, но как бы сравнял «настоящее» и «вечное», растворил то, что было, в том, что есть, сблизил в символическом содержании образов то, что было со времени распятия Христа [7] до наших дней.

У Хемингуэя образ времени «входит» в образ моря, растворяется в его пространственной всеобщности, но художественная направленность его притчи тем не менее вполне сориентирована во времени нашего мира.

В метафизическом сознании нравственные ценности представали зачастую как вневременные.

Ход развития жизни показал, сколь актуально-фундаментальным значением обладают для коммунистического сознания этические идеалы, выработанные на протяжении человеческой истории. Все шире и шире раскрывается *исторический* характер этических и эстетических идеалов, их обязательная соотнесенность с жизнью народа на протяжении всей его истории и, в соответствии с этим, умение понять его современность.

В центре споров по этим вопросам оказался «Белый пароход» Чингиза Айтматова, вокруг которого и разгорелась известная критическая полемика, показавшая, как не просто поддается осмыслению предложенный писателем художественный синтез исторического и этического содержания литературы. Они судили о самобытном произведении по устоявшимся, но неверным представлениям, согласно которым обращение к общим этическим ценностям и нравственному идеалу рассматривалось как обращение к вневременным категориям.

Эти критики исходили из принципа исторического долженствования и потому всякую мысль об этическом и нравственном долженствовании встречали с недоверием и опаской.

---

[7] Не случайно в американской критике неоднократно высказывалось мнение о зависимости образа Сантьяго от образа Христа.

Айтматов парадоксально заострил соотношение сложившегося уклада народной жизни и пришедшего из глубин веков народного самосознания, он свел воедино историческое становление нового уклада и сегодняшний день народной жизни. Он как бы «столкнул лбами» современность и «сказку» прошлого[8]. Но мы говорим «как бы», потому что это столкновение — повод для глубокого писательского раздумья, так как вся суть произведения, его строй и поэтика основаны на сложном, противоречивом, но живом соотнесении сказки прошлого со сказкой настоящего, поэзии народного идеала и удивительно поэтического видения нашей жизни детским сознанием внука старика Момуна. История народа в равной степени оказывается необходимым моментом, определяющим как его современную жизнь, так и его этические и эстетические идеалы, и все дело заключается в том, чтобы не проглядеть в современной трудной нашей жизни глубоко значительного, что в ней открывается мальчику (как это и происходит с Ораскузом, живущим бесплодно и хищно); но в той же мере нельзя и сбросить со счетов прекрасное содержание народной легенды и мифа о человеческом понимании счастья и красоты жизни, без которых жизнь опять-таки грозит потерять очень многое из выстраданного и завоеванного народом.

Еще больше «разлет» между нашим историческим днем и моментом действия произведения — в фильме Тарковского «Солярис». Здесь события развиваются в неведомых космических пространствах и в труднопредставимые годы отдаленного будущего. В отличие от многих фильмов сугубо утопического жанра или, напротив, нарочито прямолинейно соотнесенных с нашим сегодняшним днем, «Солярис» построен на глубоком соотнесении «вечного» и «сегодняшнего» в жизни людей, нашего настоящего и нашего будущего через решение фундаментальных этических и аксиологических проблем бытия.

Временная дистанция между происходящим на далекой космической станции и сидящими в зале зрителями столь реальна, что, казалось бы, отзвуки нашей жизни не могут попасть на экран, найти отражение в жизни, раздумьях и волнениях людей далекого будущего. Но

---

[8] Ключевскому принадлежат слова о том, что сказка бродит по всей нашей истории.

воздействие фильма в том и заключается, что проблемы, которые принято было называть «вечными» и третировать подчас за их вневременной характер, будучи вынесенными в контекст не существующих для нас отношений человека и Мыслящего Океана, оказываются близкими и волнующими нас сегодня, оказываются актуальными в полной мере. Фильм с огромной временной перспективой говорит нам: проблемы гуманизма, человечности, человеческого познания и человеческих отношений отнюдь не вневременные и не внеисторические проблемы.

Хемингуэй в притче «Старик и море» ставит и трактует самые актуальные проблемы нашего человеческого бытия как вечные, существующие вне быстротекущего и призрачного времени с постоянной сменой сиюминутных бутафорий. Такие художники, как Ч. Айтматов или А. Тарковский, проецируют факты нашей современной жизни на сетку вечных ценностей человечества.

Многие критики увидели в фильме Тарковского апофеоз познания, овладения неизвестным и непонятным. Но если фильм Тарковского о познании, то конечно же меньше всего это фильм о познании научном. Но это вовсе и не фильм-прогноз о будущем человечества. Фильм Тарковского — фильм о познании человеком самого себя, своей собственной, человеческой, земной сущности и, в конечном счете, земного существования, всего того, что делается нами сегодня и что происходит с нами.

Фильму Тарковского вполне пристало бы название «Совесть». Исследованию этой способности человеческой натуры и посвящено прежде всего действие картины. Совесть, казалось бы,— самая вневременная категория человеческого характера, должна стать дважды вневременной, будучи поставленной в качестве одной из центральных идей фильма вне реального времени и вне реального пространства. Но на самом деле автору картины удалось добиться как раз обратного эффекта.

«Вечное» из антагонизма «современного» становится его союзником.

Временные и пространственные координаты, таким образом, оказываются не только каркасом произведения, но и одним из действенных средств организации его содержания. Способ доказательства этой мысли и материал для этого, естественно, может быть самый различный, потому что в самом общем виде выдвигаемый тезис посвоему реализуется в любом художественном образе.

Н. И. Балашов

О ВОЗМОЖНОСТЯХ И ФОРМАХ ПРИМЕНЕНИЯ СЕМИОТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ «ЗНАЧЕНИЕ» В ПОЭТИКЕ И В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Анализ, учитывающий разработку категории «значения» и семиотические методы исследования, может способствовать развитию поэтики и расширению возможностей литературоведения. Однако сразу же возникает вопрос: нет ли разрыва между семиотическими и структурными приемами исследования и возможностью приложения этих приемов к литературоведческому анализу, причем приложения не в каких-либо особо благоприятных и частных случаях, но к решению существенных литературоведческих проблем?

В области теории следует учитывать достаточно широко отраженное в русской научной терминологии[1] различие между *структурами* в собственном смысле слова (лингвистическими, антропологическими, фольклористическими и т. п.) и *системами* (напр., поэтическими). В качестве единиц структуры выступают элементы, которые могут быть сравниваемы — противопоставляемы, взаимозаменяемы и определяемы по правилам конъюнкции, дизъюнкции и т. д. Система от собственно структуры отличается тем, что ее основные компоненты не являются взаимозаменимыми и подводимыми под правила математической логики единицами. Если в какой-то своей части (допустим, строфические единицы или фонематические единицы плана выражения) они и могут рассматриваться как элементы, то они вступают в корреляцию с составляющими «плана содержания», которые в поэтической речи (в отличие от простой коммуникации) уже никак не являются элементами. В результате минимальные един-

[1] См., напр., в кн.: *В. С. Тюхтин.* Отражение, системы, кибернетика. М., 1972, стр. 12—38, а также указатель литературы в книге (стр. 242—250).

ства, релевантные для анализа поэтического произведения, не составляют простых единиц — элементов структуры, но являются сложными и не разложимыми формальной или математической логикой единствами — компонентами системы[2]. Эти компоненты не структурализируются и плохо подчиняются (без посредства особой теории, которая пока не выработана) каким-либо методикам семиотического исследования, помимо довольно неопределенных приемов изучения возможной знаковой функции данного компонента.

При сопоставлении с «системой» слово «структура» нужно рассматривать не в доструктуралистском смысле, восходящем к одному из омонимичных индоевропейских корней «стэр» («нагромождать», «строить»). Структура в таком случае выступает как особый термин — не просто как «строение», «построение», «конструкция». Структура берется не столько как внутреннее построение, композиция художественного произведения[3], не столько в плане данности, вложенной художником, сколько в плане возможности такого абстрагирования взаимного расположения, связи и характеристики частей некоего целого, которое позволяет описывать, исследовать, объяснять это целое, в частности путем сопоставления (на известном уровне) с другими целыми определенного ряда.

Один из кардинальных прорывов в методологии западных структуралистических школ связан с нежеланием признавать тот факт, что трудности «структурализации» возникают не только в зависимости от степени развития науки прежде всего, но и в зависимости от объективных свойств материала: одно дело структурализация

---

[2] Уже применительно к языковым единицам Э. Бенвенист проводил дифференциацию их от единиц квантитативных, идентичных и взаимозаменяемых, с которыми оперируют естественные науки. Языковые единицы он соотносил не с континуумом и идентичностью, но с областью дискретного и несходного, подлежащей не просто разделению, но расчленению, разбору на части, каждая из которых отлична от другой. По отношению к речи поэтической дифференциация Бенвениста действительна в многократной степени (см. *E. Benveniste.* La forme et le sens dans le langage (1966).— In: Recherches sur les systèmes signifiants..., présentées par J. Rey-Debove. The Hague—Paris, 1973, p. 92—93).

[3] См., напр., книгу М. Алпатова «Композиция в живописи» (М.— Л., 1940) или нашу статью «Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ» («Филологические науки», 1963, № 3).

парадигм склонения, другое дело структурализация художественных произведений, допустим, на тему «Тайная вечеря». В последнем случае существенные компоненты художественной композиции одного произведения, например, Леонардо да Винчи, или ряда произведений, например, Джотто, Леонардо, Тинторетто, очень трудно, если не невозможно, представить как элементы структуры, хотя общий ответ на вопрос, какова структура «Тайной вечери» Леонардо (Джотто и т. д.), представляется относительно простым.

Некоторым семиотикам, и притом весьма опытным, представляется нетрудной задачей и выявление универсальных структур, могущих служить «метаязыком описаний культуры». При этом допускается в очень широких пределах «структурная общность различных видов искусства», усматриваемая, например, во «внешней» или во «внутренней» точке зрения художника (живописца, писателя). Однако здесь возникают непреодолимые трудности, связанные со спецификой материала, в таком общем случае — со спецификой данного искусства. Становящийся хрестоматийным пример с различением «внутренней позиции» средневекового живописца и «внешней позиции» живописца ренессансного, и тот таит глубокое противоречие как критерий структурной типологии. Ее адепты не замечают, что они противопоставляют реальной, осуществленной позиции ренессансного художника не осуществленную, чаемую «внутреннюю» позицию художника средневекового. Позицию не осуществленную, во-первых, из-за объективных ограничений возможности воспроизведения пространства с расположенными в нем фигурами на неискривленной «вовнутрь» плоскости. Во-вторых, из-за стадиальных закономерностей развития искусства, из-за обусловленного упадком и разрушением античной живописи реального факта неразвитости средневекового восприятия перспективы, неразвитости, преодоленной лишь в эпоху *Воз-рождения.* Объективные ограничения передачи пространства на плоскости и стадиальное различие разрушают мнимую ясность структурно-топологической типологии. Леонардо достигает в «Тайной вечере» значительно большей «внутреннести», чем средневековые мастера, хотя от формальной «внутреннести» у него остались лишь натуральные ракурсы крайних фигур апостолов, поворот тела и циркулярное

движение правой руки Иуды (еще у Джотто последний помещался против Христа, спиной к зрителю: т. е. были явные рудименты «внутренней» позиции). Однако именно «внешний» Леонардо, особенно если учесть высокое расположение фрески на торцовой стенке огромной трапезной (странным образом предваряющее современный «широкий экран»), всеми особенностями построения вводит зрителя именно во внутреннюю позицию. И дальней перспективой, которая, отвечая громадности пространства трапезной, помещает Христа и учеников в центр, а не на край обозреваемого пространства. И различением отношения апостолов к внезапно открывшейся им тяжкой необходимости, вводящей зрителя в центр спора, в центр драмы. И противопоставлением необходимой активности, непосредственно восстающих против несправедливости учеников, равно как и смирения Иоанна, леонардовскому спокойствию главного персонажа, спокойствию, выступающему у художника Возрождения как единство мудрости и активности, могущее согласно ренессансным представлениям преодолеть невозможное и обеспечить победу внутреннего над внешним. Всей этой субстанциональной «внутреннести» Леонардо достигает при топологически «внешней», наподобие фотообъектива, позиции художника. Конкретное художественное произведение не поддалось описанию на метаязыке «внешнего» и «внутреннего», опровергая универсальность «топологической» структурной типологии.

Трудность, показанная на примере анализа «Тайной вечери» и другие указанные выше специфические трудности семиотического подхода к эстетике, имеющей дело с индивидуально-конкретными единствами, а не просто с единичными элементами структур, накладываются на другие общесемиотические затруднения. Ведь и единичные элементы структур нередко не выступают как те единицы в математическом смысле слова, которые Э. Бенвенист связывал с областью естественных наук. Поэтому А.-Ж. Гремас, считавший «любую семиотику системой отношений, безразличной к природе терминов-объектов (знаков), вследствие чего облегчается создание однородного описания»[4], отдавал себе отчет в том, что, как пра-

[4] Cf. *A. J. Greimas.* Du sens. Paris, 1970, p. 23 et seq. (далее сноски в тексте — «О смысле»).

вило, эти термины-объекты все же наличествуют еще до семиотического описания. Иными словами, они не являются освобожденными от конкретности единицами, пусть «деноминация» осуществляется «не исключительно в зависимости от референции, т. е. от внешнего мира, но также и прежде всего от классификационного выделения...» («О смысле», стр. 24). Так, несмотря на уступительный оборот речи, все равно констатируется общесемиотическая трудность, обусловленная связями не только с реляционно-количественной, но и с качественной стороной «терминов-объектов», с которыми приходится оперировать любой области семиотики за пределами грамматики, формальной логики и математики. Для преодоления подобной трудности мало осуществить «мечту логиков» (конечно, адептов формальной, а не диалектической логики), «создав язык, который ничего не значил бы» («О смысле», стр. 7), но нужно, чтобы ничего не значило бы и оперируемое, а его составляющие не имели бы качественной конкретности, особенности. Вероятно, приближение к этому фатальному для максималистских семиотических планов противоречию привело Ю. Кристеву к идее «антисемиотики», которая имела бы дело не со знаками (даже не со знаками, замкнутыми в цепь, где каждое означаемое определялось бы исключительно как означающее следующего знака — к такой идее подошли в конце 60-х годов Р. Барт, М. Фуко, Ф. Валь, сама Ю. Кристева), но оперировала бы с порождением ряда одних означающих (не только без «референции» к внешнему миру, но и без означаемых), управляемым не подлежащей научному разъяснению — аксиоматической «грамматикальностью».

А.-Ж. Гремас конца 60-х годов, умеренный в сравнении с Ю. Кристевой 1972 г., старался найти пути разграничения и комбинирования характера и функций семиотики дискриминаторной («разделительной», обращающийся лишь с реляционно-количественными моментами, и семиотики содержания, качественной, которую Гремас предлагал определить особым, не прививщимся в данном смысле понятием «семиология» («О смысле», стр. 31—32 и сл.). Мы бы слишком далеко отошли от нашей темы, если бы остановились на том, что для создания теории «семиологии» А.-Ж. Гремасу пришлось в возможных для ученого его направления пределах обра-

щаться к опыту диалектико-материалистического понимания философии и включать в задачи «семиологии» разъяснение вопроса, «каким образом человек постигает мир и организовывает его в духе очеловечивания» («О смысле», стр. 71).

Возвращаясь к вопросу о возможностях приложения семиотических теорий к поэтике, нужно сказать, что в области практики отбора поэтических произведений для структурного анализа или для семиотических исследований можно заметить некоторые внешние соображения, определяющие (сознательно или бессознательно) такой отбор.

Например, в одной из лучших работ, испытывающих структурно-семиотические теории на конкретном материале, в книге Ц. Тодорова «Грамматика Декамерона», с очевидностью строится не «грамматика» «Декамерона» как такового — с его общим замыслом, активным обрамлением, развитием идей от «дня» к «дню», индивидуализацией рассказчиков и их функций,— а «грамматика» *ста новелл*. Это позволяет исследователю опереться на *повторяемость*, которая в сочетании с единством автора, повествовательного материала и ренессансного мировоззрения создает относительно благоприятные условия для рассмотрения новеллистических архитектонических компонентов под углом зрения «повторяемости — элементности — взаимозаменяемости — структурабельности».

Аналогичное замечание может быть высказано и в отношении выбора для семиотических опытов романов в письмах (например, «Опасных связей» Шодерло де Лакло), а в несколько иной модальности, по поводу преимущественного отбора таких модернистических произведений, в которых условность, свойственная искусству, выступает не органически, но которые были задуманы авторами как закодированные конструкции намеренно-конвенциональных знаков с особым индивидуальным ключом для расшифровки (например, книги писателей такого склада, как Батай, Арто, Руссель и др.).

В этюде Франсуа Ратье «Систематика изотопий»[5] сонет Малларме «Приветствие» был избран для анализа в соответствии со слишком продуманной селективностью. Этюд мог бы стать более убедительным, если бы было

[5] «Essais de sémiotique poétique». Paris, 1972.

взято «двуплановое» произведение, но классического толка. Например, так называемый «Лебедь» («Cycnus») Горация (Оды, кн. II, 20, Меценату: «Non usitata // nec tenui ferar...», по-русски известный также в прославленном переложении Державина). В случае выбора оды Горация метафорическая виртуозность не выступала бы в столь «вымученном» виде, как в по-своему замечательном сонете Малларме, где полисемия, которую вслед за Гремасом стало модно именовать предельно нечетким в литературоведческом контексте термином «изотопия», бросается в глаза уже на уровне «антецедента». Амбивалентность у Горация не доведена до внешнеположенной, логической и таким образом отчасти внехудожественной дву(или трех-)смысленности. Одно и то же означающее «canorus ales» метафорически ведет у Горация одновременно к прямому значению, к образу «крупной и наделенной даром пения птицы (лебедя)» и к образу вознесшегося над царствами «великого бессмертного поэта-пророка» [6]. Это, вопреки концепции А.-Ж. Гремаса — Ф. Ратье, для подкрепления которой и было взято «Приветствие» Малларме, осложняет теорию поэтической изотопии, ибо и эта так называемая изотопия никакая больше не изотопия, а гомологичность, если она сопровождается изоморфностью. Гораций же, ода которого, возможно, и послужила, пусть по антитезису, отдаленным исходным пунктом для Малларме, будто предвидя сквозь два тысячелетия теорию поэтических изотопий, отчетливо гомологизирует обе стороны образа «canorus ales» в знаменитых словах о единстве смертного и бессмертного в поэте — «двуобразном пророке» («biformis // vates neque in terris morabor...») [7].

---

[6] У Державина: «Необычайным я пареньем // От тленна мира отделюсь, // С душой бессмертною и пеньем, // Как лебедь в воздух вознесусь». Амбивалентность передана в стихах 15—16 его оды: «... Но будто некая цевница // С небес раздамся в голосах». Если рассматривать оду Державина как переложение Горация на семиотический метаязык, то оно необыкновенно глубоко. Двуступенное изображение двойственности canorus ales передано также двойственно: прямо — «В двояком образе нетленный...»; и косвенно — при помощи неупотребительного и изощренного поэтического оборота «С небес раздамся в голосах».

[7] У Державина: «В двояком образе нетленный, // Не задержусь в вратах мытарств; // Над завистью превознесенный, // Оставлю под собой блеск царств».

Другая проблема на пути реализации семиотического анализа литературы, так же как и проблема возможности и степени «структурализуемости» произведения, связана с объективными свойствами поэтического произведения. Для любого воспринимающего — будь то семиотик, который его транскодирует на свой метаязык, или самый скромный читатель, не задумывающийся над формулировкой своего восприятия,— это *пред*-мет (*ob*-jectum, *Gegen*-stand). Отсюда неизбежно возникает вопрос об экстероцептивном, т. е. по существу об объективной реальности, данной нам в ощущении (пусть определенные лица, с нами не согласные, пока остановятся на восприятии ее как «референта» или как «феномена» и не пойдут дальше). Без хотя бы потенциальной соотнесенности с познанием экстероцептивного и удовольствием от этого процесса семиотический подход к поэтическим объектам, их существование в себе и в высказывании (в «энонсэ») утрачивает сразу эпистемологическую, коммуникативную, эстетическую и человеческую значимость. Когда такой известный ученый, как Гремас, говорит, что «для семиотика... ложь и истина — все одно», с ним можно вступать в диалог, пока речь идет о соотношении семиотики и истин относительных — нравственных и художественных. Но диалог стал бы трудным, если бы имелось в виду отношение к проблеме философской истины вообще. Вопрос, на который Понтий Пилат не получил прямого ответа — «Что есть истина?»,— остается актуальным. И семиотики не могут отречься от древнего тезиса — я пришел в мир для того, чтобы свидетельствовать о истине. Это должно побудить семиотиков разных философских убеждений считаться с объективностью, даже вне рамок спора, есть ли это материя, дух, явление, «референт» или хотя бы «изначальные состояния порождения значения..» («О смысле», стр. 159, 158).

Семиотическая разработка проблемы значения способствует известному научному прогрессу. Положение о «единстве формы и содержания» рисковало бы застыть в некое клише, если бы, в частности, не проводились исследования отношения «плана содержания» и «плана выражения». В этом смысле примечательны и интерес к «процессу высказывания» (в искусстве), проявляющийся, скажем, у Ц. Тодорова начиная с книги «Литература и значение», и его тезис, что одним из трех планов артику-

ляции высказывания является «план процесса высказывания»[8].

Это соответствует общей тенденции к выдвижению в семиотических исследованиях отглагольного, динамического аспекта понятия «значение» с оттенком несовершенного вида: «signi-ficatio», как actio et modus significandi — *действие* и *способ обозначивания*.

Внимание к процессу художественного высказывания, рассмотрение действия и способа обозначивания как существенного момента понимания значения поэзии — это одно из достижений семиотики. Здесь даже могут быть проведены известные параллели с такими гегелевскими положениями, как тезис о «собственном поступательном движении понятия»[9]. Однако в классической философии — и у идеалиста Гегеля — вопрос ставился о реальном движении, самодвижении, развитии, а у Маркса — о развитии материи, приводящем при определенных условиях к возникновению сознания, и т. д. Семиотики же исследуют, скорее, не развитие сигнификации, а ее условное, чисто операторное движение.

Тут один из важнейших пунктов расхождения господствующих на Западе семиотических направлений и тех путей, которыми преодолевается то, что Ролан Барт назвал «непрозрачностью текста», советскими учеными — Д. С. Лихачевым, М. Б. Храпченко, Г. В. Церетели и другими (см., в частности, ежегодники «Контекст. 1972» и «Контекст. 1973»; сб. «Текстология славянских литератур». Л., 1973). Д. С. Лихачев в тезисах, помещенных в этом последнем сборнике, выдвигает на первый план узловые моменты истории текста (если они могут быть установлены), прочерчивая таким образом направление действительного *развития* значения. Такой метод ведет исследователей к выверенному, объективному и все более исчерпывающему пониманию значения поэтического текста, который в принципе неисчерпаем, как сама жизнь.

У части семиотиков выдвижение роли обозначивания как actio modusque significandi приводит к концепции це-

---

[8] *T. Todorov.* Littérature et signification. Paris, 1967, p. 51.

[9] *Гегель.* Сочинения, т. V. М., 1937, стр. 35. В подлинном тексте элемент параллелизма выступает яснее: die eigene Fortbestimmung des Begriffes («Wissenschaft der Logik». Hegels Sämtl. Werke hrsg v. G. Lasson, Bd III, 1932, S. 37).

почки «сигнифианции» как условного, операторного процесса, в котором участвуют не знаки, а одни лишь означающие, без какого-либо выхода к не то что к «референции», но и к означаемому. Так уничтожается всякая смысловая сторона значения, сводимого к обозначиванию для обозначивания, что, в свою очередь, делает невозможным применение семиотических и структурных методик к изучению литературы и вообще к *изучению* чего-либо.

Эта «нигилистическая» тенденция, заметная в работах второй половины 60-х годов — в книге М. Фуко «Слова и вещи», в максималистском этюде Ф. Валя «Философия между «до» и «после» структурализма», у Ю. Кристевой в книге «Семиоаналитические исследования» и в ее статье 1972 г. «Семионализ и продуцирование смысла»,— к 1973 г. в утонченной форме сказалась у Р. Барта, как это видно по его книге «Радость текста» (буквально «Удовольствие от текста»)[10].

Точку над «i» в трактовке структурализма как замкнутой и «дефеноменологизированной» эпистемологической системы, как нам уже приходилось писать («Контекст. 1973»), поставил Ф. Валь: «Ничего не понимать... но все подвергать трансформациям... Символико-семиотическое в такой же степени как оно не относится к миру реального, не относится и к миру идеального», «либо структура, либо бытие» и т. п. (Сб. «Что такое структурализм?»[11]).

Статья Ю. Кристевой в упоминавшихся «Опытах по поэтической семиотике» — «Семиоанализ и продуцирование смысла» представляет собой попытку обосновать упразднение современной семиотики как повинной в связи с классическим соссюровским структурализмом. «Очевидно, что той минимальной единицей, в которой транспонировалась бы бесконечная сигнифианция, не может быть *знак*, как его определил Соссюр... Ибо знак, даже если отсечь от него референт, остается симметрической дихотомией, в которой с каждым означающим ассоциировано означаемое...»[12] «Дифференциальная функция означающего, выдалбливая знак, устраняя его, констру-

---

[10] *R. Barthes.* Le plaisir du texte. Paris, 1973.
[11] «Qu'est-ce que le structuralisme?». Paris, 1968, p. 328, 329, 320.
[12] «Essais de sémiotique poétique», p. 222.

ируя себя вне обоих сторон знака, бросает вызов структурной семантике...»[13]

Ю. Кристева утверждает, будто текст «это транслингвистическая операция, которая, хотя и совершается в языке, не сводится к изученным категориям языка как средства общения, составляющего предмет лингвистики... текст не вне языка, но он чужероден языку»[14] (Ю. Кристева ссылается на действительно по-новому проанализированные ею лингвистические работы Малларме, ранее считавшиеся дилетантскими, но в которых она усматривает предварение некоторых идей, вычитываемых ею у Э. Бенвениста, и собственных взглядов,— в данном случае на предисловие Малларме к «Трактату о глаголе»).

Вместе с тем Ю. Кристева находит возможным положить в основу своего антилингвистического семиоанализа лингвистическую теорию порождающих грамматик со свойственными ей ограничительными приемами. Цитируемые Ю. Кристевой на следующей странице статьи основные пункты программы порождающих грамматик, особенно §§ 2 и 4, представляются совершенно не подходящими для применения семиотических методик к анализу поэтического текста и вообще к системам, прямо не структурализирующимся:

Это — § 2: «Исключение семантической проблематики (с ее концепцией знака) и замена ее проблематикой строго синтаксической — с тем, чтобы при этом не ставился вопрос... о научной обоснованности понятия *грамматикальности*, которая становится критерием истинности синтаксических операций...»

И § 4: «Ограничение теории изучением денотативного предложения...»[15]

Мы не вступаем здесь в детальную полемику, поскольку посвятили неприменимости лингвистической порождающей грамматики к литературоведению половину своей статьи «К критике новейших тенденций в литературоведческом структурализме» («Контекст. 1973»). Там мы постарались показать невозможность экспериментальных трансформаций поэтического текста, рассматриваемого как система, прямо не структурализирующаяся и в которой любая произвольная трансформация искажает до

[13] «Essais de sémiotique poétique», p. 225.
[14] Там же, стр. 212.
[15] Там же, стр. 213.

неузнаваемости не только его коннотативное, но и его денотативное поле. Отвлекаясь от изменений бессознательного характера в устно-поэтической традиции, от необходимости перекодирования произведения при переводе на другой язык или на язык другого искусства (что, по существу, приводит к возникновению новых поэтических объектов), нужно сказать, что, кроме авторских вариантов, не может быть никакой оправданной трансформации, которая помогла бы пониманию, описанию или перекодированию поэтического текста. Произвольная экспериментальная трансформация, возможная в известных пределах в порождающей грамматике, имеющей дело с языком как средством обычного общения, не может быть применена к поэтическому тексту, поскольку она приводит к возникновению *иного* поэтического текста, корреляция которого с первым относится к сфере проблематичного. Она находилась бы в зависимости от неопределенной и неопределяемой серии изменений минимум в трех планах: 1) бесконечные отражения всякого изменения в пределах данного замкнутого текста; 2) бесконечная серия семантических последствий в отношениях измененного текста с его синхроническим контекстом; 3) то же — в отношении с контекстом диахроническим.

Поэтому «антисемиотические» планы Ю. Кристевой кажутся нам еще более противоречивыми, чем оспариваемые ею семиотические методики, исходившие из классического «знакового» структурализма де Соссюра — Ельмслева. Предпринятая Ю. Кристевой попытка освобождения от категорий языка как средства общения посредством приемов, сложившихся именно в лингвистической сфере, притом в грамматической, а не семантической ее области, непригодна для анализа семантических (в широком понимании) поэтических систем, неупорядоченных в сравнении с грамматическими структурами языка обычной коммуникации.

Большее значение для поэтики и литературоведения, нежели «антисемиотика» Ю. Кристевой, может иметь обобщение тенденций статей А.-Ж. Гремаса, написанных после «Структурной семантики» (т. е. в 1966—1970 гг.), собранных автором в цитированной книге «О смысле». Изологическая линия этих статей представляет весьма ломаную кривую, ибо в некоторых из них, например «Структурная лингвистика и поэтика» (1967) и введение

к книге (1970), автор порой приближается к самодовлеющему, замкнутому структурализму (с отсутствующим, ослабленным, а иногда едва ли не ироническим выходом к «референции»), а в трех с ними хронологически перекрещивающихся — «Размышлениях о языке» (1966), «Элементах некоей повествовательной грамматики» (1969) и особенно в «Семантической структуре» (1969),— напротив, будто пытается связать семиотику с совершенствованием конкретных путей философского познания.

К числу парадоксов современной семиотики может быть отнесено то, что объективная действительность входит в нее в работах А.-Ж. Гремаса не с объектом рассмотрения, а с инструментом — с элементами «плана выражения» более, чем с «планом содержания». Как если бы астроном убеждался в существовании материального начала вселенной не столько видя, фотографируя, не столько фиксируя спектры, радиоизлучение небесных тел и изучая все это, сколько разглядывая и ощупывая телескоп и другие приборы, при помощи которых велись наблюдения. Такой «вывернутый» материализм у А.-Ж. Гремаса появляется не на путях теории отражения, а в результате контакта с отражающим; Гремас идет от признания объективной действительности и материальности голосовой артикуляции, звуковой формы художественной речи к признанию объективности содержания. Опасение диалектической теории познания заставляет ученого идти не путем разработанного философского познания, поверяемого практикой, а действовать кустарными способами «естественной» логики.

Когда А.-Ж. Гремас освобождается от опасения прослыть «материалистом» в семиотике (или забывает об этом опасении), он довольно успешно критикует, хотя больше на путях формально-логического мышления, теорию фигур Башляра и утверждает реальность данного в ощущениях: «Семантический анализ такой лексемы, как *голова*, позволяет различить исходную фигуру экстероцептивной природы, постоянную для всех ситуаций и контекстов, которая может быть описана как «заостренное или закругленное завершение какого-либо предмета» («О смысле», стр. 45—46).

Не придираясь к определению лексемы «тэт» (тем более, что в данном случае нет полной идентичности с

русским словом «голова»), нужно отметить два момента мысли Гремаса.

Во-первых, известное приближение к гегелевскому рассуждению о первичном в вещи и в ее понятии [16].

Во-вторых, надо понять мысль Гремаса в ее развитии, как бы суммирующем сильные стороны гносеологической характеристики связанного с этим ученым направления в семиотике на рубеже 70-х годов: «Трансформация выражения в содержание, рассматриваемая как процедура установления корреляции двух виртуальных систем, из которых одна требует процесса восприятия, а другая отмечает языковое проявление семантической структуры, может быть представлена и как опыт объяснения перехода экстралингвистической референции в план лингвистического содержания, т. е. в семантическую структуру» («О смысле», стр. 46).

Статья «Структурная лингвистика и поэтика» (помещенная в той же книге, но написанная двумя годами раньше) и особенно соотношение статьи с выпущенной пять лет спустя, в 1972 г., книгой «Опыты по поэтической семиотике» показывает, что положительные тенденции, обнаружившиеся при более абстрагированной разработке семиотики, нелегко приложить к поэтике ни теоретически, ни на практике. А.-Ж. Гремас старается следовать леви-стросовскому направлению и строить семиотику — в данном случае поэзии — на категориях «классики» структурализма. Но в результате сложных ходов рассуждения в качестве основных моментов художественной речи выдвигаются (в пределах замкнутого текста) ее «избыточность» («redondance») и «изотопия», трактуемая как «избыточная связка (т. е. — fascis, пучок. — *Н. Б.*) семических категорий» («О смысле», стр. 276—277).

Под «избыточностью», конечно, подразумевается не нагромождение или многословие. Этот термин старой риторики был полностью переосмыслен в теории информации. От Кл.-Э. Шеннона он, видимо, через посредство Р. Якобсона, любящего такие трансплантации, перешел в поэтику. Поясним от себя, что понятие «избы-

[16] «...например, каждый человеческий индивидуум, хотя и есть нечто бесконечно своеобразное, все же имеет в себе prius (первичное) всего этого своеобразия, prius, состоящее в том, что он во всем этом своеобразии есть *человек*» (*Гегель*. Сочинения, т. V, стр. 12).

точности» у Гремаса перспективно и может быть подвергнуто дальнейшей плодотворной разработке, ибо в нем зафиксирована (хотя пока не диалектически точно) важная особенность выражения значения в искусстве. А именно присущая искусству и конденсирующая его выразительность возможность свободного звукового, синтаксического, метафорического, жанрового (и т. п.) соответствия «плана выражения» определенному «плану содержания». Это соответствие обусловливает известные закономерности «плана выражения» и позволяет ему дополнять и многократно усиливать воздействие «плана содержания» и параллельно с ним, и отчасти упреждая, обгоняя его: стройность синтаксиса и звучание стихов до достаточного уяснения их смысла, которое осуществляется посредством восприятия обоих планов, а не одного «плана содержания»: «Но скоро звонкой мостовой...», «Хоры стройные светил...»; показательны случаи восприятия звучания на не сразу понятном языке: например, эффект латинских стихов, даже надписей, отмеченный Блоком,— «И медь торжественной латыни // Поет на плитах, как труба...»; колорит, композиция, основное движение увиденной, но еще не рассмотренной картины; впечатление от музыкальной пьесы, еще не соотнесенной с композитором, направлением, возможностью какого-то словесного эквивалента и т. п.

Однако семиотическая категория «избыточности», подразумевающая не только это, может повести и к внеэстетической формализации, искажающей суть искусства. Эта категория подразумевает не только образность искусства (о которой А.-Ж. Гремас в своей статье не говорит) и не только специфическое сближение означающего с означаемым в искусстве (что важно и о чем он говорит на стр. 279). На нынешней стадии ее разработки она допускает также внешне-стилизаторскую, неорганичную для искусства мыслимость разрыва двух планов, а вследствие этого мыслимость обособленного манипулирования «планом выражения». Но это уже относится не собственно к искусству как таковому, а к таким явлениям, как поделка, эпигонское подражание, манерность, а также к придумыванию конвенционально-знаковых произведений с особым индивидуальным ключом, не могущих быть художественно воспринятыми, если этот ключ не дан автором или «посвященным» кри-

тиком (а впрочем, по существу, не могущих быть художественно воспринятыми и, если такой ключ известен, из-за своей надуманной конвенциональности, исключающей свободный, творческий момент, необходимый эстетическому), и к другим подобным явлениям, получившим широкое распространение в XX в. с его рыночным производством «предметов искусства».

Теория «избыточности» игнорирует те смещения, которые возникают, когда Гремас говорит уже не о смысле в искусстве, а об «эффекте смысла» («О смысле», стр. 279), не о значении, а о «кажущемся означении «глубокого смысла», скрытого в плане выражения и ему свойственного» (там же).

Замена категорий «смысла» и «значения» в искусстве категориями «эффекта смысла» и «кажущегося означения» родственна замене «сигнификации» «сигнифианцией», находится в одном ряду с приравнением к искусству неорганического (надуманного) квазиискусства и свидетельствует об удалении от проблемы соотношения искусства с отражаемой действительностью.

Глубокую противоречивость и запутанность взглядов А.-Ж. Гремаса обнаруживает активное выдвижение «изотопии» как одной из основных категорий семиотической поэтики при фактическом отказе от определения этого термина, лишь иллюстрируемого примерами частного порядка.

Изотопия, понятие совершенно структурно четкое в химии, где оно действительно обозначает «исо-топию», «подобие места», совмещающуюся с подобием свойств на разных уровнях при периодической повторяемости рядов химических элементов. Это понятие в принципе теряет свой основной смысл при перенесении в поэтику, где такой повторяемости нет. Поэтому в данном случае нельзя ограничиваться критикой основных параметров теории изотопий Гремаса, как это с убийственной последовательностью проделал Ж.-М. Клинкенберг[17], а нужно прямо отвергнуть всю эту теорию. А.-Ж. Гремас не дал определения изотопии в семиотической поэтике, потому что такая изотопия и не может быть удовлетвори-

---

[17] *J. M. Klinkenberg.* Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire («Le français moderne», 1973, t. 41, p. 3).

тельно определена. В общей теории поэтики (мы не говорим здесь «о некоторых частностях версификации» и т. п.) «подобия места» (топос) не наблюдается. Если изотопия не передает при помощи другого и неудачно выбранного слова бартовский термин полисемия, то она может означать либо две вещи, одинаково не приемлемые для Гремаса, либо ничего не означать. В искусстве может быть изучаемо «подобие, сопоставление форм», «подобие планов выражения» — т. е. изоморфизм, или «подобие содержаний», «подобие планов содержания», т. е. изопериэхомения[18]. Слово изотопия родилось от соединения моды на употребление естественнонаучных понятий в поэтике с не естественнонаучным, а с логико-риторическим, переносным пониманием, притом не слова «топос», а слова «топикос», особенно укоренившемся в английском языке в форме the topic (тема, предмет [рассуждения]). Термин «топикóс», восходящий к аристотелевскому наименованию «та топика» (≈общие места), мог бы быть уместен в поэтике (в широком смысле слова), но производные от него — «изотопикия» или «изотопика» означали бы подобие (риторических) фигур, а не «изотопию». Понятие поэтической полисемии можно развивать в сторону изучения диалектически сочетающейся на определенном уровне с моносемией реальной неисчерпаемости художественного произведения, проявляющейся как синхронно, так (и в еще большей степени) диахронно, исторически в жизни произведения в веках — habent sua fata libelli. Это — плодотворное направление. Полисемию можно развивать также применительно к случаям заданной двусмысленности, имеющей ограниченное применение в искусстве, но при возведении в абсолют превращающей искусство в квазиискусство, в ars praemeditata et apparata, т. е. в неискусство. Для поэтической изотопии, если она отказывается как от родства с полисемией, так и от родства с изоморфизмом, или с изопериэхомением, остается только область сухо-рассудочного неискусства.

---

[18] Во имя терминологической универсальности для обозначения содержания избрано аристотелевское понятие, сохранившее тот же смысл в новогреческой марксистской литературе: «тò пэриэхóмэнон» — содержание (по отношению к форме), конкрéтное содержание (этимологически: «объемлемое», от глагола «пэриэ́хо» — «охватывать», затем «содержать»).

Но выход за пределы эстетического может подсказать и вывод за пределы научной полемики в область острословия [19]. Начало этому, нам кажется, положил Ролан Барт, который вместо прямой полемики с идеей поэтической изотопии выдвинул идею анизотропии текста: «Если вы вбиваете гвоздь в дерево, сопротивление дерева изменяется в зависимости от места, в которое вы вгоняете гвоздь: говорится, что дерево не изотропно. Текст также не изотропен: не угадаешь, где кромка, где мягкая прожилка...» [20]

Как это ни странно, но скрытая ироническая полемика с теорией изотопии (может быть, возникшая бессознательно, «автоматически») привела Ролана Барта в самой его диффузно-путанной книге к мысли, могущей оказаться путеводной нитью в хаосе современного западного литературоведческого структурализма. Если текст, как и дерево,— рассуждает Ролан Барт,— не изотропен (не однороден в своих свойствах во всех направлениях), «то необходимо, чтобы структурный анализ (семиология) сообразовывался с малейшими изменениями сопротивления текста, с неправильным рисунком его прожилок» [21].

Все это показывает, что линии Р. Барта, Ц. Тодорова, Ю. Кристевой, А.-Ж. Гремаса в развитии семиотики и в частности категории значения различны и неравноценны. Если взять крайние позиции, то у Кристевой — это линия к не удающемуся освобождению семиотики

---

[19] О том, какое облако путаницы обволакивает термин изотопия в искусстве в нынешнем состоянии его семиотической разработанности, можно судить по тому, что Гремас как будто предполагает иной раз возможность многих адекватных художественных решений, возможность на основе «избыточности» художественных средств разного выражения в искусстве *одного и того же содержания*, будто форма и содержание не неразрывны. Ссылаясь на своего коллегу Рюве, Гремас пишет, например, что «такой-то сонет Лунзы Лабе может показаться как бы созданным серией изотопных трансформаций единственного высказывания: «Я люблю тебя» («О смысле», стр. 276—277). Такое понимание художественного произведения находится в соответствии с высказанным в другой статье А.-Ж. Гремаса («Элементы некоей повествовательной грамматики») общим допущением, будто «значение безразлично по отношению к способам его проявления» («О смысле», стр. 158).

[20] *R. Barthes.* Le plaisir du texte, p. 60.

[21] Там же.

от смысла и к сведению ее к замкнутому процессу сигнификанции.

Что же касается Гремаса, то это линия к пока не удающемуся соединению семиотики с объективным миром. Не удающемуся — как это можно было видеть по неясности концепции поэтической изотопии, но потенциально направленной к такому соединению.

Сохраняет свою актуальность вопрос, связаны ли противоречия в приложении к поэтике категорий гремасовской структурно-семиотической школы больше с противоречиями становления самой западной литературоведческой семиотики, или больше с «разрывом» в развитии искусства XX в., который отчасти стер специфику эстетического и поэтому порождает эстетические теории, посвященные внеэстетическим закономерностям?

Как бы то ни было, при критическом рассмотрении «школы» Гремаса не нужно забывать и о том, что в противоположность тенденции Фуко — Валя — Кристевой, здесь определенно проявляется стремление связать семиотические исследования с объективным миром и с концентом экстероцептивности.

Первый конгресс Международной ассоциации по семиотике, состоявшийся в июне 1974 г. в Милане, показал, что наряду с тем обогащением аспектов и расширением поля дискуссий, которое внесли семиотические методики в поэтику, наступил и известный их общий застой. Этот застой отчетливо сказался и в книге «Радость текста» Р. Барта, хотя, как мы видели в полемике, подсознательной, быть может, с теорией изотопии, он твердо высказал идею связи свойств материала и методики исследования. В целом же широта применения, которая связана с исследованием знаковых функций в поэтике и в литературоведении без учета степени объективной структурализируемости материала, неосознание важности этого момента для действительно точного исследования грозит привести к возобновлению того диффузно-эссеистического рассуждательства по поводу литературы, избежать которого как раз и стремились структурно-семиотические школы.

В. В. Кожинов

ОБ ИЗУЧЕНИИ «ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ»[1]

Разработка объективных методов исследования словесной формы литературы, ее «языковой материи», или, пользуясь наиболее широко употребляемым ныне термином, «художественной речи» (включая все проблемы, связанные с ритмом стиха и прозы) — это необходимое, даже абсолютно необходимое условие создания подлинно научного литературоведения.

Об этом следует сказать со всей определенностью, ибо очень и очень многие литературоведы придерживаются (подчас сами того не сознавая) иных точек зрения. Одни полагают, что изучение «художественной речи» — это лишь особая часть, раздел, сфера науки о литературе, которой должны заниматься узкие специалисты в этой области; другие — правда, это уже явно архаическая позиция — даже вообще выводят анализ «языковой материи» за пределы науки о литературе, считая его делом самостоятельной и стоящей ближе к лингвистике, чем к литературоведению, дисциплины — художественной стилистики (или стилистики художественной речи); широко распространено и мнение, согласно которому анализ словесной формы — это только некий завершающий, или даже более того — факультативный, необязательный акт в работе литературоведа, своего рода лак, который кладется на уже готовую картину, и т. п.

Эти позиции далеко не всегда выражаются ясно и определенно в теоретической форме, хотя можно было бы и привести соответствующие высказывания. Но эти

[1] Эта статья — своего рода продолжение опубликованной в сборнике «Контекст. 1973» статьи «Зачем изучать литературное произведение?».

позиции — что гораздо важнее — со всей определенностью выражаются в самой литературоведческой *практике*. Так, с одной стороны, выходит масса работ, рассматривающих творчество того или иного писателя — либо отдельное его произведение — и почти (и даже совсем) не касающихся словесной формы, а с другой стороны, появляется немало исследований, *специально* посвященных именно и только «художественной речи» того или иного писателя либо произведения. Наконец, очень типичны работы, в которых своеобразие «языковой материи» произведения характеризуется в особой — как правило, заключительной — части. Примеры здесь приводить просто бессмысленно, ибо подавляющее большинство книг и статей о творчестве тех или иных писателей (либо об отдельных произведениях) принадлежат к одному из трех указанных типов исследования.

И в каждой из таких работ практически — и, повторяю, нередко бессознательно — воплощена одна из очерченных выше позиций в отношении анализа «художественной речи».

Короче говоря, исследование литературы, или, точнее, литературных произведений, и изучение их словесной формы, их «языковой материи» так или иначе отделены друг от друга, предстают как две *самостоятельные*, не имеющие органической связи задачи, что имеет свои давние и серьезные исторические причины.

Но прежде чем говорить об этих причинах, я должен высказать свое глубокое убеждение в том, что подлинная *наука* о литературе (которая, конечно, является пока только идеалом) немыслима без всестороннего анализа словесной формы каждого исследуемого произведения. Речь идет, вполне понятно, именно о науке, а не о различного рода размышлениях о писателе или произведении, размышлениях, подчас даже и не претендующих на объективность, ставящих своей единственной задачей выразить чисто личное отношение автора к тому или иному писателю (произведению). Речь идет о том, что только через исследование самой «языковой материи» произведения лежит путь к объективному, действительно научному пониманию его сущности, его смысла.

Мне могут возразить, что я ломлюсь в открытую дверь, ибо каждый читатель проникает в смысл произведения именно и только через его словесную форму.

Но здесь-то, пожалуй, и кроется вся суть проблемы, по-своему даже коварной.

Сошлюсь на выразительнейший пример, который я уже приводил по другому поводу в своих заметках, опубликованных в сборнике «Контекст. 1973». Речь шла об «удивлении» одного опытнейшего литературоведа, удивлении, вызванном тем, что при перестановке слов в пушкинской строке («Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний» — «Настал вожделенный миг, мой многолетний труд окончен») «поэзия» полностью исчезает.

Литературовед говорил об этом как об еще совершенно не раскрытой «тайне» искусства, из чего с неопровержимостью явствует, что пушкинская строка предстает в его глазах не как элемент *формы* произведения словесного *искусства*, который, вполне естественно, разрушается, перестает существовать при любом изменении, как разрушается, например, и всякая музыкальная фраза, но как явление *речи* (которая при перестановке слов вовсе не обязательно потеряет свой смысл — нужно лишь не нарушить нормы грамматики), хотя и окутанное некой «тайной».

Из этого, далее, явствует, что литературовед, рассматривая пушкинское стихотворение, ограничится простым его «прочтением» и непосредственно перейдет к рассуждению об его смысле, минуя глубокий анализ словесной формы, в сложнейшем неповторимом строении которой и воплощен действительный смысл стихотворения (иначе зачем вообще было создавать эту форму? для «украшения»?).

Этот художественный смысл ни в коей мере не сводим к смыслу той языковой реальности, на основе которой создано произведение искусства слова. Но к этому вопросу мы еще вернемся. Теперь необходимо хотя бы коротко остановиться на исторических предпосылках сегодняшнего состояния проблемы «художественной речи».

Вплоть до начала XX в. все многообразнейшие явления *слова* изучались в русле единой, при всех возможных ее ответвлениях, области знания — *филологии*, столь ярко выразившейся, например, в трудах Буслаева

и Потебни. Она вбирала и сплачивала в определенную целостность любые словесные феномены — от метафоры поэта до технического термина, от чеканной фразы античного историка до сегодняшнего просторечного оборота — и сыграла поистине грандиозную роль в истории культуры. Это хорошо показано в краткой, но содержательной статье С. С. Аверинцева «Филология», представляющей собой, в частности, своего рода элегию или даже эпитафию и заканчивающейся так: «Единство филологии как науки оказалось взорвано во всех измерениях; она осталась жить уже не как наука, но как научный принцип»[2].

Статья эта справедлива и по смыслу, и по тону. И в самом деле, нельзя не пожалеть об утраченной цельности, об этой единой науке о человеческом слове или, вернее, о Слове, нельзя не стремиться навсегда сохранить самый принцип филологии, видящий в Слове вообще одно из существеннейших и ценнейших достояний человечества.

И все же нельзя не видеть, что уже с XVIII в. филология играла, так сказать, и «отрицательную» роль. Именно благодаря существованию единой науки о слове — хотя, конечно, и не только поэтому — произошло то «распадение» общих проблем литературы и проблемы «художественной речи», которое так мешает нам сегодня. Начиная с XVIII в. в руслах эстетики и критики все более активно и широко развивается философское, историческое, публицистическое осмысление литературы. К середине XIX в. на основе глубокой разработки этих сторон дела складывается и литературоведение в собственном смысле. И с самого начала оно оказалось оторванным от изучения литературной формы, которую вместе с остальными явлениями слова еще достаточно цепко держала в своих руках филология. Таким образом, тот «разрыв», с которым мы имеем дело сегодня, закономерно возник уже 100—150 лет назад. Именно поэтому его так трудно преодолеть: на его стороне сила вековой традиции. И все же именно теперь, как мне представляется, его и необходимо и возможно преодолеть —

---

[2] См.: «Краткая литературная энциклопедия», т. 7. М., «Советская энциклопедия», 1972, стлб. 979.

в частности, потому, что филология как *область знания* окончательно распалась.

Так, лингвистика, занимающаяся изучением *языка* как *средства* общения — *речь* есть уже, в сущности, не средство, а само общение (речевое),— за последние десятилетия в принципе полностью отделилась от филологии, став самостоятельной, обладающей своим особым предметом и методами наукой. Характерно, что один из основоположников современной, т. е. прежде всего *самостоятельной*, лингвистики, И. А. Бодуэн де Куртене, обладавший замечательным даром научного предвидения, заявил еще в 1904 г.: «Языкознание может принести пользу в ближайшем будущем, лишь освободившись от обязательного союза с филологией» [3].

Распадение единой филологии, вполне понятно, не могло автоматически привести к образованию отдельных и строго определенных научных дисциплин. К настоящему времени действительно обособилась и конституировалась только лингвистика в собственном, узком смысле. Сейчас еще не ясно даже, какие самостоятельные науки возникнут «на развалинах» филологии. Происходит, скажем, формирование особых областей психологии речи, теории перевода, прикладного языкознания, металингвистики (или, иначе, паралингвистики) и т. д. Характеристика всех этих дисциплин, разумеется, ни в коей мере не входит в мою задачу. Но нет сомнения, что формируются вполне самостоятельные (при всех возможных контактах между ними) сферы знания, которые имеют специфические *предметы* исследования и заняты разработкой столь же специфических *методов* анализа.

Не приходится удивляться обилию и многообразию научных дисциплин, возникающих на развалинах филологии. Ведь ранее совершенно аналогичный процесс произошел с философией, точнее, натурфилософией, из которой начиная с XVII в. выделялись механика, физика, химия, биология и другие естественные науки (Ньютон, скажем, был еще скорее философом, чем физиком). При этом сохранилась и сама философия в новом, строго определенном смысле — не как единое знание о вселенной, но прежде всего как общая *теория познания*.

[3] Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории русского языкознания». М., «Высшая школа», 1973, стр. 397.

Думаю, что в том же качестве обязательно сохранится и филология — как общее учение о природе слова, как теория (или «философия») слова. Но отдельные конкретные сферы неизбежно выделятся и, более того, уже сейчас очень активно выделяются, становясь самостоятельными науками или, скажем осторожнее, научными дисциплинами.

Однако изучение «художественной речи», которое нас и интересует, представляет в этом смысле явное исключение. Оно не только не обрело самостоятельности, но даже, напротив, имеет тенденцию как бы раствориться во вновь возникающих научных областях. Я говорю, разумеется, не об изучении «художественной речи» вообще, а о попытках отдельных исследователей так или иначе связать свою работу с самыми различными новыми направлениями в изучении слова, ибо, по их мнению, «художественную речь» лучше всего можно понять, пользуясь модным выражением, «на стыках» разных научных дисциплин.

Это тем более странно, что вопрос о принципиальном своеобразии «художественной речи» и необходимости разработки совершенно специфических методов для ее исследования был достаточно четко поставлен еще в 1920-х годах, когда распадение филологии только наметилось (ср., например, тогдашние работы М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Г. О. Винокура и др.). С тех пор появились десятки работ, в которых настойчиво подчеркивалась необходимость самостоятельного, специально «литературоведческого» изучения «художественной речи». Но действительного, практического осуществления эта идея не получила. И в последнее время громче, пожалуй, звучат иные голоса, призывающие как раз не к самостоятельности, а к опоре на методологию других образующихся на месте филологии научных областей.

Это имеет свое объяснение. Существует своего рода закон: любая активно и самостоятельно развивающаяся, разрабатывающая четкую методологию область науки обладает особой властной силой и неизбежно оказывает решительное воздействие на окружающие ее, смежные, а подчас даже и далекие сферы знания, да и сама по себе на это претендует. Так было, например, в прошлом веке с эволюционной биологией (дарвинизмом). Трудно

назвать такую область знания, на которую она не оказала заметного воздействия. Не избежало этой участи и литературоведение: скажем, в ряде работ И. Тэна или Ф. Брюнетьера и исходные посылки, и особенно терминология непосредственно заимствованы из эволюционной теории. Правда, теперь все это воспринимается как шелуха (подчас производящая даже комическое впечатление), облекающая мысль выдающихся исследователей. Но это уже другой вопрос.

Не менее характерен и другой пример — роль ядерной физики в период ее бурного развития в 1940—1950-х годах. Помимо явного воздействия на самые различные сферы знания, здесь обнаружилась и еще одна сторона дела: физики стали претендовать и на создание новой *философии* на основе своей науки (это, впрочем, было отчасти характерно и для биологов прошлого века). Десятки крупных физиков написали по одному, а то и по нескольку философских трактатов, претендовавших на создание универсального образа мира (в том числе нередко и социального). Сложилось, таким образом, поистине парадоксальное положение: физика, возникшая в результате распадения прежней, «универсальной» философии, выделившись из нее, как бы решила сама занять ее место. И хорошо известно, что многие мыслители и, более того, литераторы и художники на какое-то время поддались этому воздействию (на основе «физической» философии утверждалось, в частности, абстрактное искусство, ныне уже, очевидно, изжившее себя, как, впрочем, и «физическая» философия).

Нетрудно заметить, что нечто аналогичное произошло с современной лингвистикой. Возникнув как самостоятельная область в результате распада филологии, эта очень активно развивающаяся наука явно претендует — конечно, в виде отдельных, так сказать, экстремистски настроенных своих представителей — на то, чтобы занять ее место[4]. Но не менее (а, может быть, даже и

[4] Один из активнейших сегодняшних пропагандистов «лингвистической поэтики», В. П. Григорьев, призывая языковедов и литературоведов «начинать сложный процесс восстановления единства нашей филологии» («Поэт и слово. Опыт словаря». М., «Наука», 1973, стр. 52), упрекает литературоведов (и прежде всего лично меня) в противодействии этому процессу. При ближайшем рассмотрении оказывается, однако, что речь идет вовсе не о восстановлении едич-

более) существенное значение имело то, что представители других филологических и — даже шире — гуманитарных наук активно стремились опереться на ушедшую вперед в деле разработки методологии лингвистику, попросту игнорируя тот факт, что речь шла о лингвистической методологии. Они с жадностью ловили каждую новую методологическую идею лингвистики, чтобы тут же «применить» ее к изучению «художественной речи» и литературы вообще; характерен в этом отношении ряд сменяющих друг друга теоретико-литературных школ во Франции конца 1950 — начала 1970-х годов.

Все это, по моему глубокому убеждению, не имеет принципиального, существенного значения и во многих случаях вообще относится к области литературоведческой *моды,* а не к науке о литературе в собственном, серьезном смысле слова [5]. Я заговорил об этом лишь потому, что увлечение новыми, возникающими на развалинах филологии, дисциплинами мешает подойти к истинной сути дела.

Эта истинная суть состоит в следующем. Филология была чрезвычайно емкой и мощной областью знания, которая вбирала в себя все так или иначе связанные со словом проблемы, в том числе и проблемы изучения литературной формы. Но это было уже, так сказать, явно неправомерным присоединением принципиально иного феномена к многообразному миру слова. Конечно, любое литературное произведение представляет собою и факт речи и с этой точки зрения подлежит филологическому и даже чисто лингвистическому изучению. Но при

ства (кстати, как уже было сказано выше, совершенно утопическом), а о полном порабощении поэтики лингвистикой. Нельзя не сказать и о том, что «лингвистическая поэтика» — это столь же далекое от истинной научности понятие (или, вернее, словосочетание), как и «поэтическая лингвистика» (которое современные лингвисты, конечно, с презрением отвергли бы).

[5] Между прочим, очень «компрометантен» тот факт, что все литературоведы, опирающиеся на лингвистику, делают это во имя создания «точного» литературоведения, которое подразумевает, в частности, однозначность, бесспорность научных утверждений, а между тем в их стане царит крайняя разноголосица, они оспаривают буквально любой тезис друг друга (это хорошо показано, например, в заметке Т. Балашовой «За» или «против» новой критики?».— «Иностранная литература», 1974, № 1, стр. 228—231).

этом исследователь отвлекается от литературы как таковой (даже взятой с ее чисто внешней стороны), от собственно художественной реальности и изучает именно речь, которая, кстати сказать, и *сама по себе* обладает *эстетическими* свойствами, подобно любому созданному человеком явлению.

В этом утверждении нет ничего нового. Так, еще в 1920-х годах было убедительно показано, что «поэтические свойства... принадлежат не языку...», а «конкретной поэтической конструкции», т. е. самому литературно-художественному произведению[6]. Позднее это положение многократно повторялось и варьировалось. Недавно его четко сформулировал известный лингвист и психолог А. А. Леонтьев. Он писал, что знаки языка, «будучи использованы в искусстве... включаются в иную деятельность и *перестают быть* тем, чем они являются в языке «практическом»[7].

А. А. Леонтьев, правда, только констатировал факт (знаки языка в художественном произведении перестают быть знаками языка), и, вполне возможно, факт этот может кое-кому показаться загадочным или просто выдуманным. Но дело проясняется, если мы обратимся к другим искусствам, скажем, к театру. Актеры на сцене совершают самые многообразные *практические действия* — занимаются теми или иными видами труда, едят, спорят, сражаются и даже убивают друг друга и т. п., и в то же время вполне понятно, что они *ничего этого не делают*. Каждое их «действие» является *элементом* создаваемого ими художественного *произведения* — спектакля, а вовсе не действием в собственном смысле. Актер на сцене может реально выпить стакан воды, но это будет не актом утоления жажды, а деталью художественного произведения.

Точно так же и слово в литературном произведении не является словом как таковым; оно «включено в иную деятельность» и всецело принадлежит ей, а не речи. Если мы будем рассматривать действия актеров с точки зрения их практической сущности, мы совершенно упустим из виду искусство театра; равным образом, рассматривая

[6] См.: *П. Н. Медведев.* Формальный метод в литературоведении... Л., «Прибой», 1928, стр. 117.

[7] См.: «Вопросы литературы», 1973, № 6, стр. 104 (курсив мой.— *В. К.*).

«слова» литературного произведения как явления речи, «практического» языка, мы и не прикасаемся к художественной форме[8].

Мне могут, впрочем, возразить, что между действием актера и, с другой стороны, словом в литературном произведении есть принципиальное различие. Актер только «делает вид», что он, например, обедает или стреляет; жест актера — лишь имитация практического жеста, не осуществляющая того результата, к которому направлен «реальный» жест (скажем, удар саблей). Между тем, слово в литературном произведении — это то же самое слово, что и в «практической» речи, ничем субстанциальным от него не отличающееся.

Однако на самом деле это совсем не так, что я и постараюсь доказать. Увидеть подлинную суть проблемы мешает то одностороннее или, точнее, неполное понятие о природе речи, которое господствовало до последнего времени. Речь есть форма общения между людьми и форма бытия человеческого сознания; эти две ее стороны, или функции, общеизвестны. Но вместе с тем всякая речь есть форма *практической деятельности* людей, реально изменяющая или по крайней мере стремящаяся изменить нечто в окружающем мире. Это стало особенно очевидно в свете сложившейся за последние десятилетия науки или, скорее, целой области знания — теории информации, которая, в частности, существенно изменила представления о том, что такое человеческая деятель-

[8] Это сопоставление есть в моих предшествующих работах о литературной форме, но оно проведено там не вполне точно и последовательно, и поэтому я к нему возвращаюсь.

Между прочим, В. П. Григорьев в уже цитированной работе отвергает правомочность этого сопоставления: «Излюбленная В. В. Кожиновым аналогия между произведением словесного искусства и танцем или пантомимой упускает такое существенное различие между ними: материал поэзии — национальный язык как данность и эстетическая потенция — уже содержателен, в том числе художественно содержателен...» («Поэт и слово», стр. 54). Нет сомнения, что язык — весьма специфический «художественный материал»; однако в том аспекте, о котором идет речь, он как раз не имеет кардинальных отличий от человеческих движений, жестов, мимики, обладающих глубокой содержательностью, в том числе эстетической. Странно, что В. П. Григорьев не видит в человеческих движениях, жестах и мимике сложнейшей «семиотической системы» (если воспользоваться его излюбленным термином), которая «говорит» нам о человеке не меньше, а чаще даже больше, чем его речи.

ность и деятельность вообще (т. е. включая деятельность природных сил).

Привлечение к нашей теме теории информации с необходимостью требует оговорок, ибо эта теория относится именно к тем новым научным областям, которые пытаются непосредственно «приложить» к изучению «художественной речи». Утверждалось даже, что при помощи этой теории мы сможем подсчитывать количество информации, содержащейся в том или ином литературном произведении и определять таким образом его относительную ценность и т. п. Разумеется, этого рода сенсационные заявления в лучшем случае являют собою образчики маниловского прожектерства. Речь идет совершенно о другом — об общетеоретических выводах, стимулированных развитием науки об информации, выводах, которые действительно помогают прояснить и проблему «художественной речи», хотя поначалу и может показаться, что они не имеют никакого отношения к этой проблеме.

В нашем сознании прочно засело поверхностное и механистическое противопоставление человеческого *дела* и *слова*. Дело, подразумевающее те или иные телесные, мускульные усилия, связанные с более или менее значительной тратой энергии, реально, практически изменяет нечто в мире; слово же представляет собой, так сказать, лишь сотрясение воздуха, является только выражением мысли либо пожеланием и не принадлежит к сфере практической деятельности.

При этом как-то забывают, что, скажем, деятельность полководца, капитана корабля, инженера и представителей множества иных профессий может всецело заключаться в отдаче словесных указаний.

В свете теории информации стало очевидно, что водораздел находится вовсе не между делом и словом, а между непосредственной затратой *энергии* и *информацией* (в самом широком смысле). Так, человек, который тянет за собой по дороге груженую телегу, реально тратит свою энергию; если же в телегу запряжена лошадь, человек только управляет ее энергией посредством определенной «информации» (окрики, натягивание вожжей).

Тот же характер имеет и деятельность человека, управляющего каким-либо двигателем (он «информиру-

ет» с помощью рычагов энергию мотора), стреляющего из огнестрельного оружия (но не из лука, энергию которому дает натягивающая тетиву человеческая рука), открывающего затворы плотины, которые высвобождают энергию воды, и т. д. и т. п.

Стало очевидно, что громадная (и непрерывно возрастающая по мере технического прогресса) часть практических действий людей сводится к управлению различными устройствами и машинами посредством той или иной *информации*. Передача информации сама по себе требует, естественно, определенных затрат энергии (поворот рычага, нажатие кнопки и т. п.). Но *цель* деятельности достигается, вполне понятно, не за счет этой человеческой энергии, а за счет того источника или носителя энергии, которому направлена информация. Сами же действия человека в таких случаях являются чисто «информационными», и с этой точки зрения они вполне *однородны* с отдачей словесных приказаний, команд (которые, понятно, тоже требуют известных затрат энергии). И в теоретическом плане ныне уже вполне ясно, что вся производственная деятельность людей может в будущем свестись к отдаче словесных команд машинам, снабженным «слышащими» устройствами, которые заменят рычаги и кнопки.

Нас интересует, разумеется, не техническое предвидение, а природа человеческой *деятельности*. Если считать, что слово не есть «дело», то будущие работники, отдающие словесные команды машинам, предстанут как «бездельники». Между тем управление машинами посредством слова, без сомнения, явится очень трудным делом — в определенных отношениях гораздо более трудным, чем словесное управление людьми; оно потребует, в частности, предельной точности и исключительной быстроты реакции, для чего необходимо огромное напряжение *ума, чувств, воли*.

И это наиболее важно. Необходимо со всей четкостью понять, что существо человеческой деятельности состоит именно в напряжении, в сложнейшей работе ума, чувств, воли, а внешние, материальные выражения этой деятельности — непосредственная затрата энергии, т. е. напряженное мускульное усилие, или же такое движение рук, которое имеет только «информационное» назначение (поворот рычага, нажатие кнопки и т. п.), или

же, наконец, слово,— это именно внешние выражения, это только *разные формы* практической деятельности человека.

Слово, речь — одна из полноправных форм человеческой деятельности; как уже говорилось, в эту форму может целиком вылиться, например, практическая деятельность полководца и капитана корабля, инженера и управляющего каким-либо хозяйством и т. п.,— деятельность, которая реально изменяет мир. Разумеется, здесь есть опосредующие звенья: речь побуждает действовать в определенном направлении других людей, которые, в свою очередь, или затрачивают мускульную энергию, или передают полученную информацию каким-либо источникам энергии и машинам. Но это не отменяет главного — принципиально деятельного, практического характера самой речи, которая направлена на реальное изменение мира и именно в этом имеет свою цель и смысл.

Эти явные, несомненные проявления деятельно-практической сущности речи должны послужить точкой отсчета для понимания природы речи вообще. Любая речь направлена на изменение, преобразование мира: либо — если дело идет о речи, включенной в производственный процесс,— на изменение самого *положения вещей*, либо — если дело идет о политике, идеологии, науке, социальном быте и т. п.— на изменение *отношений людей к вещам и друг к другу*. Конечно, далеко не всякая речь действительно изменяет что-то в мире, далеко не каждое слово достигает своей цели, но столь же ясно, что далеко не каждое мускульное усилие людей достигает своей цели и приносит желаемые плоды, не говоря уже об «информационных» движениях и жестах.

Суть не в достигнутых результатах, а в самой природе речи, слова — природе, которая имеет принципиально деятельный, практический характер. Исходя из этого, мы и вернемся к проблеме «художественной речи».

Обратимся снова к театральному спектаклю[9], где, как уже говорилось, действия лишены своей практиче-

[9] Традиционное сопоставление поэзии с живописью, обусловленное непониманием того, что речь есть не только форма сознания, но и специфическая *деятельность*, давало, в сущности, очень мало. Гораздо плодотворнее сопоставление искусства слова с искусством жеста.

ской сущности (человек на сцене, актер не работает, не ест, не сражается) и потому являются не действиями, а элементами произведения искусства. Но то же самое относится и к *словам* актеров. Когда герой спектакля дает какое-либо производственное указание, призывает к восстанию, предлагает героине стать его супругой, и т. п.— его слова не направлены к реальной, практической цели и поэтому в сущности не являются словами.

Но этого мало. Речи актеров не являются, строго говоря, и формой *общения* между ними, каковой является любой жизненный диалог, не являются уже хотя бы потому, что каждому участнику спектакля заранее известны реплики его партнеров. Речи актеров — это одно из *средств создания* спектакля, произведения искусства, творимого ими на сцене, а не явление речи в собственном смысле.

Конечно, произведение *в целом* можно понять как форму специфического — эстетического — общения между теми, кто его создает, и теми, кто его воспринимает. Но это уже не имеет отношения к коммуникативности языка как такового, ибо и живопись, и архитектура, и музыка и все другие искусства однородны в этом отношении с искусством, основанным на слове. *Внутри* же произведения обмен словами представляет собою не общение, а способ, средство создания художественного мира.

Таким образом, из речи актеров как бы изъяты, элиминированы та цель и тот смысл, которые определяют сущность реальной речи. Но все это в полной мере относится, конечно, и к речи драмы как *литературного* произведения и к речи в литературе вообще.

Именно это дало (и продолжает давать) основу для различного рода теорий чисто формалистического характера, которые провозглашали самоцельность и самоценность (а подчас и «бессмысленность») слова в литературе. Несостоятельность этой достаточно влиятельной и необычайно живучей концепции действительно обнаруживается только лишь в том случае, если мы понимаем со всей ясностью, что художественное «слово» *не является словом* в собственном смысле и его *недопустимо* рассматривать в соотношении с реальной, практической речью (в этом соотношении оно действительно предстает именно как *самоцельное* и *самоценное* явление). Сло-

во в литературе представляет собой не разновидность речи, а *форму* осуществления *художественной цели*, художественного смысла, и с этой точки зрения оно, разумеется, отнюдь не самоцельно и не самоценно, а, напротив, полно глубокой содержательности и напряженной целеустремленности.

Однако вполне возможно одно немаловажное возражение. По-видимому, трудно спорить с тем, что слова героев драмы или романа лишены той практической и коммуникативной цели и сути, которыми они обладают в реальном жизненном диалоге. Но нелегко доказать, что они, взятые в контексте произведения, вообще не являются словами и представляют собой иной, *художественный* феномен. Ведь с «формальной» точки зрения это, казалось бы, те же слова, что и в практической речи.

Правда, теоретически вполне естественно предположить, что явление (то есть в данном случае слово), принципиально изменившее свою внутреннюю цель и смысл, должно как-то измениться и внешне, формально.

И, строго говоря, вдумчивый и чуткий человек, восприняв даже с чисто внешней точки зрения какой-либо отрывок литературного произведения — будь то повествование, описание, диалог — безошибочно определит, что перед ним фрагмент явления искусства, а не запись реального диалога или житейского рассказа.

Но это совершается обычно в сфере интуитивного постижения; аналитические методы отграничения формы словесного искусства от практической речи почти не разрабатывались[10]. Трудность состоит здесь в том, что это отграничение можно действительно осуществить лишь тогда, когда исследователи перестанут рассматривать элемент литературной формы как слово в собственном смысле.

Чтобы действительно исследовать литературную форму, необходимо всецело отрешиться от лингвистического (во всех его возможных направлениях), или, говоря шире, филологического подхода к ней. Выше уже отмечалось, что мысль о принципиально специфических методах изучения «художественной речи» была четко

[10] Одним из первых достижений в этом плане являются работы, проводимые в лаборатории экспериментальной фонетики Московского университета под руководством Л. В. Златоустовой.

сформулирована еще в 1920-х годах и с тех пор многократно выдвигалась и подчеркивалась. Но решение проблемы почти всегда носило половинчатый характер [11]. Так, говорили, например, о лингвистической и, с другой стороны, литературоведческой стилистике, об изучении особых «поэтических» функций языка и т. п. Все это означало, что литературная форма — сознательно или бессознательно — понимается в конечном счете как явление речи, а не искусства. Своего рода камнем преткновения выступает уже сам по себе термин «художественная речь», невольно заставляющий думать о форме литературы как о разновидности (пусть даже очень, крайне своеобразной) речевой деятельности. Между тем, «художественная речь» это такой же условный термин, как «художественное действие» в применении к театральному спектаклю. «Действие» на сцене имеет, с практической точки зрения, совершенно мнимый, иллюзорный характер: оно лишено цели и смысла, определяющего суть любого реального действия. Но это полностью относится и к «художественной речи». Изучать последнюю с лингвистической (т. е. исходящей из понятия о практической речи) точки зрения столь же бессмысленно, как изучать, скажем, какой-либо совершающийся на сцене «трудовой процесс» с производственной и экономической точки зрения. Этот процесс может быть воссоздан на сцене (в соответствии с определенным художественным заданием) более или менее достоверно, даже «натуралистически», либо, напротив, совершенно условно, когда движения работающих людей только чуть-чуть намечены, но это само по себе ничего еще не говорит о смысле и ценности спектакля.

То же самое следует сказать и о «художественной речи»: она может быть «натуралистическим» воссозданием реальной речи какого-либо слоя людей, но может быть и вполне условной, облеченной в строгие ритмические формы и изобилующей «искусственными» (не в дурном смысле) метафорами и сравнениями, однако само по себе это еще никак не определяет смысл и ценность произведения [12].

[11] Этим страдали и мои предыдущие работы о «художественной речи».

[12] Очень характерно, что «лингвистическая» ориентация многих литературоведов заставляет их видеть своего рода идеал «художе-

Итак, «художественная речь» не есть речь в каком-либо лингвистическом или, шире, филологическом смысле, точно так же как «художественное (сценическое) действие» не есть действие в практическом смысле. «Художественная речь» — это плод, результат, «продукт» *художественного претворения* практической речи, вполне сопоставимый в этом отношении со сценическим «действием»; реальная человеческая речь — *предмет* и *материал* литературно-художественного творчества, а не его *форма*[13]. По тем или иным своим чертам «художественная речь», т. е. форма искусства слова, может быть предельно близка к современной практической речи (скажем, в натуралистической драме), или, напротив, очень резко от нее отличаться (например, в романтической поэме), но эти сходства и различия в конце концов несущественны. Самая предельная близость той или иной «художественной речи» к практической никак не отменяет того факта, что форма искусства слова — не речь, а плод ее художественного претворения, т. е. принципиально, качественно иной феномен. Именно потому заведомо ложна весьма популярная сейчас формула Р. О. Якобсона: «Поэзия есть особым образом организованный язык».

И именно потому главная задача в деле изучения литературной формы ныне, после распада филологии, состоит в том, чтобы самым последовательным образом отрешиться от любых методов и идей лингвистического и, шире, филологического характера и разрабатывать свою собственную методологию, призванную раскрывать сущность литературной формы, а не природу своеобразного вида речи[14].

Литературоведение должно идти за лингвистикой лишь в том отношении, что перед анализом «художест-

---

ственной речи» в предельной близости к «естественной» разговорной речи, хотя эта позиция начисто разбивается при обращении, скажем, к творчеству Данте, Шекспира, Шиллера, Гоголя и т. д.

[13] Этой стороне проблемы посвящена моя статья «Литература и слово (методологические заметки)», опубликованная в кн.: «Поэтика и стилистика русской литературы». Л., «Наука», 1971, стр. 320—328.

[14] Это, разумеется, вовсе не отменяет стилистического и чисто лингвистического исследования литературы, которое имеет важное значение и для языковедов, и — как подсобная, вспомогательная область — для литературоведов.

венной речи» стоит задача выделиться из синкретической сферы филологии (как это уже сделала лингвистика), взяв в наследство только те ее открытия, которые прямо и непосредственно относятся к изучению литературной формы. За свое тысячелетнее развитие филология сделала в этом направлении очень много, но необходимо уметь выбрать и сплотить в новую специфическую цельность вкрапленные в многоликое единство филологии собственно «литературоведческие» открытия.

Я вовсе не хочу сказать, что литературоведу не нужно знание лингвистики и других вырастающих на развалинах филологии научных областей. Напротив, он должен знать как можно больше о слове вообще и о многообразных аспектах изучения слова и постоянно опираться на это знание. Но его обращение к наукам о слове должно быть вполне аналогично его обращению к истории, социологии, философии, психологии и другим наукам (без опоры на которые, в сущности, невозможно исследование *содержания* литературы — в особенности если дело идет о литературе прошедших эпох).

Да, вполне ясно, что литературовед, не имеющий достаточных знаний о природе и развитии языка в его многосторонней сущности, не может добиться серьезных успехов в исследовании литературной формы; он будет столь же беспомощен, как и литературовед, изучающий содержание литературы, но не обладающий солидными знаниями в области истории, философии, психологии, эстетики и т. п. Однако это отнюдь не означает, что литературовед хоть в какой-то мере должен быть лингвистом, изучать язык как таковой (или стилистику, психологию речи и т. п.). Подменить изучение литературной формы анализом языка, на основе которого она создана,— это то же самое, что исследовать запечатлевшуюся в содержании литературного произведения историческую эпоху вместо самого содержания. Изучение языка — одна из необходимых *предпосылок* деятельности литературоведа, но оно ни в коей мере не входит в его деятельность как таковую.

За последние годы, как уже было отмечено, не раз выдвигалась мысль о плодотворности или даже необходимости изучения литературы «на стыке» самых разных наук. Именно на этом пути, как представляется некоторым литературоведам, будут преодолены недостатки

науки о литературе. С моей точки зрения, это совершенно неправильная позиция, продиктованная, в конечном счете, бессилием и растерянностью, позиция, ставящая проблему с ног на голову. Я убежден, что основные недостатки литературоведения обусловлены как раз неопределенностью его методологии, как раз его пребыванием «на стыке», «на грани» самых разных наук.

Так, мы и по сей день причисляем к науке о литературе и работы типа «Исторические взгляды Пушкина», и исследования вроде «Сложно-сочиненные предложения в прозе Пушкина», хотя первая тема, безусловно, подлежит исторической науке, а вторая — лингвистике, и совершенно ясно, в частности, что профессиональные историк и лингвист, при равных с литературоведами исследовательских способностях, осветили бы названные научные темы точнее и глубже.

Нельзя не сказать и о том, что наука может безбоязненно и плодотворно работать «на стыках» с другими науками лишь после того, как она уже разработала и утвердила свою *собственную* методологию и четко определила свои собственные границы. Это можно сказать, например, о современной лингвистике, способной, не теряя своего лица, действовать «на стыках» с самыми разными научными областями; но этого никак нельзя сказать о литературоведении. И какое-либо «подражание» лингвистике в этом отношении неуместно и бесплодно.

Итак, изучение литературной формы должно выделиться, высвободиться из филологии, в русле которой оно развивалось в течение тысячелетий, и обрести самостоятельное бытие. Ныне эта задача настойчиво диктуется самим положением вещей, носящим по сути дела абсурдный характер: филология распалась, перестала существовать, а литературоведение как бы не замечает этого, продолжая апеллировать ко всем многообразным современным направлениям в изучении слова. Выше упоминалась мысль Бодуэна де Куртене о том, что лингвистика сможет плодотворно развиваться «лишь освободившись от обязательного союза с филологией и историей литературы»,— мысль, высказанная семьдесят лет назад. Сейчас этот тезис в измененном, так сказать, пе-

ревернутом виде должен быть написан на знамени науки о литературе.

Одна из основных задач литературоведения состоит, очевидно, в том, чтобы выбрать из громадного наследства филологии те наблюдения и выводы, которые относятся непосредственно к литературной форме. Именно в этом плане действовала, между прочим, на протяжении последних десятилетий лингвистика, тщательно отбирая из тысячелетней истории филологии все то, что касается языка в собственном, узком смысле. Характерна в этом отношении, например, работа одного из наиболее влиятельных современных лингвистов, Э. Косериу[15] «Синхрония, диахрония и история» (1958), в которой чуть ли не на каждой странице есть ссылки на филологические размышления самых разных авторов — от Аристотеля и Августина до Гумбольдта и Фосслера, причем отобраны, разумеется, лишь те их идеи, которые имеют прямое отношение к лингвистике в узком, собственном смысле.

Аналогичная задача стоит и перед литературоведением, которое до сих пор обращалось обычно к филологии в целом, не вычленяя ее собственно «художественных» аспектов, или даже вообще передоверяло филологии проблемы литературной формы.

В рамках филологии эти проблемы были теснейшим образом переплетены с чисто лингвистическими и иными проблемами слова, и выделить их из единого синкретического учения о слове подчас очень и очень нелегко.

Характерным примером может служить в этом отношении влиятельнейшая идея Потебни о «внутренней форме» слова, подробно изложенная в десятой, заключительной главе его трактата «Мысль и язык» — «Поэзия. Проза. Сгущение мысли». Говоря о том, что «в слове мы различаем: внешнюю форму, т. е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание», Потебня прямо и непосредственно

---

[15] Значительность его трудов обусловлена прежде всего тем, что он, разрабатывая строго «научную» лингвистику, в то же время решительно отказался от крайних, так сказать, авангардистских тенденций в подходе к языку.

переходит к искусству слова: «Те же стихии и в произведении искусства»[16], утверждает он и приводит пример: «В Малороссии весною девки поют:

Кроковее колесо
Вище тыну стояло,
Много дива видало...

Можно себе представить, что эту песню кто-нибудь поймет в буквальном смысле, то есть не поймет вовсе... В результате выйдет нелепость: шафранное колесо, которое смотрит из-над тыну. Но пусть эта бессмыслица получит внутреннюю форму, и от песни повеет на нас весною природы и девичьей жизни. Это желтое колесо — солнце; солнце смотрит сверху и видит много дива...

Из сказанного ясно, что и в поэтическом... произведении есть те же стихии, что и в слове... Разница между внешнею формой слова (звуком) и поэтическим произведением та, что в последнем, как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью»[17].

Впоследствии Г. О. Винокур высказал по поводу этой концепции Потебни ряд плодотворных суждений[18]. Характеризуя наиболее общий недостаток взглядов великого филолога, он писал, что Потебня «всякий язык склонен был считать искусством, так что в его учении общий язык целиком растворялся в языке поэтическом. Это вредно отражалось на грамматической концепции Потебни»[19].

С точки зрения *лингвиста* дело, очевидно, обстоит именно так. Однако с точки зрения *литературоведа* постановка вопроса должна быть прямо противоположной: Потебня, как истый филолог, «растворял» *поэтическую форму в языке*, в слове. То, что он называл «внутренней формой» поэтического произведения, представляет в отношении к внутренней форме слова не более, чем внешнюю аналогию, которая не имеет методологического значения,— аналогию, продиктованную стремлением созда-

[16] *А. А. Потебня.* Полн. собр. соч., т. 1. Одесса, 1922, стр. 145.
[17] Там же, стр. 149—150.
[18] См.: *Г. О. Винокур.* Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1959, стр 245—253.
[19] Там же, стр. 245.

вать цельное учение о слове — т. е. филологию. Для Потебни каждый элемент поэтической формы — это то же самое слово, только воплотившее особо сложную «душевную деятельность». Между прочим, если мы перейдем от устного народного творчества, на котором главным образом основывался Потебня, к развитой литературе, исчезнет даже внешняя аналогичность слова и элемента формы искусства. Дело в том, что устное народное творчество во многом опирается на выработанный веками художественный «язык» (разумеется, не в лингвистическом смысле), который еще можно сопоставлять с языком как таковым (хотя выражение «кроковее колесо», означающее солнце, относится, конечно же, к истории формы устного народного творчества, а вовсе не к истории языка). В зрелой же литературе «язык» каждого художника в принципе неповторим.

Тем не менее идея о внутренней форме может сыграть громадную роль и в изучении литературы, что, в частности, показано в цитированной работе Г. О. Винокура. Однако для того, чтобы эта идея выявила свою глубокую плодотворность, ее нужно последовательно «извлечь» из филологии, освободить от лингвистических и иных наслоений. Отчасти именно это и сделал Г. О. Винокур, хотя он (тридцать лет назад) ставил перед собой задачу скорее отграничить лингвистику от литературоведения, нежели наоборот, и не отказывался от веры в единую филологию.

Идеи Потебни о внутренней форме поэзии, высвобожденные из общего учения о слове, дают для понимания природы «художественной речи» (имеется в виду, конечно, условное, переносное значение этого термина) исключительно много.

И одна из важнейших задач науки о литературе состоит в том, чтобы проанализировать с этой точки зрения все богатейшее наследие филологии, воплощенное как в фундаментальных трудах, так и в отдельных, частных, но глубоких замечаниях тех или иных ученых, мыслителей, художников слова.

Обращусь к некоторым примерам. Анатоль Франс, писатель, обладавший громадной филологической эрудицией и острым интересом к жизни слова во всех ее проявлениях, говорил: «Как прекрасны слова, от долгого употребления окруженные ореолом воспоминаний.

Одно — отчетливо звенело в стихе Корнеля. Другое — звучало томным вздохом в полустишии Расина. А это — впитало в себя запах тмина и мяты в басне Лафонтена. И все они переливаются бесконечными оттенками, приобретенными на протяжении веков» [20].

Это рассуждение было уместно лишь в русле единой, нерасчлененной филологии. С точки зрения современной, выделившейся из филологии лингвистики оно совершенно неприемлемо: в словах языка нет и не может быть тех «оттенков» и «ореола воспоминаний», о которых говорит Франс; реальный, практический язык просто не выдержал бы такой нагрузки. Но Франс вполне прав, если дело идет об истории *элементов литературной формы*, а не слов. Уязвимость его рассуждения в том, что он — как и всякий филолог — никак не расчленяет слово и элемент литературной формы, которую только в условном смысле можно назвать «художественной речью».

Во множестве филологических работ так или иначе затрагивается проблема, поставленная Франсом. «Слово» в поэзии Пушкина действительно «помнит» жизнь этого же «слова» в поэзии Державина; в свою очередь, «слово» Лермонтова «помнит» пушкинское «слово» и т. д. [21]

Именно жизнь *художественного «слова»* должна изучать наука о литературе. То, что говорит Франс, может предстать перед исследователем, ориентирующимся на лингвистику как импрессионистическое, чисто субъективное размышление, не имеющее ни грана научности. Но это объясняется тем, что для многих и многих литературоведов как бы не существует сам тот *предмет* изучения, который намечает в своем размышлении Франс. Между тем перед нами именно собственный предмет (разумеется, в одном из его бесчисленных сторон и аспектов) науки о литературе, для которой знание о жизни слова в языке есть только создаваемая другой наукой (лингви-

---

[20] «Беседы Анатоля Франса, собранные Полем Гзеллем». Пг.—М., «Всемирная литература», 1923, стр. 129.

[21] Совсем недавно этой проблемы коснулся, например, критик Д. Стариков, проследив путь слова «орел» (а также сочетания «стая орлов») у Ломоносова, Державина, Пушкина, А. К. Толстого и других поэтов (см.: «Вопросы литературы», 1972, № 6, стр. 156—165); нельзя не отметить, впрочем, что для его статьи в целом характерен «общефилологический» пафос.

стикой) предпосылка исследования принципиально, качественно иной жизни слова в литературе.

Глубокая специфичность постановки вопроса у Франса особенно ясна на фоне другого его высказывания: «Каждый поэт имеет свои образы, свои разнообразные эпитеты и, следовательно, огромный запас рифм, которые являются особенностью его творчества.

Корнель рифмует героическими существительными: *чело, зло, оскорбленье, мщенье*[22]. Расин рифмует нежными и скорбными прилагательными: *страстный, несчастный*. Рифма Лафонтена насмешлива. Рифма Мольера весела и т. д.»[23]

Опять-таки необходимо отметить, что Франс не разграничивает язык и поэтическую форму, и его определения, вроде «героические существительные» и «скорбные прилагательные», совершенно неправомерны. Но нам важно другое. Рифма — это, без сомнения, собственно литературный феномен, не имеющий отношения к языку. Но в приведенном выше рассуждении Франс говорил о слове в *том же самом* плане и духе, как говорит здесь о рифме. И в этом вся суть дела.

Нетрудно доказать, что два созвучных слова в стихе не принадлежат, с точки зрения этого своего созвучия, к языку, т. е. не являются словами как таковыми. Они принадлежат *в этом плане* к литературе, в частности к истории литературы, или, точнее, к определенному ее аспекту — истории рифмы. Но эти слова не принадлежат к языку и с точки зрения своего *значения*, хотя это гораздо труднее показать и доказать.

Так, например, для значения какого-либо слова у Пушкина чрезвычайно существенна его связь со значением того же слова у Державина или Жуковского; но эта связь не имеет никакого отношения к языку, это чисто *литературная* связь. Это история элементов литературной формы, вполне сопоставимая с историей рифмы.

Конечно, это только один — и, пожалуй, даже не принадлежащий к наиболее существенным — аспект проблемы изучения «художественной речи»; я остановился на нем лишь в силу его относительной простоты и наглядности.

---

[22] Переводчик попытался дать русские эквиваленты.
[23] «Беседы Анатоля Франса...», стр. 119—120.

Еще один пример. Выдающийся мыслитель, писатель и (о чем реже вспоминают) филолог В. Ф. Одоевский оставил замечательные суждения об одной из сторон «художественной речи». Характеризуя гоголевскую «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», он писал о том, как нередко «человек низшего класса... говорит совсем не то, что он думает или что он хочет сказать, и оттого, по-видимому, говорит бессмыслицу. Когда вы *в самом деле*, так сказать, наяву, ее услышите, она рассмешит вас и только; но *в мире искусства* другие законы... Это до сих пор понимали немногие романисты, а из русских (извините!) — никто, кроме сочинителя Шпоньки, и оттого у них разговор простонародный просто глуп... В разбираемой нами повести Иван Иванович спрашивает у бабы: «Какое это ружье?» — баба отвечает: «кажись, железное»[24].— У Ивана Ивановича вертится в голове, как бы получить это ружье, и очень бы ему хотелось получить у нее совета, что ему сделать в этом случае, но вместо того эта мысль получает у него следующее выражение: «отчего ж оно железное?»[25].

Итак, Одоевский ставит именно интересующую нас проблему: «художественная речь» всецело принадлежит «миру искусства», и ее недопустимо мерить практической речью. У писателей, которые не схватывают этого своим творческим чутьём, «простонародный разговор» оказывается «просто глупым». В истинно художественном произведении диалог есть не некое реальное речевое общение, которое мы слышим, пользуясь определениями Одоевского, «в самом деле, так сказать, наяву» (а не в

---

[24] Диалог передан (очевидно, по памяти) неточно; у Гоголя: «Какое ружье?» и «должно думать, железное».

[25] «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. 1. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 223 (курсив мой.— *В. К.*).

Это типичнейшее для «художественной речи» Гоголя явление. Так, например, в «Ночи перед Рождеством» голова неожиданно для всех вылезает из мешка, принесенного в хату Чуба. «Должно быть, на дворе холодно?» — сказал он, обращаясь к Чубу. «Морозец есть,— отвечал Чуб,— а позволь спросить тебя, чем ты смазываешь свои сапоги, смальцем или дегтем?». Или диалог мужиков о колесе чичиковской брички в самом начале «Мертвых душ»: «Вишь ты», сказал один другому: «вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву, или не доедет?» — «Доедет», отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» — «В Казань не доедет», отвечал другой».

«иллюзорном» мире искусства), но форма, точнее, одна из сторон формы этого произведения, участвующая в создании определенного художественного мира [26].

Суждения Одоевского имеют отношение, разумеется, вовсе не только к «простонародному» разговору. Развивая, в сущности, ту же мысль, он писал в другом месте: «Одно и то же слово в устах разных людей имеет разные значения... Следовательно есть язык, скрывающийся под обыкновенным языком,— единственно понятный язык и который не выражается словами... Посему автор не откровенный, не пишущий от души, никогда не может произвести действие на читателей, а если иногда и производит, то потому, что переводят его слова не на его язык» [27].

В применении к литературе тот «единственно понятный язык», о котором говорит Одоевский, и есть художественная форма (Одоевский, впрочем, неточен, утверждая, что этот «язык» «скрывается» под «обыкновенным» языком; на самом деле это просто иная субстанция). Вполне ясно, что этот «язык» невозможно изучать методами лингвистики, потребны совсем иные методы, основанные на глубоком понятии о «художественной речи» (т. е. литературной форме), раскрывающем ее специфическую природу. Разработка таких методов — это, конечно, задача для большого специального труда, который, в частности, должен опираться на тщательное и, главное, целеустремленное освоение громадного наследства филологии. В этой статье я стремился лишь наметить путь, который представляется мне единственно верным и плодотворным.

Филологический подход к изучению литературной формы, который в последние десятилетия—в связи с распадом филологии — все более сбивается на чисто лингвистический или стилистический, затрагивает действительное существо этой формы лишь невольно, вопреки своей истинной направленности.

[26] Так, например, процитированный «бессмысленный» диалог мужиков из «Мертвых душ» «творит» атмосферу города, куда приехал Чичиков, и общую атмосферу гоголевской поэмы.

[27] «Русские писатели о литературе», т. 1. Л., «Советский писатель», 1939, стр. 265.

Это, конечно, вовсе не значит, что у нас нет работ, в которых осуществлен верный и глубокий анализ литературной формы. Однако осознанная и сколько-нибудь серьезно разработанная методология такого анализа почти отсутствует. А это неизбежно ведет к тому, что в подавляющем большинстве случаев исследование литературной формы не достигает цели.

Впрочем, все это еще полбеды. Неразработанность методов исследования литературной формы чрезвычайно затрудняет и исследование художественного *содержания*, которое можно объективно освоить только на пути тщательного и углубленного проникновения в смысл формы во всех ее сторонах и аспектах.

В подавляющем большинстве случаев мы изучаем форму и содержание «*по отдельности*» (об исторических причинах этого разделения, этого разрыва шла речь выше). Между тем, подлинно научное исследование содержания возможно только посредством проникновения в форму. В противном случае мы имеем дело, строго говоря, лишь с *домыслами* о содержании — пусть даже проницательными и во многом верными, но все же в той или иной мере лишенными объективности и основательности.

Исследователь, который видит в форме только некую — пусть даже глубоко своеобразную — *речь*, а не специфическую, собственно художественную реальность, созданную из языкового материала, теряет способность и к подлинному исследованию содержания. Он исследует не столько смысл данного художественного творения, существующего в данной неповторимой форме, сколько воссозданную в нем практическую и духовную жизнь определенной эпохи, поскольку она воплощается в речи, в слове[28]. Иначе говоря, изучение *материала литературы* (т. е. языка, речи) *вместо ее формы* неизбежно приводит к изучению *предмета* литературы вместо ее *содержания*. Без глубокого анализа формы произведение неизбежно предстает как *сообщение* о чем-то, а не как самобытный художественный мир.

Вот почему разработка объективных методов изучения литературной формы (которая лишь условно может носить название «художественной речи») явится насущнейшей, острейшей проблемой науки о литературе.

---

[28] Об этом см. мою статью «Литература и слово».

А. В. Чичерин

СТИЛЬ ЛИРИКИ ТЮТЧЕВА

I

Словарь поэзии Тютчева содержит больше обыденного, разговорного, чем у предшественников его и современников. Выражения «она сидела на полу» (стр. 217) [1], «и нет им дела» (стр. 291), «тем задорней» (стр. 255), «страдальческом застое» (стр. 241), «суесловие» (стр. 252), «брат, столько лет сопутствовавший мне» (стр. 288). Какое громадное нестиховое слово: сопутствовавший! И поэту не до того, чтобы искать стиховые слова. То, что он записывает сам или диктует,— менее всего литература. Одна из дочерей нечаянно задавила любимую ею канарейку, другой исполнилось восемнадцать лет; прошло ли пятнадцать лет со дня, потрясшего личную жизнь поэта, или наступает годовщина горестного для него события, поразили происшествия общественно-политической жизни, скажем, римский папа обнародовал послание, возмутившее поэта. Все это глубоко воспринято, и думать об этом вольнее, законченнее—в стихах. В пролетке трясет, и писать неудобно, а мысли идут стиховыми строками, дочь поэта записывает на ходу бормотание своего отца, сознавая, что рядом с нею замечательно задушевный и глубокий человек, но, вероятно, не предполагая, что это — величайший лирик своего времени.

«Жить стихом» — это выражение Б. Пастернака, конечно, подходит ко всякому поэту, к Пушкину не менее, чем к Тютчеву. Но в этих двух словах в отношении

---

[1] Здесь и дальше стихи цитируются по изд.: *Ф. И. Тютчев.* Стихотворения. Письма (Редакция К. В. Пигарева). М., ГИХЛ, 1957. Фактические данные — по комментариям К. В. Пигарева в изд.: *Ф. И. Тютчев.* Лирика, т. I, II. М., «Наука», 1965.

Тютчева особенное значение приобретает первое из них. Именно жизнь Ф. И. Тютчева — личная, идейная, философская, гражданская — была в стихах, так же естественно-необходимых, как движение чувства и мысли в сознании всякого человека. Внутренняя жизнь, чеканившаяся в стихах, и в основе этих стихов оказывалась лексика обыденного говора, повседневной работы ума.

Но исключительная острота и сила самой мысли Тютчева образует и другие пласты его поэтической лексики. В первую очередь — его раздвоенный, разящий, движущийся эпитет.

В самом деле, что это такое: почему так постоянно нужна соединительная черта для обозначения любой приметы? «Вечер пасмурно-багровый» (стр. 170), «бешено-игривый» (стр. 87), «...младенчески-беспечный» (стр. 134), «блаженно-равнодушна» (стр. 137), «нетленно-чисто» (стр. 103), «с игрой их пламенно-чудесной» (стр. 175), «грустно-молчалив» (стр. 144), «торжественно-угрюмый» (стр. 149), «усыпительно-безмолвны» (стр. 152), «от жизни мирно-боевой» (стр. 44), «гордо-боязлив» (стр. 141), «изящно-дивные» (стр. 146), «пышно-золотого» (стр. 67), «болезненно-яркий» (стр. 61), «таинственно-волшебных» (стр. 72), «своенравно-весел» (стр. 59), «пустынно-чище» (стр. 113), «холодно-бесцветно... грустно-безответно» (стр. 231), «незримо-роковая» (стр. 119), «как все удушливо-земное» (стр. 223), «опрометчиво-безумно» (стр. 181). Что значит этот переход одного признака в другой, их расчленение и в то же время их слияние? Внутри двух рядом поставленных и слитых в одно целое слов — то движение мысли, которое составляет микроорганизм поэзии Тютчева.

Стихотворение, обращенное к А. А. Фету, начато такими двумя строками:

> Иным достался от природы
> Инстинкт пророчески-слепой...
>
> *Стр. 230*

«Пророческий» — проникающий чрезвычайно глубоко. И вдруг, через черточку — «слепой»! Этим людям свойственно сильное, живое чувство природы, но... без проникновения в ее тайну. Фету, по мысли Тютчева, свойственно нечто большее. Так, сильное движение внутри эпи-

тета полностью содержит в себе идею этого стихотворения, раскрытую в дальнейшем. «С того блаженно-рокового дня» (стр. 246) — в раздвоенном эпитете философия жизни, в которой радостное слито со скорбным, перемешаны свет и мрак. В стихотворении «Волна и дума» заключительный эпитет «тревожно-пустой» (стр. 178) вдруг расщепляет мысль. Постоянно в раздвоенном эпитете видимо нечто переходное, неустойчивое, зыбкое: «твой сон пророчески-неясный» (стр. 206). И что-то недостигнутое, оборвавшееся в полете не одного воображения, но и мысли, ищущей и не находящей.

В стихотворении «Вчера, в мечтах...» сон и пробуждение, скользящие переходы нежной, девственной души от одного состояния к другому даны в эпитетах: «на веждах томно-озаренных», «дымно-легко, мглисто-лилейно», «по темно-брезжущим коврам». И здесь же: «вот тихоструйно, тиховейно», «вдруг животрепетным сияньем...» (стр. 126).

Сомкнутые двойные эпитеты, более напоминающие о Державине, имеют несколько иное значение: «во всеобъемлющем море» (стр. 175), «громокипящий кубок» (стр. 52), «и вседробящею струей» (стр. 38), «искрометный» (стр. 44), «их златокрылые мечты» (стр. 39), «светозарный» (стр. 60), «широколиственной» (стр. 181). В них постоянная жажда захватить шире, объемнее, в них поэтическая конкретность. «Над волной темнолазурной» (стр. 170) — эпитет несет такую цветовую гамму, которая и радует, и печалит, и успокаивает, и тревожит, и обнадеживает, и сеет взыскательную настороженность.

Рядом поставленные эпитеты: «вечер пламенный и бурный» (стр. 170), «гласом твердым, смелым» (стр. 38), «умильная, таинственная прелесть...», «томный, легкий шелест... туманная и тихая лазурь... порывистый, холодный ветр порою» (стр. 81), «раскинувшись и широко и смело» (стр. 291), «широко, необозримо» (стр. 266), «она все ярче, все живее» (стр. 247), «угрюмый, тусклый...» (стр. 125). Они не содержат того внутреннего противодействия, того расщепления, которое свойственно многим соединенным эпитетам.

В единичном эпитете, часто усиленно звучащем в рифме или оттененном внутристрочным созвучием, характерно слияние его зримости со смысловою его остротой. «Тени сизые смесились...» (стр. 108), «как бы хрус-

тальный... и лучезарны вечера... на праздной борозде» (стр. 212).

Сизый—самый смешанный цвет: «черный с просинью и с белесоватым, голубоватым отливом, серосиний... с голубой игрою» (В. Даль). Одно это слово включает в себя все стихотворение с его темой космического смешения, слияния всего со всем. В слове «как бы» — только непринужденность, след задумчивого искания, а не приблизительность. «Хрустальный»—совершенно точная метафора, означающая и видимый облик осеннего дня и ту духовную зоркую проясненность, которая составляет внутреннюю сущность этих стихов. Любопытно, что Л. Н. Толстому показалось, что слово «праздной» — «как будто бессмысленно», но в глубоко затронувшем его стихотворении он старался его оправдать [2]. Между тем, в старом значении этого слова — пустой, опустевший — что может быть яснее и проще? На опустевшей борозде. Видимо, Толстой понимал это слово в современном его значении, впрочем, уже возможном и для Тютчева, так как и это значение есть в словаре Даля. В таком случае простой эпитет превращается в метафорический: борозда, которая по-своему трудилась, стала бездеятельною, праздной. Это современное значение тем более вероятно, что за этой строкой следует: «Пустеет воздух...» Вряд ли поэт поставил бы рядом два синонима.

Уже Пушкин употреблял это слово в обоих значениях, даже чаще в значении современном: 1) «праздный держа черепок» и 2) «праздные счастливцы». Словарь языка Пушкина относит к первой категории: «Сердце пусто, празден ум». Верно ли это? И в этом случае синонимично ли здесь словоупотребление? Не в бездеятельности ли ума укоряет себя поэт?

Во всяком случае и в современном значении это слово в стихах Тютчева выразительно и уместно.

Сильное движение мысли порождает эпитеты, схватывающие на лету переходные, мгновенные признаки, эпитеты в духе более поздней толстовской прозы: уже в стихотворении 1828 г. «Могила Наполеона»—«на мраморе, весною разогретом» (стр. 53), в стихотворении 1830 г. «Успокоение» — «по зелени, грозою освеженной»,

[2] *К. Ломунов.* Эстетика Льва Толстого. М., «Современник», 1972, стр. 440; *А. Б. Гольденвейзер.* Вблизи Толстого. М., 1959, стр. 314—315.

и только что цитированном — «вчера, в местах...», в полном соответствии с неуловимо-скользящими мотивами этих стихов и эпитет: «и твой, взвеваясь, сонный локон...» Весьма характерно, что в двух из приведенных случаев эпитет выражен внутренне динамичной формой причастия, а в третьем случае рядом с прилагательным поставлено динамизирующее его деепричастие.

В сентябре 1866 г. в старческом по теме своем стихотворении, так и начатом словами «Когда дряхлеющие силы...», Тютчев употребляет особенно емкий, итоговый для всей его поэзии, идущий вразрез с первой строкой, причастный эпитет «на обновляющийся мир» (стр. 255).

Не только динамичен, но, можно смело сказать, диалектичен отрицательный эпитет через не, через без: «безыменный» (стр. 191), «бездушный и бесстрастный» (стр. 214), «беспомощное дитя» (стр. 266), «в непостижимом этом взоре...» (стр. 190). После первого четверостишия («Я очи знал...»), исполненного самой страстной поглощенности, это не означает беспредельность познания личности любимой и вечную его незавершенность. То же самое в философии природы: «на недоступные громады...», «по ним проходит незаметно небесных ангелов нога...» (стр. 223).

«Как под незримою пятой...» (стр. 181); «невыносимое он днесь выносит...» (стр. 177); «стыдливости румянец невозвратный» (стр. 66); «неотразимый рок настиг» (стр. 58); «тем неизбежней и вернее...» (стр. 155); «и долго звук неуловимый...» (стр. 222); «несвоевременная дурь...» (стр. 253).

Через отрицание, через *не* раскрывается в далекую, бездонную глубь уводящий образ. И в том же стихотворении, которое процитировано только что («Предопределение»), «в борьбе неравной двух сердец...» это «*не*равной» означает, в противовес словам «любовь, любовь... их съединенье, сочетанье... их слиянье», всюду проникшее, пагубное, разрушительное *не*равенство. В этом *не*, составляющем только часть слова,— целый антитезис, остающийся неопределенным.

Места *не*милые, хоть и родные...

Стр. 151

Горькое внутреннее смысловое противоборство.

В том же стихотворении первая строфа заканчивается особенно поражающими словами:

При свете вечереющего дня
Мой детский возраст смотрит на меня.

Естественно было бы услышать дальше о несокрушимой силе немеркнущего воспоминания. Но Тютчев начинает следующую строку весьма по-своему:

О бедный призрак, *не*мощный и смутный
Забытого, загадочного счастья.

И бунтующее внутри эпитета «*не*» в третьей, заключительной строфе выходит наружу в шести громко и самостоятельно звучащих отрицаниях:

Ах, *нет, не* здесь, *не* этот край безлюдный...
Не здесь расцвел, *не* здесь был величаем...
Ах, и *не* в эту землю я сложил...

Стр. 151

Наиболее настойчивое утверждение дается в отрицательной форме. Нужно сначала расчистить место, отстранить что-то мешающее, чтобы утверждение стало от этого тверже:

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть *не* в силах, мать-Земля.

стр. 116

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, *не* бездушный лик...

стр. 121

Не легкий жребий, *не* отрадный...
Нет, жизнь тебя *не* победила...

стр. 229

То в зачине «не говори... о *нет*...» (стр. 187), то в обезоруживающем финале: «загадки *нет* и *не* было у ней» (у природы) (стр. 275). Но именно такое итоговое «нет»

совсем не выражает чего-то окончательного в мировоззрении поэта. Этому финалу предшествует предположительное ограничение: «что, может статься, никакой от века...» Это картезианское, но и весьма темпераментное сомнение перед лицом того, что особенно дорого поэту. Ведь все его творчество только и посвящено разгадыванию этой самой загадки.

II

Особенно сильная раскрытость и живое ощущение *глагольных форм* образуют в лирике Тютчева внутреннее движение образа, не обязательно порождая смену происшествий, движение внешнее.

Небо, полное грозою,
Все в зарницах *трепетало...*

Стр. 179

Выделенное курсивом слово уже встречалось в «Слове о полку Игореве»: «трепещут синие молнии»; «трепет», «трепещет», «трепетал», «трепетала», силу этих слов живо чувствовал и Пушкин. Все же в конце строфы под рифмовым ударом этот глагол раскрывается во всей игре обнаженной своей мускулатуры. И через его ритм, через нарастание звука *е*, обрывающегося в ударное *та* и в ускользающе мягкое, едва заметное *ло*, образ трепетания грозового неба оказывается сосредоточенным в этом глаголе.

В ряде случаев: «звезды рдеют» (стр. 152), «и что-то встрепенется в нас» (стр. 283), «встрепенулся день» (стр. 221), «нам все мерзит» (стр. 153), «пустеет воздух» (стр. 212), «она вертела, как хотела...» (стр. 232), «тени сизые смесились» (стр. 108), «травы таятся» (стр. 266), «дневные разгонит лучи» (стр. 72), «и роешь и взрываешь в нем...» (стр. 109), «и пучину взворотила» (стр. 146) — глагольные формы во внутренней силе ритма, звука и образа становятся средоточием звукового образного строя стиха.

В стихах, в которых кристаллизуются чувства, самые затаенные и глубокие, художественная сила не только не убывает (казалось бы тут не до художества!), а еще и прибывает. Это — явное свидетельство, что истинная ху-

дожественность создается не изощренными приемами, не «мастерством», а силою и опытом работы человеческого духа. Как в стихотворении «Накануне годовщины 4 августа 1864 года» (т. е. накануне первой годовщины со дня смерти Е. А. Денисьевой) употреблены глаголы: «вот *бреду* я... *замирают* ноги... *улетел* последний отблеск дня... где б души ни *витали*». И главный, более обычный глагол — «*видишь* ли меня?», трижды звучащий в двенадцати строках и принимающий на себя силу горя, надежды и обращенности к душе любимого человека.

В глагольной форме может сосредоточиться смена давних исторических эпох: «о жизни той, что *бушевала* здесь...» (стр. 291). И дальше этому сильному слову и другому: «о крови той, что здесь рекой *лилась*»,— противопоставлены другого рода жизнеутверждающие глаголы, уже не прошедшего, а настоящего времени: о дубах, которые

Раскинувшись и широко и смело,
Красуются, шумят, и нет им дела,
Чей прах, чью память *роют* корни их.

Упорная, утверждающая сила глагола все крепнет. И вот одна из наиболее тютчевских строк:

Природа *знать* не *знает* о былом...

Но чем сильнее, чем решительнее утверждение, тем более оно в подтексте доходит до своей прямой противоположности, тем больше в нем сомнения и досады. Опять-таки вся тютчевская философия природы («не слепок, не бездушный лик...») заключается в романтическом утверждении памяти, которою природа наделена. Здесь и отрицание имеет то же диалектическое значение, которое отмечено в конце предыдущей главы.

Все временные формы глагола взяты бывают не в случайном, а в существенном их наполнении. В настоящем времени — наглядность сиюминутного: «смотри, как роща *зеленеет*» (стр. 213) и непрерывность вечного: «о чем ты *веешь*, ветр ночной? О чем так *сетуешь* безумно?» (стр. 109), «чуткие звезды *глядят* с высоты» (стр. 239), «о, как ты *бьешься* на пороге...» (стр. 206). Настоящее время глаголов выражает и другое — длительное тече-

ние мерцающего действия: «струя воздушная течет», «меркнет день», «еще на ветви шелестит», «...замирают ноги», «чуть зыблется...», «струится лунное сиянье». Способность глагола вобрать в себя неопределенно-долгое течение времени использована с особенной полнотою и силой.

Не только действие, но и оттенки действия, то же действие, схваченное с разных сторон — в смене далеко не синонимических глагольных форм: «фонтан сияющий *клубится*: как *пламенеет*, как *дробится*..» (стр. 119), «и бунтует и клокочет, хлещет, свищет и ревет...» (стр. 146), «ходит, и дышит, и блещет оно...» (стр. 239).

Пересечение прошедшего и настоящего в глагольных формах выражает и уход в прошлое, в несуществующее уже, и вечное его существованье. Так, в первой строфе стихотворения «Итак, опять...» после ряда прошедших форм «увиделся», «мыслил», «чувствовал» — крутой переход к настоящему времени: «...смотрит на меня» (стр. 151).

Прошедшее время глагола наделено большею силою ухода в прошлое, в снова осязаемое его бытие. Игра на переходе трех времен создает самый образ времени, живого, струящегося, переходящего. На трех глагольных формах построены три строфы стихотворения «В небе тают облака»: «в искрах катится река...» — в этой третьей строке настоящее время в его живой, подвижной полноте, в его зыбкости. Начало второй строфы — «тень ушла...» — обозначает движение времени: утро кончилось, обречен и день. В третьей строфе — перелет в будущее, столь же действительное, столь же фантастическое, как и настоящее, как и прошлое:

Чудный день! Пройдут века —
Так же будут в вечном строе,
Течь и искриться река
И поля дышать на зное

стр. 267

Будущее время занимает в лирике Тютчева очень значительное место: «когда пробьет последний час природы...» (стр. 67), «не знаю я, коснется ль благодать... удастся ль ей... пройдет ли...» (стр 184), «когда *осьмнадцать* лет твои и для тебя уж будут сноведеньем...» (стр.

214, курсив в тексте), «ты будешь помнить...» (стр. 121). Предстает это будущее порою в мрачных красках — космический, обесчеловеченный разгул хаоса, и первобытного и конечного:

Бесследно все — так легко не быть.
При мне иль без меня — что нужды в том?
Все будет то ж — и вьюга так же выть,
И тот же мрак и та же степь кругом.

стр. 288

Безглагольность у Тютчева имеет совсем иное значение, чем у Фета. Не мелькание света и тени, не смена впечатлений, не быстрое их скольжение, не импрессионизм, а наоборот — крайняя устойчивость чувства, совершенно выходящего из времени: «Душа моя — Элизиум теней...» (стр. 96). Глубокий лиризм этих обезглаголенных и отрешенных строк в их особенной способности уводить каждого в недра его души, в ее внутренние святыни.

Так сильна даже в стихах такого рода их обращенность к читателю. Тем более в стихах, построенных на разных оттенках повелительного наклонения глагола: Silentium! Повелительная форма уже в латинском существительном, в названии. Вообще-то наиболее резко звучит окрик-приказ в других, не глагольных или глагольных, но не повелительных формах: Вперед! Назад! Тише! Встать! Руки вверх! и пр. и пр. Так и здесь очень решительно это существительное с его восклицательным знаком. И в первой строке — три глагола в повелительном наклонении. И дальше семь твердо повелевающих глаголов, последнее, как и первое слово — «молчи». Интонация трех строф не однообразна, пересечение вопросительно-недоуменно-пытливыми предложениями, так же, как и крутые ритмические перебои (когда-то упраздненные редакторами), рассеивают возможную монотонность целой системы приказов.

Но почему эти повелительные «Молчи, скрывайся и таи»? Почему не более привычная лирическая форма: Молчу, скрываюсь и таю?

Ведь этот молчальник — неистовый оратор. Он непрестанно кого-то убеждает, побуждает или просит. В своем уединении он все спорит с кем-то. Кто же это, к кому

обращено его настойчивое слово? Бог и люди, живые и мертвые, всегда живая природа. Видя безотрадный хаос в начале и в конце всего сущего, чувствуя себя «на три четверти погруженным в небытие» (стр. 485), сомневаясь в том, есть ли во всем существующем «какой-либо смысл» (стр. 484), поэт в то же время очень «обращенно» начинает и завершает одно из лучших своих стихотворений словами: «Пошли, господь, свою отраду...» (стр. 166). Очень лично, отнюдь не риторикою звучит его возглас: «О господи, дай жгучего страданья и мертвенность души моей рассей...» (стр. 241). Тем более к близким ему людям постоянно обращено убеждающее, возражающее слово: «Не говори...» (стр. 187), «о, не тревожь меня...» (стр. 188), «смотри, как на речном просторе...» (стр. 175), «смотри, как облаком живым...» (стр. 119), «не рассуждай, не хлопочи» (стр. 169), «играй, покуда...» (стр. 228), «к ней припади и отдохни» (стр. 229).

Повелительная, восклицательная и вопросительная обращенность во многом определяет многообразную и темпераментную мелодику стихов Тютчева. Б. М. Эйхенбаум не совсем прав, когда говорит, что восклицательная интонация сменяет у Тютчева интонацию вопросительную, характерную для Жуковского [3]. И та и другая занимают у него значительное место. И та и другая не самостоятельны, это только оболочка для лирической окрашенности, порожденной конкретным значением слов. Восклицательный зачин: «как он любил родные ели...», «как мелодически шумели...» — создает только предварительный подъем для восприятия заключенной в эту оболочку истинной лирической мелодии: «...любил родные ели своей Савойи дорогой... мелодически шумели их ветви над его главой. Их мрак торжественно-угрюмый...» (стр. 149). Так же и мелодия вопросительной интонации только усиливает мелодию вводимых ею слов:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?

стр. 109

«Воешь», «сетуешь безумно» — сами по себе напряженно гремящие мелодии. Это верно, что вопросительная

[3] *Б. Эйхенбаум.* О поэзии. Л., «Советский писатель», 1969, стр. 353.

интонация их усиливает, но не в ней их мелодическая сущность. Выражение досады, горестного недоумения сильнее, когда они выходят за пределы вопросительной интонации, когда само недоумение приобретает более настойчивую, более утвердительную окраску. Так происходит интонационный переход в стихотворениях: «От жизни той...», «Не знаю я...», «Брат, столько лет...» и др.

Интонационное многообразие стихов — это трепет человеческого голоса, сильного чувства. Высшие проявления поэтического искусства не соответствуют тому, что подразумевается под понятием «мастерство». До «мастерства» ли было поэту, когда на листке бумаги начертаны были восемь строк, обращенных к жене Эрнестине Федоровне, к ней одной (Pour vous à déchiffrer toute seule). Эти стихи были вложены в книгу и обнаружены там через много лет после смерти поэта:

Не знаю я, коснется ль благодать
Моей души болезненно-греховной,
Удастся ль ей воскреснуть и восстать,
Пройдет ли обморок духовный?..

стр. 184

Эта интонация неуверенности, ищущей и тревожной, эта горечь сознания своей вины и горестный вопросительный возглас — все это характер и истинный ритм внутренней жизни поэта. Переход с пятистопного ямба на четырехстопный отмечен в рукописи (находящейся в личном архиве К. В. Пигарева) отступлением. Ритмическое усечение четвертой строки, великолепная ее сжатость сознавались и были графически обозначены поэтом даже в этих стихах, не предназначенных для печати, бывших только словом, обращенным к той, кого он и любил, и ценил, и мучил.

Еще любопытно отметить и то, что переписывался и разговаривал Тютчев с Эрнестиной Федоровной всегда по-французски, что в 1851 г., когда были написаны эти стихи, она по-русски понимала еще очень плохо и стихи русские читать не могла. Стало быть, это внутренняя обращенность, внутренний голос, истинно лирический возглас и порыв. А между тем даже графическая внешняя отделка и отчетливость выполнена так точно, как на грабовом листке его зазубринки, его округлость и его

жилки. Природа поэтического творчества составляет истинную природу вдохновенно мыслящего человека.

Не менее своего великого современника, Некрасова, Тютчев постиг самые сокровенные тайны русского поэтического языка. Это удивительно: он говорил, а письма и статьи писал преимущественно по-французски. Он и стихи безупречно писал на этом столь привычном для него языке. Но эти французские стихи ничего выдающегося не содержат. Вся сила Тютчева в *русском его* языке. И недаром в одном из писем своих, писанных по-французски, он восклицает: «Что это за язык — русский язык»[4].

III

Сравнение, естественно, предполагает, что менее известное, менее зримое сопоставляется с более привычным, наглядным, и от него заимствует его видимость или понятность. Бывает и наоборот:

Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела.

Это — зримо, ясно, трогательно... каким сравнением это еще пояснить? И вдруг — поражающее сопоставление, подсказанное звучным движением рифм:

Так души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...

стр. 217

Такое обратное сравнение, во-первых, придает зримой, ясной, жизненно-трогательной сцене внезапно грандиозный облик, хотя и загадочный и романтически неясный, и, во-вторых, своим обратным значением оно поясняет не сравниваемое, а само сравнение.

А там, в торжественном покое,
Разоблаченная с утра,
Синеет Белая гора,
Как откровенье неземное.

стр. 235

[4] «Старина и новизна», кн. XVIII, стр. 59.

В этом стихотворении «Утихла биза...» с его настойчиво конкретной пейзажной детализацией одно лишь сравнение совершенно вырывается из нарисованной картины. Оно одно не по контрасту, а по внутреннему соответствию готовит к восприятию решающей, трагической, последней строки, совершенно реальной и тем более поражающей и горькой.

В бездонном небе звездный сонм горит...

стр. 118

Это каждый видел, каждому образ этот без сравнения ясен. Но ему предшествует сравнение, уводящее в неведомое и трудно вообразимое:

Таинственно, как в первый день созданья...

Значит, задача сравнения не в прояснении образа, а в том, чтобы увести в его глубины, может быть и смутные, но раскрывающие неведомые тайны. Не прояснение, а углубление образа, переключение его в неожиданном направлении — задача сравнения такого рода.

В более ранних стихах обратные сравнения то мифологические («беспамятство, как Атлас, давит сушу» — стр. 56; «как дочь родную на закланье Агамемнон...» — стр. 89), то фантастические («как призрак на краю Земли» — стр. 58), сказочные («ночь хмурая, как зверь стоокий...» — стр. 80), нечто всем известное дано с весьма проблематичным сравнением: «и, как предчувствие сходящих бурь...» (стр. 81), «и как виденье, внешний мир ушел...» (стр. 163), месяц «как призрак гробовой» (стр. 219).

В обыкновенном и ясном увидеть необычное и загадочное, раздвинуть грани обычного восприятия природы, показать скрытую ее жизнь — таково постоянное назначение романтического сравнения:

Одни зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,
Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой

стр. 250

Метафора вырывает пропасти в понятиях самых будничных, самых повседневных: «чрез бездну двух или трех дней...» (стр. 201), «следить, как вымирают в ней все лучшие воспоминанья...» (стр. 263), «дым — безотрадный, бесконечный дым» (стр. 259), «и ропщет мыслящий тростник...» (стр. 244).

Когда метафора пронизывает целое стихотворение, например «Как весел грохот...», она создает не столько олицетворение природы, сколько обнажает ее загадочность. Почему гроза *смущает* небесную лазурь, зачем она ведет себя так «опрометчиво-безумно», что за *незримая* пята подавляет *лесные исполины*, о чем *советуются* они? Человек делает один шаг, пробивается в космос и останавливается в недоумении.

Нужен обратный ход поэтической мысли, чтобы увидеть ту действительность, где пересекутся параллельные линии, где существует четвертое измерение, где диалектика разрушает застывшие догмы формальной логики.

О, как *убийственно* мы *любим*...

стр. 173

Самый предметный обратный ход в раскрытии того, что Я. О. Зунделович и назвал мирообразом поэта [5], в перевернутом наизнанку понимании дня и ночи. Дневной свет заслоняет сущность «*бездны* безымянной», ночной мрак ее обнажает, обнаруживает, но что? Непостижимую грандиозную загадку бытия. Этот мотив возрождается постоянно в разных вариациях, но составляет ли он доминирующий и чуть ли не единственный мотив? Принцип обратности не распространяется ли и на него?

Сентябрь холодный бушевал,
С деревьев ржавый лист валился,
День потухающий дымился,
Сходила ночь, туман вставал.

стр. 231

Осени, стуже, *ночи*, туману вдруг дается обратный ход: «но чья-то песнь вдруг раздалась», и эта песня победила и осень, и холод, и мрак. Ржавая листва — и та

[5] *Я. О. Зунделович.* Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971

зазеленела. Чудесная сила песни, власть человеческого духа.

Какой удивительный обратный ход в одном из наиболее кровно жизненных и скорбных стихотворений — «Весь день она лежала в забытьи». Неотвратимое умирание любимой... И в то же время:

Лил теплый летний дождь — его струи
По листьям весело звучали...
. . . . . .
«О как все это я любила!»

стр. 284

Звуковая мелодия в лирике Тютчева далеко не однообразна, в ней немало аккордов и радостных и могучих:

Как весел грохот летних бурь...

стр. 181

Сомкнутый, сжатый четырехстопный ямб, полный радостного движения, включающий в себя трепет целого леса. «...Взметая», «совещаясь», «крутясь» — деепричастия, совмещающие и сгущающие действие и признак. Сильные эпитеты, напряженные глаголы. Преобладает радостное и шумное. Потом:

И сквозь внезапную тревогу
Немолчно слышен птичий свист...

Не только «Весенняя гроза» (1828), не только «Летний вечер», но и «Обвеян вещею дремотой» (1850) и «Я встретил вас...» (1870) пронизаны сильными, радостными чувствами.

В смысле лирической собранности, движения, выразительности звука третье из названных мною стихотворений особенно заслуживает внимания:

Обвеян *вещею дре*мотой
Полураз*детый лес* грустит...
Из *летних листьев* разве сотый,
Блестя осенней позолотой,
Еще на *ветке шелестит.*

стр. 171

Пятистишие образует строфу, в которой три женские созвучия с рифмовкой и перекрестной и смежной создают звонко-ударный, четкий и крепкий звуковой рисунок. В звукозаписи заключительного глагола до рифмы собраны воедино доминирующие созвучия всей строфы. Мужская рифма, глубокая и созвучная женской. Громоздкие женские рифмы второй строфы несут в себе тяжелую ветхость осени. Но убыстрение — пиррихий в начале последней строки, собранной, двухсоставной, полный силы эпитет, из него вырвавшийся глагол:

Молниевидный брызнет луч.

Примиренные, ясные звуки третьей, заключительной строфы особенно ясно показывают, что картина природы в лирике Тютчева, при всей несомненной видимости и точности взятых из природы деталей, все же не зарисовка с натуры, а выражение мысли, выражение чувства.

Стиль этой лирики и определяется тем, как поэтическая идея воплощается выразительно и полно в реальные образы природы, в ситуации любовных и дружеских отношений.

Уже в ранних стихах достигнута цельность, раскрыта та сфера идей, которая поэзии этой свойственна, но весьма существенная эволюция состоит во все более полном отходе от романтической образности и фразеологии, ко все более реальному одеянию идеи.

Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.

стр. 56

Так писал Тютчев «не позднее начала 1829 года», потом картины природы, полные глубоких идей, становятся все естественнее, и в одном из последних своих стихотворений, так же как и в «Видении», изображая состояние Вселенной, он создает простые, реальные и тем более жгучие строки:

Все будет то ж — и вьюга так же выть,
И тот же мрак, и та же степь кругом.

стр. 288

Поэзия Тютчева, посвященная прежде всего взаимоотношению человека и Вселенной, населена конкретными образами людей и природы, женскими образами, прекрасными, вечно живыми, светящими, образами расколотых, измученных, душевно надорванных людей (женщин и мужчин), через чьи души прошла тяжелая трагедия их времени, трагедия отчуждения, взаимного полупонимания, недоумения и тоски, утраты ясного и цельного жизненного идеала.

Лирика эта — дневник повседневных дум, стройно-отточенный и совершенный не в литературной обработке, а по самой своей природе. В отличие от Фета Тютчев не интересовался суждениями о своих стихах, не спрашивал советов, не переделывал, чтобы вышло лучше. Весьма неудачно это пробовали делать без его спросу. Он поправлял только в самом процессе выражения чувства и мысли, как поправляет сам себя всякий думающий о чем бы то ни было человек. Свойством его натуры было мыслить и чувствовать в таких совершенных поэтических формах.

Композиция лирического стихотворения у Тютчева содержит сильное и быстрое движение мысли. Круто, с первой строки — тот образ, в котором заключена решаемая загадка. Через целый шквал трагических отрицаний, сомнений, в досаде неприемлемых уступок добывается финал, не выбравшийся из смятения противоречий и все же очень светлый по своему порыву, по наполняющей его жажде всеобъемлющего знания.

Есть стихотворения, построенные с такой логической цельностью, словно в скалах прорубается путь безукоризненно прямой: «Фонтан», «Святая ночь...», «День и ночь», «Близнецы», «О вещая душа моя!», «Поэзия», «Бессонница», «Когда на то нет божьего согласья...» и др. Но есть стихи легкие, прихотливо вольные.

Как ни бесилося злоречье,
Как ни трудилося над ней,
Но этих глаз чистосердечье —
Оно всех демонов сильней.
Все в ней так искренно и мило,
Так все движенья хороши;
Ничто лазури не смутило
Ее безоблачной души.

К ней и пылинка не пристала
От глупых сплетней, злых речей;
И даже клевета не смяла
Воздушный шелк ее кудрей.

стр. 252

Стихотворение самого конца 1865 г. Явно — «стихотворение на случай». Но и здесь *мысль* от уступительного начала «как ни бесилося... как ни трудилося...» через чисто тютчевский, но мгновенный выход в фантастику («оно всех демонов сильней»), через реально «пушкинский» обаятельный облик во второй строфе, через резко сатирическое начало третьей строфы ведет к поэтическому *итогу* большой силы. В двух последних строках по-тютчевски обратное применение отвлеченного слова в его действенно конкретной силе: «клевета не смяла... ее кудрей». Как «времени стенанья», как «вечер... обрывает свой венок», как «звук уснул». Внутренней стройности соответствует согласованность женских и мужских рифм в двух первых строфах, повторение мужской рифмы первой строфы в третьей строфе. И то, как первые строки второй и третьей строфы продолжают звуковую гамму предшествующих рифм: «...сильней. Все в ней...», «... смутило... души... и пылинка...».

И в сумрачно-трагедийной поэзии Тютчева это далеко не случайный светлый солнечный луч. В столь характерной для него форме, с *ни* и с *не* он нередко возвращается к мысли:

Бессильна, как она ни злися,
Несвоевременная дурь...

стр. 253

Лирика Тютчева так жизненно-индивидуальна и так единственно-оригинальна по стилю, образам и идеям, что она долго воспринималась как совершенно обособленное явление. Д. Д. Благой в превосходной статье (датированной 1916—1928 гг.) «Тютчев и Вяземский»[6] показал тесную связь, не без внутренних противодействий,

[6] *Д. Д. Благой.* От Кантемира до наших дней. т. 1. М., 1972, стр. 387—416.

двух современников, двух поэтов, вышедших из пушкинской эпохи. В последнее время В. В. Кожинов в статье «О тютчевской школе в русской лирике» сильно и обоснованно расширил творческие связи Тютчева с его современниками и преемниками[7].

В прошлом очевидна связь с Державиным, пушкинизирование этого поэта, т. е. совершенная стиховая шлифовка языковой, образной его системы. Связи эти сильны и за пределами русской литературы. Не говоря уже о Гете, о Гейне, о Байроне, несомненно, воспринятых Тютчевым, как глубоко и последовательно созвучна его «Бессонница» (1829) «Полуночному экзамену» Бодлера. «И внятный каждому, как совесть» — у русского поэта. И — тоже ночная — терзающая душу проверка совести у автора «Цветов зла» (1856).

И все же суровая точность тютчевского слова всегда его отделяла от предшественников декаданса и от самих декадентов. Тянет глубже проникнуть в каждое его поэтическое слово. Рассмотрение лексики, эпитетов, многообразия и значения глагольных форм, особенного характера сравнений, метафор, роли отрицательных частиц, роли ритма и звука,— все это в литературоведении приобретает истинный интерес только тогда, когда речевые признаки становятся стрелками, ведущими в глубь поэтического искусства, обнаруживают связи идей поэта и его стиля.

Не разрозненные «наблюдения» сами по себе, не сумма их, а взаимная связь разнородных явлений, их конечное единство и смысл заслуживают внимания.

Тогда оказывается, что никакой техники в стихосложении нет, что чрезвычайная трудность искусства — в высоком духовном напряжении и в опыте (культуре), а не в умелом комбинировании образов и звуков. И каждый шаг требует от исследователя обратного вдохновения. Вдохновения тоже по-своему звучащего и — *созвучного.*

---

[7] «К истории русского романтизма». М., «Наука», 1973, стр. 345—385.

Д. Ўрнов

ПИСАТЕЛЬСКИЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ КАК ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

(Опыт Англии и США)

Вопрос «А кто у нас писатели?»[1] обращает на себя внимание среди типичных для современного англо-американского литературоведения вопросов преимущественно асоциальных, обусловленных методологией так называемого «пристального чтения», формального анализа, когда исследователь, прильнув к тексту, не замечает уж больше ничего. И вдруг спрашивается, сколько писатели зарабатывают, из какой среды вышли и как пришли в литературу,— такие работы появляются и в других странах, но в Англии и США теоретическая критика, литературоведение стратегическое («Критика с большой буквы») особенно сильно воздействовали на литературу, известную ее часть, которая развивалась прямо по рецептам «критическим». Так что разговор о том, «кто же такие писатели» — это, в сущности, подведение итогов длительного влияния «Критики с большой буквы» на свой первоматериал, на литературу.

Понятно, что не вся английская или американская литература оказалась охвачена этим влиянием, хотя, вообще говоря, в англо-американском литературном мире трудно указать сферу, куда бы влияние это не проникло. Ведь сила его в сквозном действии — от университетской скамьи через писательский стол к типографскому станку и книжному прилавку. Такое влияние называется у ан-

---

[1] Таков подзаголовок статьи «Писатели сегодня», опубликованной в 1971 г. на страницах журнала «Энкаунтер» Малькольмом Брэдбюри. Материалы статьи вошли в изданную затем Брэдбюри книгу «Социальный контекст современной английской литературы» (вышла в том же году в Нью-Йорке). См.: *Malcolm Bradbury.* The social context of modern English literature. New York, 1971.

гличан «формирующим» — формирующим людей со всей совокупностью духовных запросов и способностей. А люди с определенными навыками труда и нормами вкуса размещаются по всей цепи творчески-производственного процесса: кафедры, редакции журналов, издательства, литературные общества и читательские клубы. И где только — начиная с литературы, считающей себя «серьезной», и кончая рекламой самой массовой — не сказывается на Западе это особое «критическое» поветрие!

Было время, когда литература, поощряемая «Критикой с большой буквы», ютилась по «маленьким» (в смысле объема и тиража) журнальчикам. Были свои классики и свои ценители у этой литературы, но ценители это еще не читатели: литературе этой не доставало широкой публики. Теперь у нее есть и публика, пополняемая хотя бы из рядов студенчества, которое на этой литературе воспитывается, обучается, используя эту литературу в качестве «сырья для анализа», и, в свою очередь, становится как потребителем, так и производителем подобной литературы: выпускники университетов идут в писатели, писатели — в профессора, «критическая» система занимается постоянным саморемонтом.

Выясняя «кто есть кто» среди современных английских и американских писателей, литературоведение подтверждает рост этой специфической среды. Ничего плохого нет, разумеется, в сочетании академической выучки с творческой деятельностью, но вопрос в основе и направлении, на которых сочетание осуществляется. А в этом плане есть сигналы тревожные — о «безразличии к литературе»[2], о том, что «вымер» литератор, универсальный литературный работник, который, как говорится, знал в литературе толк[3], и что литературой все больше

---

[2] Об этом, имея в виду тенденции, распространенные в современном англо-американском литературоведении, писал кембриджский преподаватель Питер Конрад в статье, появившейся в одном из мартовских выпусков литературного приложения к «Таймс» 1974 г. См.: *Peter Conrad.* Grub Street and Dreaming Spires.— TLS, 1974, 22 march.

[3] Этому посвящена книга «Подъем и падение литератора», принадлежащая Джону Гроссу и вышедшая в 1968 г. двумя изданиями сразу в Англии и США. См.: *John Gross.* The rise and fall of the man of letters. Macmillan, 1968.

и больше занимаются те, кого «не очень-то интересует литература»[4].

Что же это за симптомы? Какие итоги? Или, возвращаясь к начальному вопросу, каковы же в таком случае писатели, известные, влиятельные, на которых равняются целые поколения, направления, школы, если заставляет заметить себя в крупных капиталистических странах Запада нарочитая, по-своему последовательная нелитературность литературы?

«Странно, до какой степени редко суждения об искусстве начинаются с наиболее очевидных, относящихся к искусству фактов»,— писал в своих «Принципах литературной критики» (1924). А.-А. Ричардс, один из влиятельнейших законодателей литературных мнений по обеим сторонам Атлантики. Основы этой влиятельности тогда только закладывались, но вот время прошло, и в самом деле можно подвести итог, насколько же послужили выяснению специфики творческой деятельности те специалисты, которые надобность в таком выяснении, казалось бы, отчетливо сознавали,— и сам Ричардс, и еще более влиятельный Т.-С. Элиот, поэт и теоретик, давший своей деятельностью просто архетип, который сказывается в работе многих, в свою очередь возымевших влияние, таких же, как Элиот, практиков-теоретиков литературы.

Скажем сразу, что тут, как нам представляется, произошло, а именно — было не столько воздано должное очевидным особенностям творчества, но в порядке ошибки, называемой в англо-американской критике «завышением замысла», особенности очевидные оказались возведены в ранг наиболее специфических.

Так, Ричардс, настаивая на значении коммуникативной функции искусства, эту функцию прослеживал только в процессе восприятия. Ему было не важно, что осуществляется эта функция гораздо раньше, в самом творчестве, в личности творца, который потому творцом и является, что обладает способностью к особого рода коммуникации или, как называл это Толстой, «заражению».

Ричардс изначально шел от идеи Толстого, однако истолковал он толстовскую мысль о «заражающей» способности искусства по-своему, перенеся центр тяжести с источника на объект «заражения».

[4] См.: *Роберт Вейман.* «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., «Прогресс», 1965, стр. 138.

«Чем особеннее передаваемое чувство, тем оно сильнее действует на воспринимающего. Воспринимающий испытывает тем большее наслаждение, чем особеннее то состояние души, в которое оно переносится, и потому тем охотнее и сильнее сливается с ним»,— так рассуждал Толстой («Что такое искусство», XV) [5].

У Ричардса толстовское «особенное чувство» было истолковано как «некий особый опыт, который бывает интересен и привлекателен отчасти благодаря своей странности, необычности» [6]. Ричардс спорил с этим, но— фактически уже не с Толстым. «Многие необычные и особенные переживания вовсе не привлекательны, а, напротив, отталкивающи»,— так говорил Ричардс, будто бы возражая Толстому, но Толстой этого и не утверждал. Имея в виду одно из непременных условий возникновения «заражающей» силы в произведениях искусства, Толстой видел это условие не в переживании чего-либо особенного и необычного («Меланхолик, любитель психоанализа, рыбак, игрок в гольф могут порассказать немало примечательного»,— так понял идею «особенного» Ричардс); нет, само по себе особенное переживание чего бы то ни было — такое особенное, каким только и может отличаться художник,— вот что имел в виду Толстой.

У Ричардса, напротив, чем дальше, тем все больше внимание концентрировалось на восприятии — в такой степени, будто вопрос заключается не в способности «заражать», а в способности «заразиться». «Люди, обладающие весьма различными способностями давать критическую оценку и весьма различные по степени развития,— писал Ричардс,— объединяются в своем восхищении шекспировской пьесой. Возможность быть с удовольствием воспринятой на разных уровнях — отличительная особенность драмы шекспировской эпохи». Так и сказано: не «способность» доставить удовольствие, а «возможность» быть воспринятой с удовольствием,— Ричардсу было важно поставить произведение искусства в пассивную позицию, перенеся проблему оценки в сфе-

---

[5] Здесь и далее указываем главы статьи Толстого. Цит. по: *Л. Н. Толстой*. Полн. собр. соч., т. 51. М., 1951, стр. 27—203.

[6] Там же, в «Принципах литературной критики», см. изд.: *A. A. Richards*. The principles of literary criticism. London, 1967, p. 144—145.

ру восприятия, а не творчества, и фактически упразднив рассмотрение специфики творчества.

«Чем особеннее передаваемое чувство»,— с этого начинал Толстой разбор творческих способностей, с умноженно-обновленного переживания, с силы жизни, достойной и достаточной для того, чтобы быть «передаваемой». «Если можете не писать, не пишите»,— так ведь еще говорил Толстой. Вторым столь же непременным условием Толстой ставит способность передать это чувство «с большей или меньшей ясностью», и (условие третье) — «заразить» других людей.

Таков толстовский ответ на вопрос, «что такое искусство», ответ по-своему нормативный, ибо Толстой считал нужным с достаточной строгостью уяснить этот вопрос под натиском разнообразных подделок под «искусство», когда, как он выразился, «потерялось и самое понятие о том, что есть искусство». Это — конец века, начало «модерна», необычайный рост и распространение ремесла, первая волна массового «потребления искусства» и соответственно массового его производства, когда, по толстовским словам, «большинство предметов, выдаваемых за предметы искусства, суть именно такие предметы, только подобные искусству, но не имеющие в основе главного свойства искусства» (XI). Толстой судит систематически: «Всякое ложное произведение, восхваленное критиками, есть дверь, в которую тотчас же врываются лицемеры искусства» (XII).

Распространено мнение, будто Толстой просто не понял нового искусства, подобно тому, как не понял он и старого Шекспира. Но сейчас, когда временные недоразумения по адресу искусства конца века устранены, гораздо важнее учесть то, что Толстой понял. В отношении толстовского «ниспровержения» Шекспира исследователями такая работа уже в значительной мере проделана. Тем более она актуальна, когда речь идет об именах, некогда спорных, а теперь вполне классических. Да, странно читать уничижительные толстовские отзывы о Бодлере, Киплинге, Ибсене, о тех, без кого, как говорится, мы современную литературу себе не представляем. Но недаром Шеллинг говорил, что существенная мысль пробивает себе дорогу с трудом: даже для того, чтобы взглянуть в ту сторону, откуда возможно прояснение истины, нужна исключительная зоркость. Толстой заспорил с но-

вым искусством в эпоху его триумфального признания, когда усомниться в правах и торжестве этой новизны было трудно. Допустим, он не почувствовал достоинств нового, но те опасности, которые оно в себе таило, были ведь Толстым не придуманы. Ведь и у Бодлера, и у Киплинга было это самое неискусство, нетворчество, что они сами про себя знали и что Толстой, до мозга костей художник, почувствовал. В этом смысле критическое чутье ничуть не изменило Толстому, точно так же, как прав был критик[7], говоривший о Вордсворте, великом Вордсворте, что с определенного момента он просто перестает быть поэтом. Помнить об этом ведь не значит Бодлера и Вордсворта недооценивать или ниспровергать. А вот разобраться в природе этих дарований важно для дела, для оценки литературы текущей, в которой не только лучшие стороны этих дарований находят развитие. Напротив, та самая оговорка, «не только поэт, но и...» (скажем, «философ»), которая у Бодлера была симптомом кризисного конфликта между принципами органическим и механистическим, эта оговорка ныне развернута в программное оправдание всевозможной «не поэзии, но...». Так что, судя по некоторым новейшим итогам, Толстой не ошибся в существе дела, в самой постановке вопроса, что же такое искусство, когда тревожно сигналил о разноликой, однако в основе единой тенденции нетворчества, получившей в силу целого ряда причин возможность сходить за творчество, за искусство.

Проживший долгую жизнь и бывший свидетелем радикальных перемен Толстой многое мог предполагать, но, как человек своего века, он едва ли предвидел, что разовьется и распространится теоретическое, открытое, сознательное и серьезное, очень серьезное, настолько, насколько может быть серьезна постановка вопроса о жизни и смерти, оправдание воинствующего неискусства, того самого, «не имеющего в основе главного свойства искусства...».

«Как писатель он владеет всем, кроме языка, как романисту ему все доступно, кроме дара повествования,

---

[7] Френсис Джеффри, вдохновитель «Эдинбургского обозрения», со страниц которого Пушкину слышался «голос истинной критики», несмотря на то, что правота новизны была за Вордсвортом и его последователями.

как художник он обладает всем, кроме естественности»,— Оскар Уайльд так шутил тогда же, в ту пору, когда Толстой ставил вопрос об искусстве с тревогой, но ведь именно отсутствие всех этих сугубо писательских свойств было, без тени улыбки, возведено в норму, чуть не обязательную для «современного и сознательного мастера». Во всяком случае, не обладая всеми этими качествами, вполне можно сойти за писателя у влиятельных на Западе критиков.

Если раньше говорили «не поэт» (как был, например, «убит» таким приговором гениально одаренный Китс), то совершенно в ином смысле, чем говорится это теперь уже безо всякой злонамеренности об именах, занимающих положение каноническое. Традиционно «не поэт» означало: стоит на доведенной до нуля шкале поэтических достоинств. Теперь же оценка дается просто по шкале других достоинств, в частности по формуле: «Не удалось, но зато серьезно».

Шкала оценок изменяется в основе, начиная со слова, со способности обращаться со словом литературно, по-писательски и — в масштабах произведения, «мира под переплетом». «Не знаю, что мне делать с моими фразами, они у меня, как костюмы, висят на вешалках, но кому и для чего их надевать?» — говорил Дезмонд Маккарти, входивший в объединение Блумсберри: влиятельный представитель влиятельного литературного кружка — источник радиации литературных мнений: в кружок входила один из лидеров модернизма Вирджиния Вулф, к нему был причастен Элиот. И это — эталоны, знатоки, ценители, эксперты, в отношении которых уже никто, кажется, не сомневался и не сомневается, что они — Писатели!

Вспомним знаменательный, хотя и мимолетный, эпизод в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, когда учитель Леверкюна, его идейный наставник, разъясняя все тонкости музыкального ремесла, символически запнулся на слове музыка. «Инструментальная специфика», «контрапункт», «полифонический стиль»,— множество понятий из музыкального жаргона сами собой слетали с уст премудрого теоретика, но когда наступил момент сделать вывод и сказать, ради чего же существуют все эти понятия и приемы, когда нужно было произнести последнее и совсем простое слово, учитель замешкался, язык

вдруг отказался слушаться его, у него получалось только: «Му-у-у»... «Музыка!» — крикнули с места. «Разумеется!» — с облегчением отозвался лектор. В памяти Леверкюна эта запинка остается уроком, в его судьбе — рубежом, который он хочет преодолеть, чего бы это ни стоило. Но способный «написать фугу» (этого, по его мнению, не мог Бетховен) Леверкюн не в силах творить музыку, творческая способность парализована в нем внутренним «холодом», мертвенностью его натуры.

Адриан Леверкюн соединил в себе ряд реальных лиц, причем, их гораздо больше, чем обычно называют. Речь идет ведь не только о непосредственных прототипах, но прежде всего о типе, проявление которого Томас Манн наблюдал на многих примерах. История работы над романом «Доктор Фаустус», изложенная автором с такой тщательностью, показывает, что Томас Манн охватил в общем основоположников модернистской поэтики творческого поражения, санкционирующей вторжение в творчество вот этой силы, которая вообще, может быть, и сила, но «главного свойства искусства» лишена.

«Страшно развившееся самосознание» у современных писателей в отношении к своему ремеслу, о котором говорил Т.-С. Элиот[8], дает лишь иллюзию трезво сознательного контроля над собой, ибо избегает ответа на основной вопрос: писатель перед нами? литература ли то, что производит он? Очень часто утонченное самоистолкование автора оказывается не чем иным, как замаскированным, а иногда и прямо объявленным, оправданием творческой неудачи, но при этом сохраняется такой вид, как будто это все же — творчество.

На основе этой, в сущности, не творческой поэтики формировались две взаимодовлеющие сферы; одна — из людей, которые, «серьезно и сознательно» манипулируя приемами, считают, что именно они создают новейшую литературу, что они и есть новейшая литература. Другая сфера формировалась из тех, кто эту литературу «критикует», т. е. пускает в круговорот мнений, дискуссий, исследований, интерпретаций и таким образом обеспечи-

---

[8] 3 лекции «Современное сознание» (1933), вошедшей в книгу «Употребление поэзии и употребление критики»; см.: *T. S. Eliot.* The use of poetry and the use of criticism. London, 1933.

вает ей аудиторию. Принцип или причина распространения — все это поддается массовому производству, имея вместе с тем броско привлекательные признаки «сложности», «интеллектуальности» и т. п. А делается все это людьми, у которых место литературного чутья, вкуса, таланта занимает механическое умствование.

В прошлом веке известный французский критик Сент-Бев отметил: «Сочинительство и печатание все больше перестают быть отличительной приметой литератора» («Меркантилизм в литературе», 1839). Этим он хотел сказать, что границы литераторского цеха раздвинулись до неопределенности. Всякий, взявшийся за перо, мнит себя причастным к литературе. Наблюдение Сент-Бева предвосхитило нынешнюю ситуацию в буржуазной литературе, когда, не переставая быть человеком печатающимся, писатель перестает быть человеком пишущим, отходя все дальше от литературы.

«Но, конечно, проповедник, певец, сказитель и шут — фигуры вечные, они существовали задолго до того, как появились печатные книги, и, вероятно, будут существовать много позже того, как книги перестанут печатать»,— это напоминание, сделанное Дж.-Б. Пристли[9] в сравнительно недавнюю и вместе с тем уже оставшуюся за неким перевалом пору — в эпоху послевоенных симптомов кризиса писательской профессии,— ставило беды современного западного писателя в исторический масштаб. Если не основой для оптимизма, то, во всяком случае, основой для объяснения происходящего в буржуазном мире с писателем такая позиция могла служить: писатель, тот, кого теперь называют «писателем», а в сущности извечный творец, этот нынешний писатель когда-то пел, рассказывал, проповедовал, потом стал писать и стали его читать, потом начал печататься и стали его читать еще больше, но вот пришло с новыми горизонтами и новой аудиторией время и новых способов общения с этой аудиторией. «Стало быть,— рассуждал Пристли,— если мы не считаем себя всего лишь распространителями печатного слова, но являемся творцами, мастерами, создателями, если принадлежим мы к упомянутому

[9] Выступление на конгрессе ПЕН Клуба, проходившего в Лондоне в 1956 г. Материалы конгресса изданы в сб. «The author and the public. Problems of communication». London, 1957, p. 27.

выше вечному типу художника, то нам надлежит идти навстречу аудитории и сделать попытку овладеть новыми средствами, появление которых обусловлено новыми требованиями». Иными словами, речь шла об изменении средств — не существа самой профессии.

Минуло с тех пор два десятилетия, целая полоса, насыщенная переменами, но вопрос о том, следует ли писателю по-прежнему называться «писателем», не снят с повестки дня. Вопрос этот обострился и, конечно, не из-за названия, но существа того дела, которым должен заниматься человек, если называется он «писателем».

На недавней международной литературной встрече Умберто Эко предложил вместо слова «писатель» пользоваться понятием «культурный оператор»[10], предложил, на первый взгляд, во имя тех же мотивов, по каким в свое время Пристли сделал обнадеживающее напоминание: не в названии и даже не в письменно-печатном слове как основном оружии писателя дело! Умберто Эко, в свою очередь, напомнил о «предке» писателя, о его «родовом праотце», все о том же вечном типе творца, который был не только «техником слова», но владел и сценическим действием, и музыкой, и танцем, умел не только рассказывать, но и показывать. Так и у новейшего «культурного оператора», по мнению Эко, должна быть «заинтересованность в различных экспрессивных каналах, которые незачем больше сводить к манипуляции только одним средством» — словом.

Итак, некогда под натиском перемен возникли поиски новых средств, теперь же приходится подыскивать и новое название для человека, этими средствами пользующегося: куда клонится процесс, выразившийся в кризисе самого понятия «писатель»?

Вроде бы теперь, как и прежде, идет речь о средствах, только средствах, группирующихся вокруг неизменного источника творческой энергии, называемого «писателем» или, пусть, «культурным оператором»... Нет, ситуация другая.

В послевоенные годы на смену книжному голоду военного времени пришло неожиданное, однако объяснимое пресыщение книгами: писатели продолжали писать, зато читатели перестали читать, предпочитая слушать и

[10] Relazione del professor Umberto Eco. Bologna, 1974, p. 8—9.

смотреть; книга, а вместе с ней основной производитель книги, писатель, попали в кризисное положение; опытный профессионал предложил выход: овладевайте новыми средствами! Но теперь ни о каком книжном кризисе говорить не приходится. Напротив, книжная продукция растет, расширяется потребление книги,— но не читательское[11]. Информационное, коммуникативное, коммодитивное (от commodity — товар), какое угодно, только не читательское. От своего первозданного назначения книга оторвалась настолько, что теперь ей не нужен не только автор[12], но и читатель: идет перекачка гигантских книжных масс из хранилища в хранилище, из библиотеки в библиотеку — через голову читателя[13].

Тем не менее, хотя могущественный механизм литературно-издательского дела в буржуазном мире центрован не по оси писатель — читатель, а — издатель — потребитель, все же чисто читательский, традиционный интерес к книге не исчез, он заявляет о себе при малейшей возможности, едва только появляется книга, которая, как говорил еще Эдгар По, разрешает себя читать. Поэтому, когда писателю советуют не ограничиваться «манипуляциями только одним средством», т. е. творческим словом, это фактически означает, что не читатель утратил к традиционно-писательскому «экспрессивному каналу» интерес, но сам писатель под давлением различ-

---

[11] Своеобразное отчуждение книги от своего назначения на примере разных буржуазных стран показано в работах Робера Эскарпи (Франция), Ганса Гартеля (Дания) и Малькольма Брэдбюри (Англия, отчасти США); см.: *Р. Эскарпи.* Революция в мире книг (1964). М., «Книга», 1972.

[12] Это видно, в частности, по присуждению крупных литературных премий, в борьбе за которые писатели оттеснены издательствами. Книге, получившей премию Гонкуров, какова бы книга ни была, обеспечен тираж в четыреста тысяч экземпляров, поэтому хороша или плоха книга, кем бы она ни была написана, за нее борется всеми дозволенными и недозволенными средствами могущественнейшая издательская фирма. Об этом в 1968 г. на страницах спецвыпуска литературного приложения к «Таймс», вышедшего под названием «Деньги и писательство», подробно рассказал Жан Франсуа Ревель.

[13] Наблюдается рост хранения книг вместо чтения, ибо «обязательное приобретение книг общественными, школьными, университетскими или научными библиотеками вовсе не предполагает действительного потребления книги» (*Malcolm Bradbury.* The social context of modern English literature. New York, 1972, p. 218).

ных обстоятельств и тенденций эволюционировал таким образом, что разучился этим каналом пользоваться. Вот ему и приходится, становясь «культурным оператором», расширять ради компенсации творческой способности набор средств. Компенсация, как видно, кризисная. Не «затруднение от изобилия», а уклонение «в сторону от главной магистрали литературного творчества»[14].

О «культурном операторе» самом по себе вопрос поставлен совершенно оправданно, по крайней мере в том отношении, что пора подыскать наименование для фактически существующей и активно действующей фигуры, которая пока что условно называется «писателем», подобно тому, как некогда сам писатель вынужден был выступать в обличье «редактора», «издателя», когда приходилось ему уверять читающую публику, будто ничего он не писал, а просто нашел «рукопись под кроватью». Писатель прятался и в силу стариннейшего из законов убедительности, основанного на безличном авторитете предания, и из-за временных предрассудков, по которым писательство не считалось делом особенно почтенным. Но у «культурного оператора» таких мотивов для маскировки быть не может. Надо только с самого начала договориться, кого следует называть этим именем — не писателя, потому что дело сводится не к другому обозначению все той же творческой способности, а к другой способности. Что же касается отождествления этой, условно говоря, операторской способности с писательской через общих праотцов, то эта постановка вопроса не исторична. Ведь «извечный тип творца», тот «родовой предок писателя», на которого ссылался Пристли, а теперь ссылается Умберто Эко, отличался исторически обусловленным универсализмом способностей именно как единой способностью.

Этот, на наш ретроспективный взгляд, шаман, поминаемый Умберто Эко, пел, танцевал и выкрикивал, а со своей собственной точки зрения и своих соплеменников, он — шаманил. Так и писательское слово это не «одно средство», а множество средств, исторически объединившихся в творческом слове.

---

[14] *Н. Федоренко.* Продолжение диалога.— «Литературная газета», 29 мая 1974 г. Статья написана по впечатлениям от той международной встречи, где выступал Умберто Эко.

«Только на бумаге,— говорил Шоу,— сумело человечество достичь славы, красоты, истины, знания, доблести и нерушимой любви». Шоу шутил, желая сказать, что пока лишь на бумаге существуют в идеальной степени все эти замечательные достижения, но шутка его была всерьез и вполне обоснованно использована автором работы о писательских проблемах — с ударением «на бумаге» как поле деятельности, где были выработаны результативные выразительные средства: только на бумаге и только с помощью определенных способностей [15].

А что умеет или должен уметь «культурный оператор»? Заинтересованный во всевозможных «экспрессивных каналах», умеет ли он в профессиональной степени пользоваться хотя бы одним из них? И не является ли «культурный оператор» другим обозначением так называемого «писателя по положению», так называемого кембриджским профессором Ливисом, который в споре с Т.-С. Элиотом предложил этот термин ради того, чтобы отделить утратившего творческую связь со своей профессией литературного деятеля от писателя по призванию? [16]

Безусловно, в основе своей это позитивистски-прагматическая «замена принципа отражения принципом организации», совершаемая в неокантианском, послемахистском русле буржуазной мысли. Проблемы эстетические отождествляются с социологическими, вместо творчества речь идет о восприятии произведения так, как будто это одно и то же, и, в конце концов, Умберто Эко прямо говорит, что «произведение — это пустая физическая емкость, которую каждый заполняет по-своему, пользуясь своим кодом, своей системой условностей».

«Трагедии Шекспира,— рассуждает Эко,— дают пищу для размышлений профессору литературы, а для других это нечто вроде приключенческого фильма, который смотрит каждый рабочий в том же городе».

«В Шекспире, даже в одной и той же шекспировской пьесе,— говорил в свое время А.-А. Ричардс,— разные

[15] См.: *John Brophy*. Britain needs books. London, 1942.

[16] Развернутая полемическая реплика Элиоту приложена Ф.-Р. Ливисом к его книге о Д.-Г. Лоуренсе, который и послужил отправным пунктом этой полемики; см.: *F. R. Leavis*. D. H. Lawrence; Novelist (1955).

люди, разные уровни ценят совершенно разные вещи, от наивной мелодрамы до утонченно сложной трагедии»[17].

Ход мысли, таким образом, знакомый и вполне оправданный — до известного момента, до некоего «поворота винта», после которого, сделав поначалу резонное, древностью завещанное допущение, что «книги имеют свою судьбу, по тому, как примет их читатель», мы вдруг получаем затем на месте творца — «оператора», а вместо произведения — «пустую емкость, которую каждый заполняет по-своему». Конечно, дело не в одних только терминах, звучащих, так сказать, не эстетично по сравнению с привычно-красивыми словами «искусство» и «творчество», а в действительном выводе из таких концепций, предлагающих избавить искусство от «смерти», грозящей ему в буржуазном обществе, путем... упразднения искусства.

Речь идет, подчеркнем еще раз, не обо всей современной западной литературе, а только об одной линии или тенденции, но тенденции, чрезвычайно влиятельной и даже главенствующей, если судить по мнениям критики. Появляется немало книг, которые увенчиваются критическими лаврами как «серьезные» и «значительные» и которые вместе с тем решительно «не позволяют себя читать». «Одолев его романы, я понял, в чем их сила»,— с торжеством говорит рецензент книжного обозрения «Нью-Йорк таймс» о последних произведениях Патрика Уайта, лауреата Нобелевской премии 1973 г. Тот же процесс «преодоления» книг, своего рода борьбы с ними описан на страницах того же обозрения в статье о последних вещах известного швейцарского писателя Макса Фриша. Похоже, что борьба с книгой (так и говорится «to wrestle with a book») вместо чтения становится привычной подменой, по крайней мере, в практике рецензентов. И одна из причин активного внедрения в за-

[17] *I. A. Richards.* Principles of literary criticism (1924). London, 1967, p. 165. Английский сверстник Умберто Эко, романист и критик Энтони Уэст, испытавший, как видно, непосредственное воздействие идей Ричардса, рассуждал совсем недавно в принципе так же, назвав литературу «полой цельностью», поскольку «литература как таковая имеет для всех не одно и то же значение» (сказано это было на конференции «Искусство и публика», проведеной в 1966 г. Чикагским университетом и затем отраженной в сб. «The arts and public». University of Chicago Press, 1967, p. 56—57).

падную литературу книг, которые одолеть можно лишь в рукопашной схватке с ними, заключается в том, что написаны или, вернее, произведены такие книги людьми, не обладающими специфически-литераторским дарованием или растратившими его.

В связи с этим становится понятно, почему особое внимание по обе стороны Атлантики вызвала книга Джона Гросса «Подъем и падение литератора». Гросс проследил, как в английской литературе постепенно исчезал универсальный литературный работник, который «жил с пером в руке и писал легче, чем говорил». Не надо, конечно, идеализировать. Эпоха пишущего писателя, кажущаяся теперь «золотой», плодила в изобилии беспринципных борзописцев и ловких щелкоперов. Не только ведь «литератор», но и «разбойник пера» — ее символ. Гросс это учитывает. Населив свое исследование второстепенными фигурами, он ищет в них родовые особенности, которые делали литератора в свое время нужным, а теперь наступил для него ледниковый период, и, по выражению Гросса, литератор почти вымер, потому что именно в его специфических качествах нет надобности.

Да, литератор прежде всего, что называется, знал толк в литературе, какую бы роль он в ней ни играл,— печатал других или печатался сам. Пусть собственная творческая способность среднего литературного работника была невелика, но все же это был работник литературный, понимавший, кто есть писатель среди пишущих. Понимавший не односторонне, не по замкнутым корпоративным правилам, а в живом и цельном виде: понимал, как пишут, и знал, что читают. Успех своей деятельности литератор измерял всем процессом, от письменного стола — к читателю. Понятно, спрос не единственный критерий литературных достоинств. Но, во всяком случае, на любом уровне и для любой среды критические нормы выводились из естественного назначения книги — быть читаемой.

«Он так и не знал, что такое прочесть хорошую книгу»,—эти слова из романа Кингсли Эмиса отметили наблюдатели новейшего литературного процесса. Речь идет о герое, который вовсе не какое-то новомодное чудовище, а обычный современный человек, о существовании классики он знает, но ему, как «современному человеку»,

хотелось бы получить соответственно «современную книгу», именно книгу, некий особый предмет, взяв предмет этот в руки, люди должны испытывать нечто такое, чего ему как-то вот не удалось испытать. Положим, это всего лишь фраза, чей-то частный опыт и, может быть, просто случайность. Но как же все-таки это получилось? Герой Кингсли Эмиса — читатель, «как делаются эти книги» он не знает и сам своей читательской беды объяснить не может. Но вот в романе Айрис Мердок «Черный принц» дан посильный ответ на этот вопрос, хотя бы потому, что герой романа — писатель, который вроде бы должен был по своему положению написать ту самую книгу, что ждет герой Кингсли Эмиса, но — погиб. Тут свой вопрос: как же это произошло?

Творческого человека всегда жаль, как жалеем мы, например, Мартина Идена, но в книге Джека Лондона понятно, где конфликт — личность и общество, талант и профессионализм, призвание и продажность, а в новейшей ситуации, описанной Айрис Мердок, все далеко не так ясно. «Принц» — писатель, но — почему? Где доказательства? Ведь в романе Джека Лондона они были, это было понятно, чувствовалось, что Мартин — одаренный малый. Творческая полнота его натуры не вызывала сомнения. А «Черный принц» повествует о том, как по невыясненным причинам человек попал в писатели, а потом, естественно, его ситуация сделалась неразрешимо трагической.

Такова социальная и творческая, вернее, антитворческая подоплека обострения проблемы писательского профессионализма в крупных капиталистических странах Запада, в частности Англии и США. Зарубежные литературоведы уже обратили внимание на этот вопрос. Нашим специалистам, изучающим зарубежную литературу и критику, также не следует оставаться к этой проблеме безучастными.

ПУБЛИКАЦИИ

Михаил Пришвин

ЗАПИСИ О ТВОРЧЕСТВЕ *

В «Контексте» начинается публикация фрагментов из дневников М. М. Пришвина (1873—1954). Читатель найдет здесь глубокие и самобытные размышления писателя о законах творчества, о соотношении поэзии и жизни и, с другой стороны, поэзии и науки, о своеобразии русской литературы и о многом другом.

У Михаила Пришвина есть тонкое замечание: «Целиком вопросы жизни решаются только у мальчиков; мудрец их имеет в виду, а решает только частности». Многие высказывания писателя на первый взгляд могут предстать как «частные» или чисто личные. Но в каждом из них писатель «имеет в виду» жизнь и творчество в их целостном объеме и смысле.

Подавляющее большинство записей Пришвина печатается впервые; некоторые публиковались ранее не полностью. Кстати сказать, вообще очень значительная часть наследия писателя еще не увидела света, и читателей Пришвина ждут замечательные открытия.

Творчество Пришвина, как, впрочем, творчество каждого великого художника, имеет свою сложную судьбу. Лишь теперь, через два десятилетия после смерти писателя, начинает осознаваться истинный смысл и значение его наследия.

В этой связи целесообразно напомнить о судьбе творческого наследия Достоевского. При всем различии и, пожалуй, даже несовместимости писательских обликов Достоевского и Пришвина в их посмертных судьбах есть одно весьма существенное совпадение. И при жизни, и многие годы после смерти Достоевского воспринимали прежде всего как искусного изобразителя *психических состояний*, главным образом сложных и «исключительных». Первая книга о творчестве писателя, вышедшая в 1885 г., называлась «Достоевский

---

* Редколлегия выражает глубокую благодарность Валерии Дмитриевне Пришвиной, подготовившей к печати публикуемые ниже тексты писателя.

как психопатолог», и можно насчитать десятки более ранних и более поздних работ подобного же характера.

Между тем сам Достоевский писал: «При полном реализме найти в человеке человека. Эта русская черта по преимуществу, и в этом смысле я, конечно, народен...— хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему. Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле». Представление о Достоевском как о «психологе» не давало возможности понять подлинный смысл и действительное величие его творчества. Лишь в эпоху революции пришло понимание того, что реалистические изображения крайне напряженных, противоречивых и острых состояний души (т. е. так называемая «психопатология») явились в творчестве Достоевского лишь своего рода *материалом* для художественного освоения коренных проблем человеческого бытия в целом — освоения проникновенного и пророческого.

Аналогично обстоит дело и с пониманием творчества Пришвина. «Певец родной земли», «Писатель-географ», «Певец природы», «Чудесный следопыт» — таковы типичные названия работ об этом художнике. До сих пор многие видят в Пришвине только художника-*этнографа*», создателя мастерских очерков о природе, в особенности об ее нетронутых уголках, давно ставших редкостным, «исключительным» явлением.

Между тем Пришвин писал еще в 1933 г., что его произведения «могут быть названы очерками только за особенно напряженное, как бы усиленно *реальное* отношение автора к *материалу* (курсив наш.— *В. К.*), в правдивости своей до того сильному, что краеведы, этнографы, педагоги, охотники, считают его сочинения этнографическими, краеведческими, охотничьими, детскими и так далее». На деле же писатель изображает природу лишь постольку, «поскольку в ней действительно содержится родственный человеку, осмелимся сказать, культурный слой. Это отношение художника к материи чуть-чуть глубже идет, чем общепринятый реализм» [1].

Замечательна эта прямая перекличка с приведенным выше высказыванием Достоевского! Я не этнограф, говорит Пришвин, а реалист (если воспользоваться определением Достоевского) «в высшем смысле». Вслед за Достоевским Пришвин мог бы определить свою цель как стремление «при полном реализме» найти в *природе* человека.

Таким образом, Пришвин считал реалистические изображения природы лишь *материалом* для осуществления истинной цели своего

---

[1] *М. М. Пришвин.* Собр. соч. в 6 томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1957, стр. 10, 12.

творчества и объяснял непонимание этого своим небывало «напряженным», «усиленно реальным» отношением к «материалу» (т. е. к природе).

Найти в природе человека — это отнюдь не означает «одухотворить» природу. Развивая свою мысль, Пришвин далее специально подчеркивает: цель его вовсе не в том, чтобы «очеловечивать» природу, «как Лев Толстой очеловечил лошадь Холстомера, перенося на нее целиком черты человека»[2]. Дело идет о том, чтобы открыть «родственный человеку культурный слой» в самой природе как таковой, в природе без человека[3]. В публикуемых ниже записях Пришвин не раз касается этой проблемы (см., например, стр. 330), подчеркивая принципиальное отличие своих исканий от всей предшествующей литературы «о природе». Пришвин выступил против традиционного гуманизма, сложившегося еще в эпоху Возрождения и к XX в. исчерпавшего себя. Этот гуманизм — особенно на поздней стадии своего развития — исходил из идеи самоцельности человека и рассматривал все «внечеловеческое» лишь как средство человеческого самоутверждения. Пришвин всем своим творчеством доказывает (разумеется, художественно доказывает), что и природа в ее целостности не может быть средством для чего-либо, в том числе и для человека. Последовательное превращение природы в «средство» в конечном счете неизбежно приведет к гибели самого человека как ее «части». Характерно, что в свое время Зинаида Гиппиус (и, кстати, не только она), исходя из принципов сугубо «антропоцентрического» гуманизма, назвала Пришвина «бесчеловечным» писателем.

В замечательной книге Пришвина «Журавлиная родина» (1929) рассказано, в частности, о реликтовой клавдофоре — шарообразной бархатно-зеленой водоросли, почти совершенно исчезнувшей с лица земли. Она сохранилась в красивейшем озере Заболотском, но его собираются уничтожить ради осушения болот. И вот встает дилемма: «На одной стороне благополучие десятка деревень у болот... на другой гибель одного растительного существа».

Речь идет, так сказать, о некоей «слезинке» природы (вспомним «слезинку» ребенка, о которой говорит Иван Карамазов!), на каковой должно воздвигаться благополучие людей. Но кто знает — не превратится ли после мелиоративных работ само озеро с окружающей его

---

[2] *М. М. Пришвин.* Собр. соч. в 6 томах, т. 4, стр. 12.

[3] «...Способность заставать мир без себя,— писал Пришвин,— или чувствовать иногда себя первым на новой земле, вероятно, и есть все, чем обогащает художник культуру...

...Вдруг застанешь жизнь без себя, елки — березки *сами*; и вот это-то «сами» и надо считать высшим моментом творческого созидания» (*М. Пришвин.* Незабудки. М., «Художественная литература», 1969, стр. 203).

чудесной Золотой луговиной, этот «редчайший памятник природы в десятиверстный непроходимый ковш грязи»? [4]

Утверждая суверенность природы, Пришвин рассказывает в своей «Фацелии» (1940), как он «вспомнил мысль Гете о том, что природа создает безличное, а только человек личен. Нет, я думаю, что только человек способен создавать наряду с духовными ценностями совершенно безликие механизмы, а в природе именно все лично».

Но о смысле творчества Пришвина — смысле необычайно богатом и многогранном — можно написать целый трактат и все же не исчерпать его. Вышеизложенное уже, кажется, дает основания для главного вывода: творчество Пришвина имеет самое прямое и самое живое отношение к проблемам современности.

Он писал уже много лет назад, что настоящий художник всегда верно «движется во времени», «как птица на перелете верно направляется в огромном пространстве с Новой Земли в Центральную Африку». Писатель говорил о «тайной современности» своих книг; ныне эта современность становится ослепительно явной. Можно с полным основанием сказать, что *настало время Пришвина.*

Писатель подчас оказывается сугубо «современным» не в свою собственную эпоху, а в последующие. Напрашиваются следующие объяснения этого факта. Во-первых, такой писатель (если он, конечно, обладает мощным и пророческим даром художника) имеет возможность освоить самые *корни* и *ростки* грядущих явлений и, таким образом, понять эти явления в их цельном существе (впоследствии они неизбежно разрастутся, дадут массу разнообразных ответвлений и их уже нельзя будет схватить единым взглядом). Во-вторых, поскольку будущее еще находится, так сказать, в зародышевом состоянии, писатель способен отнестись к нему с наибольшей объективностью. Он еще не вынужден насмерть бороться с одним и защищать другое, как будут вынуждены его дети или внуки. Пришвин удивительно объективен в своих сопоставлениях «природы» и «цивилизации». Он с пренебрежением отвергает, например, «слова о «гнилой» цивилизации, закате Европы, о спасении себя и мира в природе. Эта обратная революция (реакция),— пишет Пришвин,— таит в себе грех еще пущий, чем первоначальная молодая претензия сил [5]: тут слабость, гниение силы величается, опираясь на силы естества.

Напрасная иллюзия! Если это взять в основу спасения, то иссякнут все родники жизни, леса вырубят, люди погибнут от болезней.

И я думаю, все эти «побеги в природу» означают смирение паче гордости. Надо смириться до того, чтобы взять на себя и силу знания,

---

[4] *М. М. Пришвин.* Собр. соч. в 6 томах, т. 4, стр. 434.

[5] Т. е. безудержная апология «прогресса» в XIX в.

и силу искусства, и только переключить их движение от разрушительного на созидательное» [6].

Подлинное созидание, по Пришвину, подразумевает *сотворчество*, а не борьбу с природой (на которую был обречен человек в течение тысячелетий из-за своей слабости), не соперничество с ней. Но это уже особая тема. Настоящее понимание и оценка пришвинского наследия еще впереди. Наша задача состояла лишь в том, чтобы указать на глубокую современность творчества Пришвина.

Конечно, Пришвин не единственный художник XX в., который принципиально по-новому, в духе нашего времени решал проблему «человек и природа». Эта проблема по-своему и нередко очень плодотворно выступала, например, в творчестве таких крупнейших писателей, как Райнер Мария Рильке, Роберт Фрост, Уильям Фолкнер (особенно в его замечательной повести «Медведь»), Ясунари Кавабата, Халлдор Лакснесс, Габриель Гарсия Маркес («Сто лет одиночества»). Но Пришвин сказал об этом раньше и, на мой взгляд, больше, чем кто бы то ни было.

В решении проблемы «природа и человек» его творческий размах поистине безграничен. Характерно, что его художественная мысль то и дело выходит в беспредельность космоса, притом выходит совершенно органически и естественно:

«Поля пустеют, и по мере этого короче дни и раньше спать ложатся в деревне, зато ярче звезды в небе.

Выйдешь на крылечко,— такой покой! — и вдруг падучая звезда: разрезано все небо на два полунеба, метеор, мчащийся во Вселенной, коснулся нашей атмосферы и открыл нам, каким сумасшедшим движением дается этот деревенский покой» [7].

М. М. Пришвин вел «дневник» в течение всей своей полувековой литературной деятельности. Со временем повседневные записи стали не только подспорьем, но и вполне самостоятельной сферой его творчества.

Более того, незадолго до смерти, в 1952 г. писатель высказал следующее предположение: «Переписчик Л. Н. Толстого переписал мой дневник за 1941 год. Думаю, что если очистить его от неудач, и так бы сделать лет за десять, и очищенное собрать в один том, то и получится та книга, для которой родился Михаил Пришвин» [8].

Записи М. М. Пришвина многообразны. Здесь и собственно дневниковые заметки, фиксирующие события личной жизни писателя, и

[6] *М. Пришвин.* Незабудки, стр. 99.
[7] Там же, стр. 26.
[8] *М. М. Пришвин.* Собр. соч. в 6 томах, т. 6, стр. 531.

этюды природы и быта, и размышления философического характера, и т. п. Впрочем, «тематический» характер записей не так уж существен: в основе всего — цельная развивающаяся мысль художника и гражданина. В частности, едва ли не каждая запись так или иначе связана с главным, *творческим* бытием писателя.

Но, конечно, особый интерес представляют для данной публикации те записи, которые непосредственно посвящены проблемам художественного творчества и природе искусства слова.

Издание всех творческих записей М. М. Пришвина (а тем более дневников в целом) — дело будущего, которому должна предшествовать большая и кропотливая работа. Для данной публикации отобрана часть характерных записей из дневников 1914—1929 и отчасти 1937—1940 гг. Выбор этот в какой-то мере случаен; он обусловлен большей обработанностью дневников указанного времени. Но, как уже говорилось, записи М. М. Пришвина скреплены целостностью его личности; по части, даже по мельчайшей частице его дневника можно составить представление о целом. Следует подходить к каждой записи как к вехе на пути духовного движения и развития писателя.

Нельзя забывать также, что перед нами — записи художника. Очень многие из них представляют собою не столько «размышления», сколько «стихотворения в прозе». Поэтому воспринимать эти записи и судить о них необходимо по их собственным — художественным — законам. Определенные внутренние противоречия или заострения смысла присущи им как любым порождениям творчества, которое немыслимо без «субъективности» и без обнажения разных, подчас несовместимых граней и свойств реальности.

В. В. Кожинов

3 апреля 1921 г.[1] — Лежат мои тетрадки и книги, и я редко могу победить отвращение, чтобы заглянуть в свои труды... Некоторую маленькую известность, которую получил я в литературе, я получил совсем не за то, что сделал. Трудов моих собственно нет никаких, а есть некоторый психологический литературный опыт, и мне кажется, что никто в литературе этого не сделал, кроме меня, а именно: писать как живописцы, только виденное, во-первых; во-вторых, самое главное — держать свою мысль всегда под контролем виденного (интуиции). Я говорю «никто» сознательно, бессознательно талантливые люди делают так «все».

Когда-то я принадлежал к той интеллигенции, которая летает под звездами с завязанными глазами, и я летал вместе со всеми, пользуясь чужими теориями, как крыльями. Однажды повязка спала с моих глаз (не скажу почему), и я очутился на земле. Увидав цветы вокруг себя, пахучую землю, людей здравого смысла, наконец, и самые недоступные мне звезды, я очень обрадовался. Мне стало ясно, что интеллигенция ничего не видит, оттого что много думает чужими мыслями, она, как вековуха, засмыслилась и не может решиться выйти замуж.

Объявив войну чужой мысли в себе, я попробовал писать повести[2], но они мне не дались все по той же причине: мешали рассуждения. Тогда я попробовал умалить себя до писания детских рассказов, после многих опытов один мне удался, но случайно; неудачи были все по тем же причинам: я вкладывал в рассказ много «смысла». Пропутешествовать куда-нибудь и просто описать виденное — вот как я решил эту задачу отделаться от «мысли»[3]. Поездка (всего на 1 месяц!) в Олонецкую губернию блестящим образом разрешила мою задачу:

я написал простое *виденное* и вышла книга «В краю непуганых птиц»[4], за которую меня настоящие ученые произвели в этнографы, не представляя даже себе всю глубину моего невежества в этой науке. Только один этнограф Олонецкого края, Воронов, когда я читал свою книгу в Географическом обществе, сказал мне: «Я вам завидую, я всю жизнь изучал родной мне Олонецкий край и не мог этого написать и не могу». Почему?—спросил я. Он сказал: «Вы сердцем постигаете и пишете, а я не могу». Так я стал этнографом, а благодаря еще тому, что двоюродный брат мой Игнатов стал помещать в «Русских ведомостях» мои заметки (я писал их исключительно для заработка, в них нет ничего моего), стал «известным» этнографом. И с тех пор это слово пристало ко мне, как черт к Ремизову[5]. Вскоре после первого опыта я решил сделать второй и буквально с грошом в кармане, с ружьем и удочкой отправился в большое летнее этнографическое путешествие по Белому морю, Северному океану и вокруг Норвегии, в котором я уже почти ничего (кроме слов) не записывал, а отдавался вполне интересу самого «путешествия»[6]. Новая книга моя, «За волшебным колобком», вполне бы разрешила мою задачу — дать бездумную картину природы, если бы не висел на ней груз все-таки путешествия. Сказочные рассказы «Крутоярский зверь» и «Птичье кладбище»[7], написанные по впечатлению от летней охоты в Брыни, впустили, наконец, меня в область искусства, художественные журналы раскрылись для меня, а звание этнографа позволяло собирать гонорар с газет.

Между тем новая гроза нависла над моей свободой <...> Я сошелся с Мережковским — Розановым и всем этим кругом религиозно-философского общества. Под влиянием этих «идей» я поехал в Заволжье и написал книгу «Невидимый град» о сектантах[8]. Если устранить из нее несколько манерничание стиля вначале и романтическую кокетливость, то книга эта еще больше, чем «В краю непуганых птиц», удивляет меня, как я, абсолютно невежественный в сектантствоведении, умел за месяц разобраться и выпукло представить почти весь сектантский мир. И все это благодаря борьбе с мыслью, моему методу бездумности. Я встречал профессоров, просидевших годы над диссертациями о сектантах, и с удивлением видел, что знаю больше их. В кружке нашем

приняли мою книгу чрезвычайно благосклонно, и я слышал не раз, как маститые мистики сочувственно меня называли «ищущим». Под влиянием их я целую зиму провертелся в Петербурге среди пророков и богородиц хлыстовщины <...> И вдруг почувствовал, что опять погибаю в чужедумии среди засмысленных интеллигентов с другой стороны.

Я опять рванулся в путешествие в Среднюю Азию к пастухам, и написал «Черного Араба»[9], для которого я столько изведал, что мог бы написать о Средней Азии десять таких книг, как «В краю непуганых птиц». И вот эти научные материалы я пожертвовал для коротенькой поэмы в два печатных листа! Только комнаты жалких квартирок на Охте, на Песочной знают, каких невероятных трудов, какой борьбы с «наукой», с «мыслью» стоили мне мои писания, которые для всех остаются только картинами природы, пейзажными миниатюрами. В этих пейзажах, однако, скрыто огромное индивидуальное усилие за свободу, и тем, только тем они мне ценны до сих пор.

«Вы на какой платформе?— спросил меня один из крупнейших поэтов[10], когда я пришел в первый раз в религиозно-философское общество.— На христианской или языческой?»— повторил он вопрос.

А в чисто даже литературных кругах говорят: это у вас лирика, это надо бросить, нужен эпос, пишите большой роман. И вот думаешь над платформой, над романом. Я целый год потерял, отдавшись писанию романа, и написал за это время всего одну главу, в которой каждое слово вставлялось, как инфузория, «щипчиками» под микроскопом <...> Опять новое усилие к бессмыслию, и пишу в одну неделю повесть «Никон Староколенный»[11]. И вот общий приговор и суд: «У вас нет человека, вы бесчеловечный писатель»[12]. Впрочем, кто-то раз обмолвился вскользь на страницах, кажется, «Нового времени», что очень хорошо это, и не нужно, надоела человечина...[13]

1914. Искусство писателя состоит в том, чтобы написать о себе и не обнажиться.

12 января 1914 — Метод писания, выработанный мной, можно выразить так: я ищу в жизни видимой отражения или соответствия непонятной и невидимой жизни моей

собственной души. Встречаясь с достойным писания сюжетом, вдруг получаешь как бы веру, а не находя, страдаешь неверием.

1914 — Волна, уносящая передовых людей к творчеству, всегда забывает на отливе множество людей, мечтающих о творчестве с лицом, обращенным к морю будущего: из этих людей выходят преподаватели гимназий и всех других учебных заведений. И всегда тут бывает как будто какая-нибудь внешняя причина: что-то помешало, что-то придержало, и, смотришь, остался на отливе, и Бог знает, где бежит впереди волна, разгоняя белые гребни.

...У Розанова Библия для него просто маска.

Поэзия Библии, поэзия семьи, а не самая Библия, не самая семья. Так оно и есть: семья Розанова — надрыв, семья — коллекция грехов[14]. Но есть действительно какой-то еще больший грех в интеллигентском упрощении, т. е. умственном, грех самоубийства и вот если взять самоубийцу и Розанова...(это два полюса, одинаково ужасные для среднего человека), то и начинается великий спор. Вот откуда и надо анализировать Розанова: ничего среднего: или убью себя, или принимаю все. Розанова ненавидят интеллигенты, как люди здоровые, массовые.

1914. Декаденты, вероятно, литераторы, а я не литератор... У них «я» — бумажный бог.

У Мережковского это «бумажное» существо превращено в «культурное» существо и вся культура сама превращена в книгу. И в ней, в этой книге герой Христос. Выходит так, что вот если бы я не мог добиться любви своей страстью и стал бы писать книгу и когда состарелся бы, то преподнес бы возлюбленной свою пламенную книгу любви. Так и М. преподносит нам своего бумажного Христа.

18 июля 1915 — В сравнение с толстовским «Детством» так: вертится крыло ветряной мельницы, то земли захватит зеленой, то синего неба — Толстой. А у Н. мельница вертится на вертикальной оси, как молотильный привод, не поднимаясь от земли. Написано прекрасно, а целых 60 страниц не мог дочитать. Перевешивает обстановка, а не личность и деревянит читателя.

3 сентября 1915 — Моя старинная мечта заняться както особенно, по-своему, географией, вообще природове-

дением, одухотворить эти науки, насильно втиснутые в законы одной причинности.

25 сентября 1915 — У Толстого главное хорошее в творчестве — способность лепить людей из чего-то живого: читая, вы постоянно чувствуете под собой безликую стихию (как это называют) или, что ли, подпочву, из которой по воле творца легко и свободно возникают, проходят, исчезая куда-то, лица людей.

Все недаром! Какая масса людей проходит даром, как тени, и кажется, все это ненастоящие, неинтересные люди. Между тем в действительности все они настоящие, все интересные. Стоит только попасть с любым из них на одну тропинку, как откроется неизбежно их природа в ужасающей силе, и тогда понимаешь действительность, все равно как, глядя на мелькнувшую падучую звезду, догадываешься о действительно движущейся, мчащейся природе неба, а не спокойной, как кажется.

15 августа 1917 — Есть произведения ⟨...⟩ в которых есть несомненная поэзия и рядом с ней какой-то сгусток, ничего общего с ней не имеющий. И вот все говорят не о поэзии рассказа, а об этом сгустке. Шум вокруг ненужного создает автору ложную славу.

1 сентября 1917 — Писатель и есть действительный, не мнимый пролетарий, он должен продавать не свою физическую силу, как рабочий на фабрике, но духовную, которая и есть сущность физической силы, и при этом так исхитриться, продавая, чтобы остаться неподкупным.

15 марта 1918 — Пламя пожара России так велико, что свет его, как солнца свет утреннюю зарю закрывает, так невидимым становится свет всякого нашего личного творчества, и, напиши теперь автор подлинно гениальную картину, она будет, как бледная утренняя луна, бессильная, лишняя.

3 апреля 1918 — С тех пор, как я стал писать и нашел в этом занятии свое призвание, я смутно ненавидел интеллигенцию. И стало так, что я, прошедший всю школу интеллигенции от Бокля и Маркса до тюрьмы, ссылки и заграницы [15], я стал видеть в ней людей особой породы, иного, чем я, рождения... Так что интеллигентство, равно как и черносотенство, стали мне одинаково далеки...

11 сентября 1918 — Однажды Ремизов сказал: «Вот бы настоящим критикам разобрать интересный вопрос,

почему Пришвин не хочет описывать людей, а все коров, собак и всякую такую всячину».

Это вот почему: потому что сердечной жизни человека (себя) я не понимаю и боюсь трогать это догадкой, спугивать, непережитое отдать бумаге, расстаться с будущим. Тут дело мудреное.

10 ноября 1919 — Художественное творчество все основано на вере, или, если хотите, на самообмане: я описываю вещь, как она мне представляется, и в то же время я верю, что эта вещь существует в себе так, как она мне представляется (эпическое творчество, Гомер, Аксаков, Толстой)...

2 марта 1920 — Всякое произведение искусства рождается из встречи мгновения текущей жизни земли с вечностью: произведение искусства — памятник по умершему мгновению жизни.

Мир — это наше представление, а художник верит, что это действительный мир: свое представление он считает за действительный мир; он должен быть настолько наивен (и глуп), чтобы верить в это свое, как в действительность.

26 мая 1920 — ⟨...⟩ Нам, писателям, нужно опять к народу, надо опять подслушивать его стоны, собирать кровь и слезы, и новые души, взращенные его страданием, нужно поднять все прошлое в новом свете.

1 ноября 1920 — Какого-нибудь иностранного критика интересует в моем произведении только стиль мой, но меня делает автором не стиль мой, а уверенность, что изображенное мной существует в жизни, и в этом открытии жизненного я нахожу и ценность и гордость свою, как автора нового произведения.

⟨...⟩ Могла бы существовать литература, если бы писатели были русские, а критики японцы, и жили бы в Японии, получая по почте наши произведения?.. Значит, для существования литературы нужно, чтобы и критик немного верил в жизнь и чуть-чуть бы страдал той же авторской национальной глупостью.

15 апреля 1921 — Обломов. В этом романе внутренне прославляется русская лень и внешне она же порицается изображением мертводеятельных людей (Ольга и Штольц). Никакая «положительная» деятельность в России **не** может выдержать критики Обломова: его покой таит в себе запрос на высшую ценность, на такую дея-

тельность, из-за которой стоило бы лишиться покоя. Это своего рода толстовское «неделание». Иначе и быть не может в стране, где всякая деятельность, направленная на улучшение своего существования, сопровождается чувством неправоты, а только деятельность, в которой личное совершенно сливается с делом для других, может быть противопоставлена обломовскому покою. В романе есть только чисто внешнее касание огромного русского факта, и потому только роман стал знаменит.

Антипод Обломова не Штольц, а Максималист, с которым Обломов действительно мог бы дружить, спорить по существу и как бы сливаться временами, как слито это в Илье Муромце: сидел, сидел и вдруг пошел, да как пошел!... Вне обломовщины и максимализма не было морального существования в России, разве только приблизительное. «Устраиваться» можно было только «под шумок», прикрываясь лучше всего просветительной деятельностью или европеизмом... Не могут все быть обломовыми, не могут все быть максималистами...

14 мая 1921 — Миллионы художников могут, не ссорясь между собою, пользоваться одною булавочной головкой натуры; так верно, если бы развить все творческие силы человека, то немного бы им нужно было земли и всякой материи, и воевать бы тогда было не из-за чего. Вообще для творчества нужно немного материи, и не в материи вопрос. Может быть даже, если вопрос ставится о материи, то это бывает признак, что творчество нарушено... Творчество чувствуется как освобождение от материальности, преодоление материи, наоборот, чувство тягости материи лишает творчества.

Люди, видимо, не могут быть всегда в творчестве (в духе); это промежуточное состояние их, когда чувствуется тягость материи, называют *долгом* или *крестом*, это чувство — мать всей морали. Так цвету (или творчеству) предшествует подземная, корневая жизнь долга (креста).

24 августа 1922 — Я предлагаю для будущей огромной синтетической работы художественного сознания воспользоваться и моим «этнографическим» методом художественного изображения действительности. Сущность его состоит в той вере, заложенной в меня, что вещь существует и оправдана в своем существовании, а если выходит так, что вещь становится моим «представлением»,

то это мой грех, и она в этом не виновата. Поэтому вещь надо описать точно (этнографически) и тут же описать себя в момент интимнейшего соприкосновения с вещью (свое представление)... Это-то и нужно, чтобы открыть путь. Он мне открывается в работе искания момента слияния себя самого с вещью, когда видимый мир оказывается моим собственным миром. Так смотрят на мир наши неграмотные крестьяне, и так все мы, образованные и деятельные люди, пожалуй, будем смотреть, когда освободимся от философской заумности <...>

Нужно нам учиться у мужика, и глазу его, как он смотрит на мир. Вот почему я толкусь всю жизнь среди наших крестьян...

26 августа 1922 — Чувство масс. Чувство природы, которым обладают в большей или малой степени почти все художники слова, легко может развиться в чувство народа (и не надо это даже объяснять, почему), а чувство народа, если хорошенько поработать над собой, можно не «милостью Божьей», а вполне сознательно использовать для изображения масс.

А как это нам теперь нужно!

Выдвинулась на сцену истории огромная масса, и вчера мы были свидетелями этого события воочию, так, что можно было вложить персты в язвы, и все-таки «Лагерь Валленштейна» и «Ткачи» [16], пришедшие из чужеземной литературы, почти единственная (и надо сказать, малоудачная) попытка изображения масс.

Вот почему неудачны все попытки изобразить массу: художник чувствует индивидуум (тип), потом складывает это с чувством другого типа, третьего, и тип у него получается—только соединенный арифметически плюсами.

А нужно чувствовать вперед не отдельные существа массы, а всю ее как лицо, и это лицо чтобы стало героем, и из этого лица после выделились сами собой отдельные лица...

Два секрета мои рассказываю: первое, надо научиться не думать, вернее не искать в новом ничего от себя, забыть совершенно себя и отдаться.

У поэтов это выходило само собой, но я не могу достигнуть этого иначе, как уехав в новое место. И по-моему, это можно рекомендовать всем, кто начинает писать: новое место есть факт, новая данность, новая уверенность, и признаки ее выступают отчетливо.

Я ловлю эти признаки слухом (ритм) и глазом (пейзаж), мускульным чувством (когда много ходишь, странным образом выводит — хотя версты считаешь — из пространственных измерений, пространство становится эфирным, и время без газет, без правил дня идет только по солнышку). Тогда без времени и пространства мне видно, земля пахнет своим запахом, и все вокруг становится, как будто слушаешь сказку мира: в некотором царстве, в некотором государстве, при царе Горохе и так далее. Одним словом, человек заблудился, а ведь это-то и нужно художнику для восприятия реальности мира.

Недаром сказка начинается смешением времен и пространств: в некотором царстве, при царе Горохе — она выводит нас из категории времени и пространства для того, чтобы представить нам вещь, как она существует без этого или, как говорят философы, вещь в себе...

Иначе говоря, нужно посмотреть на вещь своим глазом и как будто встретиться с нею в первый раз; пробил скорлупу интеллекта и просунул свой носик в мир. Это узнает художник и первые слова его — сказка ⟨...⟩

24 октября 1922 — Что такое романтик? Это поэт, принимающий поэтическое слово как дело, как жизнь. Поэтому романтик всегда стоит у порога трагедии. Это детство, продленное в юность, и юность, сохраненная в мужестве. Это вера в достижение невозможного. Множество людей, коснувшись этой стихии, потом вздыхают всю жизнь, другие злобятся на обман — скептики, сатирики, третьи (обезьяны) иной породы и, не зная никогда этого чувства, делают свое дело.

В богатырях земли бессознательно живет это чувство, как невскрытый подземный пласт плодородия лежит под цветами луга...

27 октября 1922 — Я один из тех странных русских писателей, которые искусство свое ⟨считают⟩ самой жизнью.

9 декабря 1922 — Вчера Мандельштам[17] сказал, что всего лучше, когда молодой поэт, прочитав стихи, просит сейчас же ответа, сказать: «Это для вас характерно».

Тут я вспомнил Блока — вот кто единственный отвечал всем без лукавства и, по правде, вот был истинный рыцарь.

17 декабря 1922 — Дело совершенно безнадежное для художника ставить на разрешение проблемы разного мо-

рально-общественного характера, потому что все они разрешаются только жизнью, а жизнь есть некая тайна, стоящая в иной плоскости, чем искусство. Конечно, должно быть в душе художника стремление дать нечто новое в своем произведении, но это состоит лишь в художественном восчувствовании новых наработанных жизнью материалов: внимание к ним и есть полное удовлетворение тому стремлению художника дать нечто новое ⟨...⟩

21 декабря 1922 — ⟨...⟩ Беспутные наследники расточают богатство отцов, а у меня все сердце об отцах изболелось.

Земля наша вся покрылась оврагами, рождая великих людей, наших отцов, земля устала, мы, наследники величайших творцов духа, должны вернуть земле ею утраченное, а мы об этом не думаем и сами все метим в великие люди...

28 марта 1924 — Искусство и наука собирают в себя концы человеческие, называемые личностями; кто вступил на этот путь, тот и должен кончить в этом кругу: отношение к миру, к обществу тут бывает только через посредство личности. Художник и ученый живут для себя. Однако это очень утомительно — жить только через посредство своей личности, соблазняет постоянно желание выйти из этого круга и жить непосредственно, «как все». Соблазн является в образе чего-то высшего, будь это Природа, Бог или человек.

17 августа 1924 — Кино. Восточные люди крах личного усилия объясняют судьбой: судьба! У социалистов судьба — экономическая необходимость, у моралистов — долг, у художников — скука. Больше всех личное начало развито у художников, и потому у них отчетливее определилась эта надличная сила под именем скуки. И в конце концов художник борет скуку обыденности личной волей—в этом и есть чудо искусства и подвиг художника. Художник своей творческой властью преображает жизнь так, что в ней нет как будто ни судьбы, ни экономической необходимости, ни долга, ни скуки.

Каждый под влиянием искусства поднимает голову повыше, разделяя с автором чувство победителя скуки в этом и состоит мораль искусства и его полезность И она единственно в этом.

Но вот кино, которое без всякого личного героизма, чисто машинным путем вынимает из жизни ноющий нерв

времени, заставляет фотографии жизни чередоваться быстрей, чем в действительности, и слушателю передается победа над скукой.

Мы знаем, например, в творчестве природы чудесные дни, но их мало, серых дней больше. И знаменитая весна проходит в действительности больше в томительном ожидании. А кино выкинет серые дни, и весна станет прекрасной....

На борьбу с веком выступает художник, и так создается трагическая личность. Кино посмеялось над художником и моралистом, и художество заменилось международной обывательской болтовней.

20 декабря 1924 — Как пишут романы? Если писать, то как быть, если придет в голову после, а если не писать и дожидаться, пока сложится, это будет механическое писательство, или все расплывется в неопределенность. Правила быть не может никакого, кроме правила в своем опыте следить за собой, узнавая по разным признакам момент, когда должен молот ударить по железу (вдохновение).

21 февраля 1925 — Как художник, я страшный разрушитель основ быта (это мой секрет, впрочем): я разрушаю пространство и говорю: «в *некотором* царстве», я разрушаю время и говорю: «при царе Горохе».

19 апреля 1925 — Я думаю об искусстве, что оно вообще дает нам образы наших личных утрат — как же иначе? Непременно я должен полюбить что-то, расстаться, оборвать брачный полет и боль залечивать образами утраченного. Потому все поэты начинают петь о природе, что утрачивать природные богатства свойственно всем. Ведь мы, люди, миллионы лет двигаясь вперед, теряли способность плавать, летать или сидеть, как листики на черенках, прикрепленных к могучему стволу дерева, ползать по тонким стеблям растений, качаясь от ветра, кружиться в воздухе семенными летучками, трескаться, как орех, пылить воздух спорами — мы были всем и многое утеряли, такое хорошее, что очень хотелось бы опять иметь. И только потому, что мы в родстве со всем миром, восстановляем мы силой родственного внимания общую связь и открываем свое же личное в людях другого образа жизни, даже в животных, даже в растениях, даже в вещах. Грубо говоря, человек творит мир по образу своему и подобию, но мир существует и без человека —

это должен знать художник больше всех, и непременное условие его творчества — забывать-ся настолько, чтобы верилось в существование данного предмета живого или мертвого без себя, без человека. Мне кажется, что наука только доделывает уже лично восстановленный образ утраты. Так, если художник, сливаясь в существе своем с птицей, летает, то вот это и важно, что в мечте своей он уверяет нас в возможности летания, а ученый по этому образу строит аэроплан. Искусство и наука, вместе взятые, есть силы восстановления утраченного, воскрешения наших отцов.

25 сентября 1925 — Понимаю ошибку Руссо, Толстого и всех, кто зовет людей к «простоте». Они думают, что жизнь проще, значит и легче, между тем как проще жить гораздо труднее. И самое трудное, что стремление к простоте жизни является у сложнейших душ, а все простое стремится к сложности.

18 октября 1925 — Процесс творчества есть прежде всего процесс самоудовлетворения, но никак не служение.

26 октября 1925 — Романтизм и реализм: первое — это когда Дульсинея находится, как у Дон-Кихота, вне жизни, и рыцарь, выезжая за ней, выезжает из жизни; а реализм, когда эта Прекрасная Дама сама является *просто* живущему внутри — и серому рыцарю надо выехать в жизнь.

4 ноября 1925 — У Гамсуна есть книга любви и другая «народ» — «Соки земли». У меня еще нет книги любви (но она будет), зато соков земли вытянуто, пожалуй, и больше, чем у Гамсуна...

5 ноября 1925 — Пустота непременно входит в состав души поэта, все равно как на мельничном колесе пустые ящики, в которые льется вода. Льется чужая жизнь в пустоты поэтического колеса и тут принимается на мгновение, как своя собственная, а этот миг пребывания чужого в своем дает не менее полезное движение, чем тоже очень кратковременное наполнение пустой ячейки турбины.

Душа поэта непременно должна быть пуста, как турбина. Душа ребенка — душа поэта, и вся разница, что душа ребенка совершенно свободна, а у поэта вокруг нее передаточный ремень мастерства на рабочий шкив.

Собственно говоря, если бы по правде, то на каждом произведении искусства должен быть отмечен не только

отец его — сам художник, но мать его, от которой оно родилось, а то в искусстве, как и в обществе, почему-то одинаково патриархат.

14 апреля 1926 — Читал вчера в «Новом мире» морские рассказы Микитова [18], тонкие, сделанные с большим мастерством, свободные от Ремизова и почему-то все-таки скучные. Я думаю, это происходит не от бледности сюжета, а от малой сцепки формы рассказа с самим собой, и это от несмелости, от личного укрывательства себя самого в красивых словах. Писать «просто» — это значит писать о себе, о своем близком. О чужом писать можно лишь в том случае, если его можно приблизить к себе так, что это чужое стало бы также, как и я сам («— любите ближнего как самого себя».—А кто мой ближний?— Секрет писательства и заключается в выборе самого ближнего. Все, конечно, при соответствующем таланте и мастерстве).

16 апреля 1926 — Мое настоящее искусство — живопись, но я не могу рисовать, и то, что должно бы быть изображено линиями и красками, я стараюсь делать словами, подбирая из слов цветистые, из фраз — то прямые, как стены ранних христианских храмов, то гибкие, как в завитках рококо. Что же делать-то? При усердии и так хорошо. А может быть, так и все художники работают мастерством чужих искусств, пользуясь силой родного? Может быть, и само искусство начинается в замену утраченной как-то любви... Молчаливый поток родства, продолжающий мир и изменяющий его.

6 мая 1926 — Общаясь с декадентами, я всегда испытывал к ним в глубине души отталкивание, доходившее до отвращения, хотя сам себя считал за это каким-то несовершенным человеком, низшего круга. Но Ремизов понимал меня лучше, чем я сам себя, и, кажется, очень любил. Розанов, по-моему, не был тем хитрецом, о котором пишет Горький, он был «простой» русский человек, всегда искренний и потому всегда разный ⟨...⟩

3 сентября 1926 — «Новый мир», 1926, кн. 8—9, ст. Дивильковского «На трудном подъеме». Автор бросает ценнейшую идею о крестьянстве, сохраняющем живую душу и что в постижении души этого крестьянства надо многому учиться у старых народников. Несколько намеков в мою сторону дают мне надежду, что автор наконец-то (и это будет 1-й критик) понял происхождение моей

работы, которая опирается не на крестьянина, а на туземца. Русский крестьянин, словом, взят мною sub specie aeternitatis, чем я отличаюсь от народников и чем даю литературе нечто новое.

22 сентября 1926 — Вчера слушал по радио вечер Блока и очень волновался.

Есть люди, от которых является подозрение в своей ли неправоте или даже в ничтожестве своем, и начинается борьба за восстановление себя самого, за выправление своей жизненной линии. Такой для меня Блок.

Стихов Блока и вообще этой высшей стихотворной поэзии я не понимаю: эти снежные кружева слишком кружева для меня. Эта поэзия, как стиль аристократических гостиных — признаю, что прекрасно и рад бы быть в них своим человеком, но ничего не поделаешь, не приучен, ходить не умею.

Блок для меня — это человек, живущий в «духе», редчайшее явление 〈...〉

14 октября 1926 — Да, вот вспомнилось из ночи об идеях, начиная с идеи Прекрасной Дамы. Идеи, мне кажется, как ложное солнце, немного сдвинуты в сторону от светящего живого тела и, если метиться в тело, ставя прицел на идею, то снаряд пролетит мимо.

У самих творцов идей, подобных 〈...〉 Прекрасной Даме, эти идеи были как ложное солнце от их настоящего горящего небесного тела: эти идеи были просто отсветом их жизни, принявшим определенную форму.

Астрономы говорят нам о давно погасших светилах, блеск которых будто доходит к нам еще многие столетия: светила давно уже нет, а нам оно светит, и некоторые из нас думают: за этой формой скрывается светящееся тело, и немногие дерзают даже, принимая форму за настоящее живое тело, приблизиться к нему.

Так создавался Дон-Кихот. Светило Прекрасной Дамы уже погасло, а Дон-Кихот следовал только принципу Дамы, прозрачному и несуществующему, как ложное солнце, как долетающая до нас форма давно погасшего тела.

Вот теперь я начинаю понимать, что так разделяло и меня с романтиками, почему Блок, Пяст, Гиппиус, Карташов[19] и другие казались мне людьми какой-то высшей природы, высшего постижения, высшей учености, чем я, и в то же самое время одной половинкой мне стыдно было

за себя и другой половинкой за них: я и уважал их и тяготился ими, и даже потихоньку смеялся над теми, кто из них был выше других.

Вот почему так: они были литературно, бумажно романтиками: они, получив какой-нибудь слабый жизненный толчок, целиком ушли в словотворчество, прислоняясь к тому светилу прошлого, от которого у нас теперь осталась только идея, или долетающая до нас форма давно умершего светила. А я, переживая все то же не на словах, а в самой жизни — да, то же самое в жизни — ведь я тоже был литератором, не отпускаемый жизнью туда, к ним, в высшее словесное творчество, я их должен был считать как литератор выше себя, а как вправду живущий и жаждущий плоти, смеялся над их бесплотными восторгами. Так осталась мне «Прекрасная Дама» Блока и других, и все они сами, эти люди, были, как выразился Розанов, «говорящими штанами», но сама жизнь, протекая через меня безыдейно, несла в своем потоке ⟨...⟩ настоящую живую Прекрасную Даму — я же знал это!

Значит, по Разумнику[20], я был «имманентным». Не смея это извлекать из себя, потому что живому жалко с жизнью расстаться, я смотрел — как на корректив декадентских богоискателей — на жизнь простейших людей, сектантов и, проверяя их верования, влюбляясь вначале, в конце находил, что эти люди, тоже не овладев собственной жизнью, хватались за ложное солнце...

Так воспитал я в себе крайнюю осторожность в форме смирения с подозрением, что идея эта — пуста и, значит, не больше, чем свет на земле угасшего небесного тела.

Вот я думаю, догадываюсь, что и Розанов, защищаясь от мертвого света угасших светил (лунный свет), избрал себе быт Авраама как оружие живой жизни против мертвых образов лунного света.

1 ноября 1926 — Очень характерно, что Горький, цитируя меня, то место из «Родников»[21], где сказано «дети учатся *жалеть* человека», переделал в «уважать человека» — две разные вещи. А еще он хочет сказать, что человек является творцом Земли и без человека нет мира, я же ставлю условием художественного творчества веру человека в мир, существующий без человека.

3 ноября 1926 — Горький увлекается мыслью, что человек хозяин земли. Это хорошо. Но дальше, что без человека нет и мира, что финских камней нет без карела, и пустыни нет без араба — это уж лучше бы не говорить. Да, как будто, если думать логически — нет, но тоже логические люди говорили, что финская угрюмая природа определила душу карела и пустыня сделала араба, эта пустыня через араба сказала нам свое слово [22].

5 ноября 1926 — И Горький и Дынница [23] ⟨...⟩ без всякой натяжки свидетельствуют о моем пантеизме, посредством которого природа очеловечивается, и человек, переступив границы своей личности, расширяется, как природа.

Они говорят, что это совсем новое в литературе, небывалое. И права Дынница, что ключ к этому надо искать в личности автора.

Вот теперь в этом 5-м звене [24] и надо изобразить тот момент личной жизни, когда в личных страданиях просияла мне жизнь людей и природы. Этот момент был открытием силы любви («панпсихизм»).

Этот факт обладания чем-то, устанавливаемый не мной, дает в мои руки силу для создания романа: значит есть о чем писать...

Но самое главное, что найдена ошибка: мир не прямо идет к лучшему, а вращается и возвращается к самому себе, чем был он всегда: истина, красота, добро.

21 декабря 1926 — Прочел Бунина «Митина любовь». До неприятности все близко (елецкое), и так хорошо написано, будто не читаешь, а ликер пьешь.

«Заключительный выстрел» напоминает чеховский рассказ «Володя» (гусенок) и тысячи романов, в которых мерзость сытая противопоставляется чистой любви.

8 февраля 1927 — Итак, поэтическое чувство — это излучение чувства жизни в пространство. Поэтическое творение будет здоровым, сильным, прекрасным, если оно является завершением трагедии жизни. И оно будет упадочным и убийственно вредным, если для осуществления его поэт отстраняет от себя простую, общую всем трагедию жизни.

14 февраля 1927 — Хорошо бы о новом и говорить новыми словами. Но можно о новом говорить и по-старому и о старом по-новому. Только нельзя говорить о старом по-старому — это нельзя.

22 февраля 1927 — Я считаю, книга должна быть непременно интересной, это главное качество книги, быть интересной, в том смысле, чтобы автор сдерживал печаль про себя (подвиг) и, обращенный к читателю, увлекал (жил). Один из основных признаков жизненности книги, если после чтения читателю кажется, что это про него написано... Да, как ни вертись, а искусство, должно быть, всегда паразитирует на развалинах «личной» жизни. Но в этом и есть особенность подвига художника, что он побеждает личное несчастье. Весь «мираж» искусства, может быть, и состоит в этой славе победителя личного горя. Однако эта «слава» имеет такой же органический рост, как и жизнь, и непременно подводит художника к новому горю, которое для победы себя требует подвига иного качества. «Новое горе» состоит, по-моему, в том, что художник мастерством своим, постепенно уплотняя жизнь своего духа до физического его ощущения, начинает забывать только лично-духовное (ограниченное) происхождение своего подвига, начинает забывать свой срам в первоначальном жизненном пути, свой грех считает слишком рано искупленным и объявляет свое право святого вступления в органическую жизнь уже мимо своего художества (Гоголь, Толстой — типично, а частью все).

14 марта 1927 — Мне удалось написать несколько рассказиков, может быть, один из них был замечательный. Хотя я не вполне уверен, что я сделал нечто действительное ценное, но мне, однако, из этой работы представилось ясно, как нужно вести себя, чтобы получалось все лучше и лучше. Вот это «как вести себя» в создании лучшего я считал ... творческим процессом, а установка личности своей будет в коррективе: «не я выдумал, а так есть», и я только хозяйствую: я хозяин. Я радостно узнаю себя в других.

27 марта 1927 — Горькому: Нет, Алексей Максимович, не сетуйте на свой талант, большой у вас талант, и я сказал бы «безмерный»: вот, если у вас и есть какая беда, так это без-мерность. Вы сами знаете эту свою беду хорошо и всю жизнь хотите найти седло для своего таланта в знании.

3 июля 1927 — Часто говорят: «она просто одевается», «он просто пишет» и т. д. В искусстве и в быту «простое» означает самое трудное, самое редкое и, чтобы от-

делить это понятие в этом смысле, первоначальное понятие «простого» называют «примитивным». «Простое» в искусстве означает обыкновенно новое достижение художника в совершенствовании той формы, над которой работали до него другие художники, которая стала привычной и теперь возрождается в новых условиях. Потому эта форма называется «простой», что знакома всем, и потому она так особенно трудна, что требует нового совершенствования того, что казалось великим мастерам совершенно законченным. Круглые камни, влекомые по дну реки тысячелетиями, представляют нам нечто «простейшее» именно потому, что работа воды над шлифованием камня совершалась из года в год преемственно от весны к весне без катастроф.

Усложнение формы в искусстве бывает от внедрения в творчество личности художника, претерпевающей катастрофу. Бывает, это личное отвечает душевному состоянию многих людей в обществе, и тогда эта усложненная форма делается желанной и господствующей, конечно, до тех пор, пока, влекомая дальше потоком творчества, не разобьется на простейшие первоначальные формы, заключенные в сложном, как разные горные породы в конгломерате.

Мы все так часто оглядываемся на творчество природы как на пример для своего, потому что там личная судьба человека является не больше как «трагедией частного». Оглядываясь на творчество природы, мы успокаиваемся тем, что видим свое в ней как частность, и значит, круг нашего, человеческого, размыкается, трагедия частного, разрешаясь в очертаниях всего мира, обещает гармонию: спасение мира. Этот выход из трагедии частного освобождает такое же огромное чувство жизнерадостности, как таяние льда скрытой теплоты весенней порой. Раз испытавшему это чувство хватит на всю жизнь... оптимизм становится возможным при условии личной трагедии.

Вот источник моего оптимизма, и очень возможно, это «простейшее» (как я называю) было в основе «естественных» законов Руссо и потом Льва Толстого.

24 июля 1927 — Я думаю, что мой талант рос целиком за счет моей личной жизни и что этот талант был у меня взамен жизни, как удовлетворение ненасытному желанию жить.

31 июля 1927 — Ложь и правда. Есть рассказы, которые создаются в плане возможного, и талант художника так делает, что возможное больше принимается за действительное, как если бы оно происходило в самом деле. Но есть и такие события в жизни, которые никак не выдумаешь, они кажутся невозможными, но были, и дело художника в этом случае найти способ так рассказать, чтобы в это поверили: так не бывает, но вот все-таки один раз было. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, на этом умение передавать гениальность творчества самой жизни в ходе ее по особенным случаям основано все мое искусство, и собственное мое мнение о себе, как об исследователе и летописце жизни, и устремление мое к природе и массам...

Мне помнится, в начале моих литературных занятий, когда Ремизов брал материалы у Рязановского[25] для своей повести «Неуемный бубен», и мы поздно ночью шли с ним домой, он сказал мне что-то вроде этого: «Вы говорите о жизни, но ведь там нет ничего, все мы делаем». Помню, каким ужасом повеяло мне от этих слов и как смутно стало на душе и даже злобно к кому-то. (Я думаю, что злоба была к самому Ремизову, который брал материал у Рязановского и это считал ни за что.) Понятно теперь и то, что Блок сказал мне: — Это не поэзия, нет, я не так сказал: это поэзия и еще что-то.— Что?— спросил я.— Не знаю,— сказал Блок.

10 августа 1927 — В жаркий полдень за болотами какими удивительно нежными тонами голубеют леса, и чем дальше, тем все лучше и лучше. Друг мой за лесами, прими себе туда и мой голубой луг! Ведь как мало остается мне жить, ведь непременно и без остатка сгнию и ничего не останется, и нечему будет воскресать. Удастся ли закрепить мое мгновенье и в этом сочетании слов, чтобы оно присоединилось к делу связи людей, которое называют «культурой». Друг мой, прими себе мой голубой луг туда и не смотри на меня здесь, в моей мастерской, на моей родине. Я живу, я люблю свою родину, но родина моя, боюсь, не для другого, другому в ней жить нельзя 〈...〉

20 сентября 1927 — Из статьи Замошкина[26] обо мне:

«Его художественное мышление обращено не в себя, а как бы в свое зеркало — *он смотрит на себя, как на постороннего*. Реальное бытие чужих «я» для него закон.

Отсюда индивидуальность М. Пришвина воспринимается через призму, общую для всех людей». По-моему, это сказано замечательно, и я, правда, что-то создал, если только не всякое эпическое повествование создается именно на этом пути, т. е. смотреть на себя, как на постороннего, и признавать реальность не только чужих «я», но и всяких вещей, как у Гомера, у Толстого и у всех подобных им писателей, созерцающих жизнь людей целостно, а не частично, подпольно.

10 октября 1927 — Нет, автору нельзя верить в себя так, чтобы находить в себе пример и преподавать его другим. Я не могу этого сделать, потому что самому все еще очень хочется жить и, значит, менять все нажитое на неизвестное с постоянным риском остаться совершенно ни с чем. И вот почему, значит, в сочинениях о жизни, вытекающей, конечно, из самого себя, необходимы герои, эти каруселные кони, на которых можно ехать и представлять себе, будто едешь куда-то далеко не на своем круговом, а на настоящем коне вперед, в пространство, в жизнь, по возможностям. Только верю в одно несомненно и знаю в опыте я, автор «Кащеевой цепи», что живет на земле некто старше меня и бесконечно мудрее; и вот почему, когда я сажусь на своего каруселного коня, то наивный свой опыт адресую ему — это и есть мой друг и учитель, который из всей этой смуты, как я верю, сделает людям пример. Так вот и автор «Дон-Кихота», знаю теперь по его биографии, меньше всего думал давать пример, а вышло так теперь, что от этого примера никуда не уйдешь. «Что думаешь писать об Алпатове и его Инне Прекрасной [27], когда был Дон-Кихот с Дульцинеей». Так ехал, ехал и вдруг загородил дорогу длинный рыцарь на своем Росинанте. Так мне было вначале очень долго, из-за чего не выходила у меня повесть, оказалось, кто-то раньше о моем давно написал и загородил мне дорогу примером. С этими трудностями писания в моей юности я потом справился, когда сильно влюбился. И это самое избитое место — любовь оказалось в моем примере не таким, как у всех, и мало того — оказалось, это ни у кого не бывает, как у всех, и вот почему об этом никто никогда не может написать последний роман, который своим примером загородил бы дорогу новым авторам. Через понимание любви я перешел и к писаниям по аналогии, если я любил не по общему, то и роман мой обежит

все примеры, и если стены примеров сходятся и законопачиваются, то надо искать путь в тончайших скважинах земли. И вот, когда я обратился к подробностям, то мой ручей вырвался и побежал. Я теперь всегда делаю так и с Алпатовым, как только он начинает сходиться с общими стенами, я обращаюсь к себе самому на проверку, как было у меня самого; вскоре после того общая стена примеров как бы расступится, я сажусь на своего карусельного коня и мчусь как будто на полной свободе.

16 октября 1927 — Мелькнул в памяти один поэт, который, понимая всю природу Кащеевой цепи[28], сознательно принял все меры, чтобы не допустить своего плена, и как раз он-то и попал в плен более тяжелый, чем все. Из этого я вижу, что освобождаются от цепей в простоте. Ошибка поэта была в том, что он свои действительно драгоценные стихи понял не как дар жизни, а свою собственную жизнь заменил этими стихами: так он забил свой священный родник. В конце концов его погубило «положение» поэта.

Но с другой стороны, как же быть? Если творчество есть сила освобождения от цепей, то это же самое творчество может и сковать цепь: как сохранить силу творчества до решимости схватиться с самой смертью? Раздумывая об этом, приходишь к мысли, что сила творчества сохраняется теми же самыми запасами, какими сохраняется на земле вечное детство жизни во всех ее видах. И тут опять простота: иной, сознательно облегчив бремя жизни сокращением детей, погибает, другой, размножаясь безгранично, счастлив в свом муравейнике.

Весь секрет в обеспечении себе такой простоты, такой нивы, которую сладко пахать, и другой этому не завидует: у него под ногой тоже нива, в руке такая же соха, такая же веревочка к лошади, все то же, да вот я иду бороздой и песни пою, а он идет и ругается.

22—23 октября 1927 — Очень боюсь в своем романе[29] провалиться ⟨...⟩ «на домыслах», на философии, но только надеюсь на свой опыт писателя собачьих рассказов. Вот истинная школа для художника-писателя — писать о существах, которые не могут между собой беседовать умно, диалогами... Впрочем, есть писатели, которые и собак и лошадей подгоняют к людям («Холстомер» Толстого).

24—25 октября 1927 — Претензия на учительство — это склероз всякого искусства. Учительство является как нечто внешнее, сравнительно с искусством, и в этом его соблазн, влекущий падение художника.

Вот что я думаю об этом: торопливость, стремление высказать всего себя за свою жизнь является от неверия в свою будущую жизнь, т. е. что другой непременно придет и, если ты не докончишь свою мысль, то он докончит, и твоя жизнь будет в другом, и все тебе дорогое объявится и через тебя же самого в другом. Этого чувства обыкновенно не хватает людям и, держась за свою индивидуальность, как за свой дом, который непременно будет разрушен, они выходят из себя, из своей меры: вот источник претензии у художников.

Выходить за пределы своего дарования под конец жизни свойственно всем русским большим писателям. Это происходит оттого, что посредством художества, кажется, нельзя сказать «всего». Вот в этом и есть ошибка, потому, что «всего» сказать невозможно никакими средствами и если бы кто-нибудь сумел сказать «все», то жизнь человека на земле бы окончилась.

Поэтому пределом моего дарования я считаю свой художественный кругозор, т. е. способность заключать жизнь в свойственных моему дарованию формах. Я могу создать *вечную* форму своего личного бытия в том смысле, что эта форма будет необходимым звеном той цепи, которая соединяет (всякое) настоящее прошлого со всяким настоящим будущего и называется культурой. Никакой другой вечности творческого создания быть не может и последнего слова сказать никому не дано. Стремление сказать последнее слово вне своего дарования (Гоголь, Толстой и др.) есть результат распада творческой личности.

Правильный жизненный путь человека на земле — это который короче всех к творчеству будущей жизни, и в самом творчестве который сохранит творческую личность деятельной до физического конца.

31 октября 1927 — В общем я прихожу к выводу, что самое характерное в моем мастерстве — это неудержимая потребность меняться так, что все мое достижение в области мастерства сводится как бы к навыку постоянно разрушать свои привычки с постоянным страхом замкнуться в формальных берегах и упустить жизнь. Вначале

все приходило, конечно, наивно, я просто бегал за материалами (за жизнью), а потом, когда одумался, то, разумеется, остановился, но беготню свою взял как бы методом писания и в технической его части стремлюсь писать разными перьями, на разной бумаге, и очень опасливо смотрю, когда на этой ерунде, на привычке начинаю новый свой день.

Все это объясняется, как я думаю, главным образом тем, что для писательства мне очень много приходилось бороться с рассудочностью своей, и так сильно, что просто физически бежать от нее, т. е. путешествовать, блуждать. Я в сильнейшей степени обладаю способностью терять предмет из виду, если я к нему привыкаю, и так быстро привыкаю, что в повседневной жизни ничего и не вижу, и путешествие мое было средством ловить свои впечатления и записывать их в свою записную книжку в тот момент, когда я в них еще не успел обдумать хорошенько и засмыслить. Но это не значит, что я во время своих путешествий писал: так у меня ничего бы не вышло. Во время своих блужданий я в свою маленькую записную книжечку (часто клочок бумаги хватал на все путешествие) я заносил первичные впечатления одной-двумя фразами и даже словом, и это было довольно, чтобы потом все вспомнить.

Борьба моя с рассудочностью и привычками началась с тех пор, когда я взялся за перо. Мои первые неудачные повести написаны были языком литературным и неудачны были, потому что, во-первых, их построение исходило не от сердца, а от головы, во-вторых, написано было чересчур литературно. Напротив, когда я в путешествии обретал несомненную уверенность, что какой-то огромный мир существует вне меня, что я был свидетелем его, то в сочинениях появлялась и мысль и оригинальный язык.

Если принять во внимание, что занялся я литературой поздно, что «растекаться мыслью по древу», как говорили семинаристы, я не имел возможности, а тут же всякие свои находки должен был обращать в средства существования, то можно себе представить торжество мое и удивление, когда найденные чувства, скажем, вера в мир, который больше меня, стали давать мне средства для существования.

Я это, конечно, намотал себе на ус, и в дальнейшем

весь мой метод был, главным образом, в разрушении привычек, в обновлении самого себя ⟨...⟩

6 декабря 1927 — Раньше меня анонсировали после Горького и Толстого. Теперь стоим на 4-м месте, а 3-е занял Артем Веселый. Неприятно, что все-таки задевает. С другой стороны, и хорошо, что задевает, а то незаметно может представиться, будто я достиг полного равноправия к славе, на самом же деле просто гордыня и презрение к другим.

7 декабря 1927 — Искусство непременно требует дома, даже на ходу где-нибудь в лесу, чтобы сделать рисунок в альбоме или записать карандашом в записную книжку для памяти свое восприятие, надо присесть, и этот момент остановки, этот пень, на котором сидел,— уже есть дом искусства. А если вспомнишь, каким терпеливым, чисто женским трудом достается это шитье буквами на бумаге! Рукописи Толстого, Пушкина всякому непосредственному человеку прежде всего говорят то же самое, что нам старинное шитье бисером, мы удивляемся и говорим: какое адское терпение! Есть, несомненно, женское восприимчивое и терпеливое начало в природе художника... Я отдал свою молодость скитаниям по человеческим поручениям, и только почти в 30-летнем возрасте стал писать и тем устраивать свой внутренний дом. Я не был никогда тем маленьким эстетом, который посвящает себя взамен жизни культу художественных идолов. Случилось по целому ряду причин в моей личной жизни, что я вынужден был заняться писательством взамен гражданской деятельности, и сложилось решение не выходить из своего дома. Мне всегда представлялось так, что если в Прометеевой борьбе все идет правильно, то в своем доме, в своем деле рано или поздно совершу Прометеево дело. Я не был декадентом-эстетом, но презирал народническую беллетристику, в которой искусство и гражданственность смешивались механически. И потому я искал сближения с теми, кого вначале называли декадентами, потом модернистами и наконец символистами. Можно разными глазами смотреть на эту чрезвычайно цветистую эпоху нашего литературного искусства, но никто не будет спорить со мной, что эта эпоха была школой литературы и требования к нашему ремеслу чрезвычайно повысились в это время ⟨...⟩

31 декабря 1927 — Я пишу о том, что было со мной самим в действительном мире, и только иногда прибавляю, но все-таки, чтобы оно не выходило за пределы возможного. Так у меня получаются тоже поэтические произведения, словом, я верю, что поэт рождается в действительной жизни, и если он вправду поэт, то все родственное ему в этом мире должно расположиться поэтически. На этом простом пути есть только одна опасность, это претензия сделаться больше себя самого при помощи интеллекта. Моя работа главным образом и была в борьбе с претензией. К сожалению, я не так прост, и бороться мне приходилось очень много, а потому многого сделать я не мог, так, кое-что выходило ⟨...⟩

Мы знаем два человека: страдающего и победителя. Страдающий человек обречен творить на земле, узнавая радость свою вне себя, не имея возможности узнать в этой радости дело своих рук. Человек-победитель, человек, скажем, высший преобразующий фактор земли, наслаждается своим творчеством и берет плоды в свои руки ⟨...⟩

«Человек удивится себе самому». Я пытаюсь, но не могу это себе представить: как можно удивиться себе самому. Чтобы как-нибудь приблизиться к этому состоянию, беру себя объективно, как творца одного маленького детского рассказа, который сделан несомненно хорошо и будет жить очень долго после меня. Ложка меду и бочка меду — все мед, значит — мы с Ньютоном творцы, значит, если Ньютон себе удивится, то и я тоже могу себе самому, как автор рассказа «Гусек»[30]. Нет, конечно, большей глупости, чем самоудивление, трудно себе представить, это почти что: «Бог почил в конце творчества». В том-то и дело, что в творчестве, как в жизни, нет остановки, как только вещь сделана, она остается уже позади, удивляет других, но не себя, творец не может почить. Пусть не я и не Ньютон, а творческий коллектив, все равно и коллектив не может в творчестве почить и сам себе удивиться. А потому утверждаю, что с того самого дня, когда весь человек удивится себе самому и станет этим счастлив, творчество его на земле прекратится.

Я себе представляю человека-победителя не в счастье его, а в торжестве его мысли и чувства прекрасного: певец у гильотины поет, ученый у костра утверждает —

вот победители. Я таких люблю, таким преклоняюсь, но не тем, кто сам себе удивляется, хотя бы это был абстрактный Человек, не существующий в действительности.

Гиперболический Человек, все равно как и у Ницше его сверхчеловек, разрастались в отчаянии неверия в себя.

Сейчас я говорю сам себе: никогда не гордись тем, что ты не искал славы, выкинь это из головы, изживи это, потому что это обычное явление у неудачников — губительная, холодная гордость своей чистотой. За славой гоняется только маленький человек, к крупному слава сама приходит мимо его воли, и слава это не радость, а особая форма креста, бывает четырехконечный, бывает восьмиконечный, а слава — это крест бесконечный.

12 февраля 1928 — Григорьев [31] предостерегал меня: «победителей в жизни нет». Я отвечал: Прометей лично не победитель, но раз люди получили огонь, то он достиг и в этом победил. Победа есть достижение и остановка ...но личность движется, и потому то, что казалось сегодня победой, завтра в отношении личности поражение, но людям остается огонь.

Я назову победой момент творческой высоты, когда субъективно я и мир — одно, а объективно остается свидетельством этому созданная новая форма...

7 апреля 1928 — Из письма А. К. Воронскому [32]. Я был в Питере и потому не мог попасть на Ваш доклад, извините. Замошкин мне кое-что рассказал. В конечном понимании искусства и жизни я с Вами согласен: искусство и жизнь это одно. Всякий художник — это наивный реалист <...> И если говорить отвлеченно, я с Вами согласен: записывать документ жизни, и это будет поэзия. Но где эти цельные люди, дети природы? Нет их, и смешно теперь устраивать пролеткульт по Руссо. На простоте далеко не уедешь теперь. Путь к наивному реализму, к простоте («к жизни») лежит через добро мировой культуры, и только редкий человек не сломает себе шею на этом пути.

Может быть Замошкин неверно изложил мне Ваш доклад, я понял его через себя (Вы упомянули о моих писаниях, как о «документах жизни»). Я сам считаю себя наивным реалистом и верю в подлинность своих до-

кументов, но разберите хорошенько, и вы увидите, что достижение этих документов предполагает сложнейшую *личную* жизнь.

10 мая 1928 — Спрашивать писателя о «тайнах его творчества» мне кажется все равно, что спрашивать от козла молока. Дело козла — полюбить козу, давать молоко — это дело козы. Так и о творчестве надо спрашивать жизнь, нужно жить, а не спрашивать художника, влюбленного в жизнь — «каким способом мне тоже влюбиться».

Какое пустое занятие спрашивать меня, как я жизнь полюбил, ведь это чисто личное дело, и подражать этому без риска стать обезьяной невозможно. А между тем, большинство запросов, полученных мною за этот литературный сезон, сводилось к вопросу: «раскройте нам тайну своего творчества».

24 июня 1928 — Можно сказать, что талант у настоящего поэта во всяком случае не является документом его человеческого достоинства, а скорее наоборот — тем не менее драгоценна поэзия! И читая поэтическое творение, мы отпускаем грехи человеку, прославляем его, как будто поэт и как человек самый хороший. Вот эта способность превозносить человека там, где его, может быть, вовсе и нет, и есть отличительная способность культурного общества от стихийного.

28 июля 1928 — «Положа руку на сердце», говорю, что никогда не осмеливался думать о беллетристике, как о пошлости, хотя все русские писатели, начиная с Пушкина, занимаясь писанием романов, высказывались о романах, как о пошлости.

Некто А. К. Г〈орский〉 привел мне множество примеров глумления над романами русских романистов. По его словам, это объясняется тем, что европейское искусство с давних времен заняло иллюзорную позицию к жизни, и читатель всерьез говорит о словесном искусстве, как об «отдыхе»: обманулся на несколько часов — и то хорошо. Таким образом, в наших русских условиях, где литературный обман не нашел еще вполне крупных фабрикантов и прочного сбыта, не является в голом виде, а по-детски, наивно тащит за собой из недр земли-жизни корневище правды, истины, справедливости, красоты. Крупные русские писатели не пером пишут, а плугом пашут по бумаге, пробивая ее, вывертывая на белое

черную землю. Вот почему легкое писание, беллетристика русскому кажется пошлостью, и русский писатель кончает свой путь непременно той или другой формой учительства и объявляет дело своей прошлой жизни «художественной болтовней». И если иные и не кончают учительством, а остаются художниками до конца, то это художество не совсем свободно, в нем какой-то безумный загад смотреть и радоваться солнышку, когда голова будет отрублена ⟨...⟩

25 августа 1928 — Я увлекаюсь теперь синтезом искусства и науки в деле познания жизни: наука строит берега для искусства ... но я иногда думаю, что это является во мне за счет наивных остатков религии (детства), которые охраняю я с необычной последовательностью и жесткостью к другим сторонам жизни... Правда, все говорят и вздыхают о своем детстве, и никто не хочет истратить силы своего характера на достижение этого лучшего. Сильные люди, вздохнув, отбрасывают свое детство и со злобой обращаются к «делу», исполнив которое, истратив себя на него, они думают в будущем открыть миру или людям ворота к счастью. Люди слабые, хорошие сами «впадают в детство».

Нам нужно овладеть творчеством науки и искусства для творчества жизни.

5 сентября 1928 — Думал о правде художественного творчества у Льва Толстого. Правду я понимаю как уверенность в том, что в наших человеческих отношениях возможно установить наше желанное, наше лучшее. Бывает правда, которая «глаза колет», бывает, напротив, правда — награда человеку, отличающая его перед тем, кому правда колка.

В художественной литературе в огромном большинстве случаев воплощение правды считается необязательным, напротив, желанный мир—это недостижимый идеал и возможный лишь в вымысле, осуществление этого мира в человеческих отношениях возможно лишь чудом. Поэтому считается крайне наивным и вульгарным вопрос к писателю: «было ли это так, о ком вы написали». Роман — это иллюзия.

Произведения Толстого стремятся к правде. Каждая строчка Толстого выражает уверенность, что правда живет среди нас и может быть художественно найдена, как исследователем, например, железная руда.

Актеры действуют на сцене, и в передних рядах люди сидят спокойно, потому что знают: это театр, а не действительность, а на галерке, когда волнуются, там наивные люди принимают это за жизнь. Может быть, люди на галерке более правы: почему правда «представления» тоже не жизнь?

У Толстого отношение к своему искусству такое, как на галерке: он верит и нас заражает своей верой: это жизнь, это бывает, это так было.

Толстой наивный реалист. Сила его в том, что он удивляется воспринимаемому миру, как ребенок, как «дикарь», о которых говорят наши путешественники, но которых уже, вероятно, не осталось на земле. Современный дикарь, оставаясь дикарем в образе своей жизни, лишился удивления, как набалованное игрушками дитя. Я видел наших крестьян, когда начали летать аэропланы, — никакого впечатления: «ученые все могут выдумать»...

11 сентября 1928 — Источник поэзии — чувство ритма жизни, который воспринимается как смысл ее, как то, из-за чего стоить жить, трудиться и достигать. Ранним утром сверкающие капельки росы на всходах овса, на таком молоденьком листочке, что удивляешься, как он не гнется под тяжестью тяжелой капли росы — это удивление вдруг может дать радость труда и понимание его смысла.

15 сентября 1928 — Помню, учительница из Торжка обиделась на меня, что я, называя себя реалистом, вымолвил слова: «серая действительность». Очень может быть, что она и права: «серая действительность» не действительна — она продукт нашей усталости, в своем роде тоже иллюзия...

17 сентября 1928 — Есть два рода иллюзорных представлений, которые мы обретаем себе при наблюдении природы. Одни представления «поэтического» происхождения являются нам вследствие нашего родства с природой. Взять, например, дом человека и гнездо птицы: так это близко, так хочется сделать одно образом другого. Крестьяне, моряки, звероловы, по моим наблюдениям, наблюдают природу исключительно через себя. Народные песни, причитания, сказ дают нам громадное полотно такой очеловеченной природы. За десятки тысяч лет созерцая луну таким образом, мы создали из

нее для себя иллюзию, без которой трудно себе представить какой-нибудь человеческий быт. Луна поэтическая и луна астрономическая между собой ничего не имеют общего.

Другого рода иллюзорность имеет представление научное. Вот, например: В. Клерк (⟨журнал⟩ «Охотник» ⟨статья⟩ «Пение птиц») пишет: «Припомним здесь то, что так хорошо установлено по отношению к ночному и предрассветному пению домашнего петуха: он поет не потому, что чувствует особый прилив полового возбуждения, а потому, что его врожденная способность петь, реагировать криком на разные раздражения проявляется здесь с большой точностью под влиянием перистальтики кишок».

Это пример иллюзорности научного характера, свойственный, впрочем, любознательным детям: игрушечная уточка крякнет; ребенок ломает игрушку и узнает, что уточка крякает от пружинки; ребенок узнает причину, но для него исчезла реальность игрушки, которая состоит в возбуждаемом ею веселье. Известно, что склонность людей к такого рода иллюзорности подала Диккенсу повод создать бессмертные его «Записки Пиквикского клуба». Поэтическая иллюзорность, исходящая из чувства родства с природой, конечно, более раннего происхождения, чем научная утеха причинами. В борьбе с этой иллюзорностью до сих пор наука казалась нам мишенью Давида, мечущего в Голиафа суеверный камешек. Вот почему мы мало замечаем иллюзорность представлений, создаваемых наукой. Однако последствия такого рода иллюзорности мало-помалу начинают давать о себе знать... Простейшие явления в живой природе, с которыми на каждом шагу встречаются запросы человеческого сердца, родственные животным, и усилия ума, присущего человеку, не находят ответа. В настоящее время мы переживаем эпоху победы мальчика Давида над Голиафом: поэзия природы, порожденная чувством родства с ней, уступила место механизации ее ...Так одна иллюзорность заменяет другую.

Но можно заметить и признаки грядущей эпохи реализма, т. е. синтеза наших творческих способностей, чувства, разума и воли в деле преобразования мира. Изредка появляются как поэтические, так и научные произведения, которые вдруг сбивают людей с их про-

торенного пути. Все такие творения имеют одну общую черту схождения поэтической мысли с научной посредством чего-то лежащего в нас глубже того и другого. Такого рода творения похожи на реку, берега которой сложены волей разума, а самое движение воды, первопричина, предоставлено сердцу.

Надо признать, что творчество природы определяет творчество человека: новый мир является актом воскрешения старого посредством мертвой воды науки (анализа) и живой воды искусства (синтеза).

20 сентября 1928 — ⟨...⟩ Каждый, прикоснувшийся к творчеству, узнает для себя новые возможности, которых он раньше и не подозревал в себе: в нем рождается как бы новый человек. И когда другие люди начинают давать свою оценку этому новому человеку, то часто эти лавры «творец» надевает не на себя творца, а на себя ветхого. Только такой глупой смертью погибают, конечно, маленькие таланты...

Друг мой, верьте мне, что не из тщеславия и не от избытка сознания стал я летописцем. Нет у меня никакого стремления к славе, и ⟨совсем наоборот⟩ о сознании: вот именно потому и стал я летописцем, а не погиб в творческом действии, что не было у меня в то время ясного сознания для действия. Мне нужно было пережить, продолжиться, подрасти, как дерево, чтобы в новых условиях ...в настоящем из прошлого догадываться о будущем. Стоя бессильным у порога к действию, в то время я довольно винил себя и достаточно был наказан. Теперь я понимаю так ясно, что винить себя мне было не за что: я должен был сохраниться для догадок о прошлом. Так все равно — хороший отец бережет своего сына и отдает для него свою жизнь, сам того не зная, что сын продолжит его самого и впоследствии догадается о том, что непонятно было отцу.

4 октября 1928 — В тот момент, когда на фоне давно знакомого мне вырисовывается какая-то форма, которую могу записать, и я беру бумагу — это «я», от которого я обыкновенно пишу, по правде говоря, уже я сотворенное, это — «Мы». Мне не совестно этого «я»: его пороки не лично мои, а всех нас, его добродетели возможны для всех. Теперь я очень хорошо понимаю, что это превращение «я» в «Мы» выражает собой сущность всего творческого процесса и, с одной стороны, бесконечно

просто, с другой — бесконечно сложно. Раньше, когда я писал, не углубляясь в себя, мне казалось дело писания таким простым, я был так наивен, что думал это возможно для всех, и каждого можно этому научить. После многих глупейших моих опытов учить оказалось, что чувствовать себя, как Мы, во время писания очень трудно и дано немногим. Но хорошо, не всем же писать. Всякий, создающий вещь какую бы то ни было, новую, лучшую вещь, превращает свое маленькое я в Мы ⟨...⟩

Так я вот думаю и о пошлой форме романа, навязанной авторам романа рынком и этим дачником, над которым издевались все русские романисты, начиная с автора «Евгения Онегина». Один мой знакомый философ Г⟨орский⟩ объяснил мне происхождение этого странного явления. Пошлость европейского романа происходит, по его словам, от иллюзорности: непременно там надо обмануть читателя, чтобы он «отдохнул» от действительности, как дачник... Наша горячая литература идет против этой пошлости. Она хочет создать действительность. Я это очень понимаю...

9 октября 1928 — Поэзия рождается в ритмическом движении природы, вращении солнц и земель, и является на свет тем же самым чутьем, которым животные и люди в тайге определяют без компаса, в какой стороне находится дом... За счет инстинкта размножения процветают искусства и науки и вообще то неестественное быстрое дело, которое называется творчеством. Среди творцов, особенно поэтов, есть много не понимающих своего назначения служить развитию общественного сознания, они рисуются индивидуалистами, демонами и даже разбойниками. Но это не что иное, как выражение естественной боли, сопровождающей перемену в простом желании жить для себя, значит, размножаться. Сознательные поэты, напротив, возводят женщину в недоступный идеал ⟨...⟩ Их сила жизни трансформируется в своих духовных детей, они стремятся «воплотить» их, значит, сделать такими же реальными, как живые дети земли. И они достигают: трансформируя свою физическую энергию из чувства индивидуального «я» в социальное «Мы», они создают существа-образы, поглощающие сознание людей природы и направляющие течение жизни. Но какие бы ни были образы их скитаний, все равно, как в животной борьбе индивидуумов социальная

жизнь втягивает неизменно всех в свое строительство, так же и со согласно скорейшим ритмом нового быта в безмерно скорейшее время индивидуальный порыв здесь делается социальным, потому что поэты, ученые, вся интеллигенция в самом акте своего происхождения социальны: человек рождается для себя,— ребенок это я, которое должно умереть только в размножении, они же, не размножаясь, прямо перекидываются в Мы, за что иногда от общества получают титул «бессмертных»...

Поэт умирает в своих творениях ⟨...⟩

На искусство в своем происхождении — поэзию, а также на чистую науку я смотрю так, что «вдохновение» при творчестве их происходит от облегченного в человеческих условиях ритма, которым сопровождается работа в природе. Там этот ритм — условие вращения тяжких миров, у нас — ритмический ход образов и мыслей. Если делать ежедневные записи движения в природе, то можно добиться слышания этих видов природного ритма. По-моему, гений человека не огонь похитил с неба, а музыку и направил ее вначале к облегчению труда, а потом и самый труд, на который распространяется ритм, сделал через это наслаждением ⟨...⟩

12 октября 1928 — Любимые мной в русской литературе вещи всегда казались письменной реализацией безграничных запасов устной словесности многомиллионного неграмотного русского народа. Никогда я не был и не хотел быть «народником», но устная народная речь пленила меня и заставила слушать народ. Я и сейчас думаю, слушая двойную речь мужика — одну для городского обихода, другую для деревенского, — что все остается по-прежнему, запасы устной словесности, не тронутые литературой, так же велики, как земля...

У нас не Франция, где народная устная словесность давно уже выпита литераторами, и народ сам в своей устной практике питается уже литературной речью... Ликвидацию неграмотности я понимаю по-своему: по-настоящему грамотным народ будет только тогда, когда не литература будет питаться устной словесностью, а ⟨...⟩ словесность литературой. И роль свою — русского литератора — я понимаю просто как ликвидатора неграмотности: перекладывать на слова устную речь.

25 октября 1928 — В искусстве принуждение во имя добра и пользы хотя бы даже разумной действительно-

сти является следствием распущенности или уклонения творчества отдельных лиц в сторону от линии согласованного (назовем так) творческого процесса бытия в природе, сознания человечества и направляющей воли личности.

Творчество я представляю себе как жизнь, пробивающую себе путь к вечности. Она очень похожа на поток, размывающий себе путь в океан. Смотрю на каплю дождя, пребывающую на внешней стороне моего окна, и думаю: эта капля получила свое назначение в мировом творчестве жизни попасть в луч моего сознания, эта капля среди других гениальна, потому что является точкой прикосновения и согласования творчества природы и человека. Я слежу за жизнью этой гениальной капли дождя, как за своей. Вот другая повисла над ней и побежала, обе капли слились, скользнули по стеклу на подоконник, упали на землю, просочились к потоку. Я понимаю этот поток как сообщество агентов жизни, размывающей себе путь к вечности. Знаю, что и океан имеет границы, но я говорю относительно: безграничная даль океана. Так называю скопление вещей согласованного человеческого творческого труда, нашу культуру — вечной; она так же безгранична в отношении меня, творческого ее агента, как океан сравнительно с каплей дождевой воды.

Некоторые, сидя на береговых скатах, склонны думать, что они определяют направление потока. Это неверно, если скат и мешает жизни потока, через миллион лет он будет размыт: берега рек меняются.

Так, в потоке творческого сознания людей, несомненно, есть берега, властно стоящие на пути; они созданы нами, они — те же мы в конечном счете, но временно они получают назначение высоко стоять над потоком и давать ему направление...

Совлечение покровов с действительности, друзья мои, имеет предел в последнем покрове, который определяет наше лицо: если вы снимаете это последнее покрывало, то кровь наша выливается и тело обращается в труп.

А потому не будем трогать этого покрывала, оно есть наше искусство, наша способность заключать все живущее в форму и каждому творческому агенту придавать свое лицо, свой смысл 〈...〉

Если вернуться к способности понимать лицо людей

даже в своем народе, то эта способность окажется чрезвычайно ограниченной, свойственной немногим художникам. Таким образом, подсолнечный мир представляет нам сам по себе неограниченный материал для различия, требующий к себе для этого тесного приближения с родственным вниманием. Вот эта способность раз-личить в под-солнечном мире и есть главная основа «искусства видеть мир» ⟨...⟩

Способность художника видеть мир означает бесконечное расширение обычной способности всех людей к родственному вниманию.

Пределы этому родственному вниманию бесконечно расширяются посредством искусства — этой способности особо одаренных людей, художников видеть мир с лица ⟨...⟩

(Творческий акт человека, согласованный с творчеством всей жизни на земле, заключается в способности останавливать пролетающие мгновения жизненного потока.)

Истоки творчества заключаются в самом бытии, которое даже у животных требует для своего продолжения некоторого отказа от пожирания добычи сегодня, чтобы обеспечить им свое завтра, точно так же и ограничения жизнедеятельности в интересах выхаживания своих детей. Собака, зарывающая избыток своей пищи в землю про запас, строгий «великий» пост курицы, высиживающей свои яйца,— вот начало процесса, из которого рождается сознательное, методическое творчество человека...

Творческий акт человека заключается в способности жертвовать частью своего бытия и строить из него законы и формы.

Спасать мир надо не гордостью человека своим сознанием перед миром низших существ, а согласованием творчества своего сознания с творчеством бытия в единый, мировой творческий акт.

4 ноября 1928 — Все крупные русские романисты начиная с Пушкина иронически относятся к роману как иллюзии, каждый из них, создавая свой роман, рассчитывает дать в нем большее, чем может дать роман, и это стремление действительности против иллюзорности делает русскую литературу значительной, а писатель служение искусству кончает проповедью ⟨...⟩ Кратко

сказать, поэт у нас в самой поэзии не находит себе почвы, стремится сделаться учителем и пророком. Мне просится сейчас желание продолжить это неустойчивое состояние искусства в обществе творчеством жизни, которое называется «делом»: это «дело» тоже неустойчиво у нас исстари и до самого последнего дня разлагалось на учительство в каком-либо виде (изобретатели, открыватели, планиаторы, руководители и т. п.) и обывательство людей подножного корма ⟨...⟩

Отступая от сектантского миропонимания к органическому творчеству, каждая личность как бы бросается с доверием в жизнь. Такая личность может аргументировать только создаваемыми ею вещами, влияя тем самым на творчество своего соседа...

10 января 1929 — Простейшие рассказы, к которым влечет меня,— это я понимаю как стремление к делу не для денег или «на показ», для славы и еще в этом есть тоже и, вероятно самое главное — желание сберечь себя от обманчивости литературного дела. У наших романистов начиная с Пушкина это было в традиции: сочиняя роман, посмеяться вообще над романом как выдумкой, вероятно, в тайной надежде, что вот мой-то роман, мое слово будет значить как действительная жизнь. По всей вероятности, так и раскрывается понятие «простота», о которой у нас все сверху до низу всегда говорят как о чем-то самом хорошем. Однако у некоторых наших величайших писателей это стремление в искусстве к «простоте» кончалось разрывом с искусством и побегом в религию; искусство они объявляли «художественной болтовней» или искушением черта. Я привык объяснять себе (может быть, ошибаюсь), что такой побег объясняется не действительной немочью искусства, а крушением личности художника, не сумевшего побороть в себе искушение быть (дать) больше, чем может дать искусство, все как бы сводится у них к неудаче в обожествлении созданного ими образа. Я сильно подозреваю, что Христос в поэме Блока «Двенадцать» — грациозный, легкий, украшенный розами,— есть обожествленный сам поэт Блок, вождь пролетариев. Эту свою догадку я очень подтверждаю себе наблюдением мистически-хлыстовской среды, окружавшей поэта. Ведь было даже время незадолго перед этим, когда самый маленький петербургский поэт не только где-нибудь в «Аполлоне» или в «Золотом Руне»,

а просто в «Копейке» или в «Биржевке» говорил: я — бог.

Я привык думать — может быть, я ошибаюсь, — что в русской литературе наметились две линии: пушкинская, в которой поэт-творец формы остается верным до конца своему служению, и другая, в которой он не удовлетворяется служением и выходит из сферы искусства, балансируя между смешным и великим. Нелюбимый у нас «эстетизм», служение искусству для искусства является из второй «нескромной» линии.

31 марта 1929 — Нашел книжку на поддержку себе: Лосев «Диалектика античного космоса и современная наука»[33]. Это поход против формальной логики и натурализма. Многое мне становится понятным в себе самом, если я сумею представить себе античный космос и сопоставить его с современным научным. Имея то и другое в виду, интересно явиться к «запечатленному лику» своего родного народа. Хорошо при этом взять для разработки простейшую тему, чтобы из этого получился «Робинзон» ⟨...⟩

2 апреля 1929 — Самоутверждение себя имеет значение только к обществу, где судят по «больше и меньше». Но в себе самом о себе совершается тоже какой-то суд по возможностям. Так, если бы мне пришло в голову спросить себя: «а что, если я докачусь до того, что буду значить, как Лев Толстой?» На это был бы ответ равнодушный: «у меня есть детские охотничьи рассказы не хуже даже толстовских, есть свое «Детство и отрочество», чем чорт не шутит, не махнуть ли эпопею гибели купеческого города Ельца в 19-м году?» Очень может быть, что стоит мне взять в руки книгу Толстого, и все это самомнение окажется глупостью, я только потому говорю это, что возможно, мелькнет в голове. Но, если спросят меня: «а можешь ли ты, как Гоголь?» И тут нет меня, от всего меня как писателя ничего не останется, я только читатель с почтительным трепетом, с готовностью не только стать в последнюю категорию, но и как-нибудь потихоньку переслать ему свой паек. Из всего этого выходит вовсе не то, что Гоголь выше Толстого, но что Толстой ближе мне. Не то, что я в самом деле себя равняю с Толстым, а что я сосед его, привык и, как себя самого, сужу по соседям, по-родственному. Напротив, Гоголь постигает мир по-иному, мне его постижение не-

доступно, я смертный, он Бог. В этом нет раболепства, а очень хорошее и нужное всем удивление.

29 апреля 1929 — 〈...〉 Я всегда чувствовал смутно вне себя эту ритмику мирового дыхания, и потому научная книжка Вернадского «Биосфера»[34], где моя догадка передается как «эмпирическое обобщение», читалась мною теперь, как в детстве авантюрный роман. И мне теперь стало гораздо смелее догадываться о творчестве так, что, может быть, эта необходимая для творчества «вечность» и есть чувство не своего человеческого, а иного, планетного времени, что, может быть, эту способность посредством внутренней ритмики соприкасаться с иными временами, с иными сроками, и следует назвать собственно творчеством?

2 июля 1929 — Достаточно раз увидеть в египетском искусстве, каким 〈...〉 нарядным ковром спустила свои крылья птица, обнимая ими шею фараона, чтобы решить о современном искусстве: во всяком случае вперед оно не ушло... Вперед ушли только средства борьбы за существование и в огромной степени размножились люди...

22 июля 1929 — «Нечто», делающее писателя художником, должно быть совершенно расплавлено в таланте и никак не торчать. Без этого «нечто» и я тоже не считаю беллетриста художником. Но, разбираясь в себе, я рядом с этим «нечто» нахожу совершенно такое же и нерасплавленное. У меня является сомнение; это «нечто» есть *мой* домысел, моя претензия философская, или же, напротив, оно есть высшее художество, недоступное толпе. Вы можете представить, что для самоутверждения в таком состоянии не будет места. Но что если мое произведение, содержащее «нечто», расхвалит публика? Пусть она поймет в своем легком толке и пока не оценит моего «нечто», но я-то лично буду уверен, что мое произведение художественное, что лучи моего искусства пробились до самого последнего матового стекла уборной и даже там видны.

25 декабря 1929 — Письмо из Германии моей переводчицы открывает глаза на низменность современной немецкой литературы и очень возвышает тем самым наши литературные подвиги. Ведь и так в периодической литературе нет-нет и является что-нибудь, а главное, несомненно пишется какая-то великая книга. «У нас лучше!» — вот неожиданный вывод.

7 июля 1937 — Ваша основная ошибка в том, что источником поэзии считаете доброе сердце, сводящее спор начал и концов жизни к примирению. Запомните это навсегда, что из доброго сердца выходят добрые дела, но поэзия рождается в иных областях нашей души. Она рождается в простой, безобидной и неоскорбляемой части нашей души, о существовании которой множество людей даже и не подозревает.

Настоящая поэзия потому так редка и так в конце концов высоко ценится, что очень мало людей, которые решаются и умеют считать реальностью эту сторону души. Огромное большинство людей в жизни своей исходит от обиды, оскорбления или греха. Мой путь идет в обход всего этого.

Источником моих слов, которыми, теперь я знаю по письмам читателей, многие лечатся, является совершенно простая безобидная неоскорбляемая часть души, которой обладает множество людей, но никто почти не хочет себе ее открыть, смириться до нее и отбросить все претензии и счеты. Поймите, что в охране этого родника не участвует ни добро, ни зло: эта радость жизни находится по ту сторону добра и зла.

20 января 1940[35] — Говорят, что Мамин-Сибиряк — это русский Золя... Каждый из нас в лице своем гений, единственный в своем роде: один раз пришел и в том же лице никогда больше не придет. В лице своем каждый — гений, но трудно добиться, чтоб лицо это люди узнали. Да и как его узнать, если не было на земле еще такого лица. И вот почему критики, если появляется на свете оригинальный писатель, прежде всего стараются найти его родство с каким-нибудь другим, похожим на него писателем. Бывает и удачное сравнение, бывает и совсем хорошо, если критик будет измерять писателей силой изображения чего-нибудь для них общего. Более неудачного определения Мамина как русского Золя я не знаю. Почему же у нас Мамина не узнали в лицо? Я отвечу: потому не узнали, что смотрели все в сторону разрушения, а не утверждения родины.

Заключение: исследование от настоящего, потому что в настоящем содержится все прошлое. Если писатель жив и движется, надо брать его последнее лучшее и отсюда смотреть на прошлое. Если он умер, но живет в своих произведениях, то в настоящем надо искать их

смысл. Вот если бы так было, то Мамин бы стал теперь самым современным писателем, потому что современность требует открытого признания любви к родине. Не надо гоняться для изображения этого чувства родины за Александром Невским, выкапывать «Слово о полку Игореве». Надо только развернуть любую книгу Мамина, понять ее и родина сама собой будет открыта.

В 1914 году — жизнь за перевалом, а не здесь: перевалим — и жить будем. Теперь — дальше идти некуда, и лучшее разовьется из того, что есть, что под ногами, вырастет из-под ног, как трава. Мамин же и тогда стоял на своих ногах, на своем участке земли, на Урале.

9 апреля 1940 — Оказывается, есть область, в которой, при всем таланте и поэзии, ничего не сделаешь. И есть «что-то», значащее больше, чем поэзия. И не то что я, но и Пушкин, и Данте, и никакой величайший поэт не может вступить в спор с этим «что-то».

Всю жизнь я смутно боялся этого «что-то» и много раз давал себе клятву не соблазняться «чем-то» большим поэзии, как соблазнился Гоголь. Я думал, что от этого соблазна поможет мне смирение, сознание скромности моего места, моя любимая молитва: «Да будет воля Твоя» (а я — скромный художник). И вот, несмотря ни на что, я подошел к роковой черте между поэзией и нравственным миром...

24 июня 1940 — Влияние всех и всего на себе испытываю в огромной степени. Ко всякому влиянию отношусь с благоговением, смирением, почтением. Я доверяю всем, как большая река, доверяет влиянию в себя рек болотных с черной водой, с берегами в ядовито-ярких желтых цветах, рек малых с голубой водой, с песчаными берегами и незабудками, и рек, отравленных фабричными отбросами. Большая река все принимает, и большой реке от этого становится ни лучше, ни хуже. У нее своя вода, свое устремление.

В этом отношении я счастлив тем, что, не хвастаясь, могу сказать о себе: я, как большая река, принимаю в себя с готовностью всякое влияние. И больше — в этой готовности принимать влияния я вижу и основную силу своего русского «рода-племени»: все воды, прибегающие к ней, донести в океан.

20 июля 1940 — Мои ученики. Когда я на бумаге ставлю «Я» и веду от него рассказ, то, конечно, это не мое ин-

дивидуальное «я», это «Я» употребляется в том же самом значении, как царь говорил в манифесте свое «Мы». Но мои молодые подражатели принимают это «Я» за индивидуальное и иногда пишут по наивности начисто от себя.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Эта запись помещена вначале, так как М. М. Пришвин дает здесь общую характеристику своего творческого пути дооктябрьского периода.
[2] М. М. Пришвин начал писать прозу в 1904 г.
[3] Речь здесь идет, конечно, об отвлеченной, чуждой художественному творчеству мысли.
[4] Поездка состоялась в 1906 г.; книга «В краю непуганых птиц» вышла в 1907 г.
[5] Ремизов Алексей Михайлович (1877—1957), писатель символистского склада, увлекался демонологией (отсюда упоминание о черте).
[6] Это путешествие М. М. Пришвин предпринял в 1907 г.; книга «За волшебным колобком» была издана в 1908 г.
[7] Рассказы написаны в 1910 и опубликованы в 1911 г.
[8] Поездку М. М. Пришвин совершил в 1908 г.; книга «У стен града невидимого» (в последних изданиях — «Светлое озеро») появилась в 1909 г.
[9] Путешествие относится к 1909 г.; «Черный араб» опубликован в 1910 г.
[10] Речь идет о Вячеславе Иванове (1866—1949).
[11] В 1912 г.
[12] Имеется в виду, в частности, «приговор» Зинаиды Гиппиус в статье «О «Я» и «Что-то» («Новая жизнь», 1913, № 2): М. М. Пришвина обвиняли в «бесчеловечности» с позиций традиционного, устаревшего гуманизма; в действительности писатель выступил не против человечности, а против одностороннего антропоцентризма.
[13] Статья А. А. Бурнакина «Литературные заметки. Сомнения и надежды» («Новое время», 1912, № 12928, 9 марта, стр. 6).
[14] Консервативный мыслитель, публицист и писатель Василий Васильевич Розанов (1859—1919) разрабатывал, в частности, своего рода «семейственную утопию», утверждая, что спасение людей — в обожествлении родовой и половой жизни. М. М. Пришвин, хорошо знавший В. В. Розанова, говорит о «беспочвенности» этой идеи.
[15] В 1895 г., будучи студентом Рижского политехникума, М. М. Пришвин вступил в социал-демократический кружок; в 1897 г. был арестован и заключен в одиночку митавской тюрьмы; в 1898—1900 гг. находился в ссылке в г. Елец, после окончания которой выехал за границу.
[16] Имеются в виду драмы Ф. Шиллера и Г. Гауптмана, очень популярные в послеоктябрьский период.
[17] Поэт Осип Эмильевич Мандельштам (1891—1938).

[18] Писатель Иван Сергеевич Соколов-Микитов (1892—1975).
[19] В. Пяст (Владимир Алексеевич Пестовский, 1886—1940), Зинаида Николаевна Гиппиус (1869—1945), Антон Владимирович Карташев (1875—1960) — деятели символистского круга.
[20] Разумник Васильевич Иванов-Разумник (1878—1946) — литературовед и публицист.
[21] Имеется в виду книга М. М. Пришвина «Родники Берендея» (позднее печатавшаяся под названием «Календарь природы»), опубликованная в 1925 г.
[22] Характерный образец творческой полемики М. М. Пришвина.
[23] Имеются в виду статья А. М. Горького «М. М. Пришвин», впервые опубликованная в журнале «Красная новь» (1926, № 12, стр. 230—233) и отзывы литературоведа В. А. Дынник-Соколовой (р. 1898), автора позднейшей рецензии на Собрание сочинений М. М. Пришвина (т. I и II. М.— Л., 1927), опубликованной в журнале «Новый мир» (1928, № 3, стр. 266—268).
[24] Часть романа М. М. Пришвина «Кащеева цепь» («Звено пятое. Любовь» — позднее названное «Государственный преступник»), опубликованная в 1927 г.
[25] Историк-архивист.
[26] Статья критика Николая Ивановича Замошкина (1896—1960) «Писатель-берендей», опубликованная в Собрании сочинений М. М. Пришвина (т. I. М.—Л., ГИЗ, 1927, стр. 19—35).
[27] Герои автобиографического романа М. М. Пришвина «Кащеева цепь».
[28] Имеется в виду символический образ «цепи» из одноименного романа М. М. Пришвина.
[29] «Кащеева цепь».
[30] Рассказ вошел в «Звено первое» романа «Кащеева цепь».
[31] Писатель Сергей Тимофеевич Григорьев (1875—1953).
[32] Критик Александр Константинович Воронский (1884—1943).
[33] Книга А. Ф. Лосева называется «Античный космос и современная наука» (М., 1927).
[34] *В. И. Вернадский.* «Биосфера», т. 1—2. Л., 1926.
[35] Эта запись — подготовка к докладу о Д. Н. Мамине-Сибиряке, который М. М. Пришвин собирался прочитать в Литературном музее.

Публикация и комментарии В. Д. Пришвиной

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 3

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

М. Храпченко
Внутренние свойства и функция литературных произведений 6

Б. Сучков
Социалистический реализм сегодня 42

А. Мясников
Проблемы раннего русского формализма 78

Д. Затонский
Что такое модернизм? 135

И. Г. Неупокоева
О понятии общего типологического ряда 168

Я. Эльсберг
О синтезе традиций в русском реализме 187

М. М. Бахтин
К методологии литературоведения 203

Н. К. Гей
Время и пространство в структуре произведения 213

Н. И. Балашов
О возможностях и формах применения семиотической категории «значение» в поэтике и в литературоведении . . 229

В. В. Кожинов
Об изучении «художественной речи» 248

А. В. Чичерин
Стиль лирики Тютчева 275

Д. Урнов
Писательский профессионализм как проблема литературоведения (Опыт Англии и США) . . 295

ПУБЛИКАЦИИ

Михаил Пришвин
Записи о творчестве 312