
П. В. Палиевский .

Внутренняя структура образа

Когда мы хотим оценить какое-нибудь произведение, мы говорим о художественности; это слово обозначает сразу несколько качеств, слагающихся вместе в неповторимое впечатление образа.

Развитие мысли художника, в которое он вовлекает как соучастников и свидетелей других людей, «заражая» их, по словам Л. Толстого, теми же чувствами, какие испытывает сам, имеет, по-видимому, свое особенное направление, а главное, свой способ освоения объективного мира. Единный для всех видов человеческой мысли источник — действительность — используется здесь не так, как в других формах сознания, а простое перенесение законов одной формы на другую неизбежно ведет к вульгарному пониманию произведений искусства и насильно над их внутренней природой. И скульптор, и живописец, и поэт одинаково «мыслят образами»; это прекрасное выражение Белинского нуждается теперь разве лишь в том уточнении, что образ и есть художественная мысль; такая оговорка необходима — ибо не вполне изжит еще взгляд, согласно которому художественная мысль развивается по тому же способу, что и научная и только для красочности чаще употребляет «образы».

На самом деле отличие это, конечно, принципиально, хотя, разумеется, ни о каком разрыве форм мышления не может быть и речи — ни одна из них не существовала бы без других. Важно лишь не забывать, что сознание человека не может быть однообразным и что помимо понятийных форм в нем существуют и другие, не менее эффективные, хотя и взаимодействующие с ними формы.

Искусство постоянно доказывало и продолжает доказывать свою способность истинного суждения о мире, на которое можно безусловно положиться и которое, вместе с тем, не подменяет собою и не может быть подменено никакими иными формами мысли.

Пренебрежение специфичностью образной формы мышления означает бесконечное обеднение понимания не только возможностей искусства, но и возможностей человеческого разума вообще. Оно неизбежно ослабляет позиции науки в борьбе с различными реакционными теориями образа. Стоит лишь забыть о самостоятельном значении художественной мысли, как реакционные теоретики немедленно и с торжеством указывают на все явно специфические, не совпадающие с понятийным строем мысли приемы образа, объявляя их наглядным свидетельством «божественных прозрений», «откровений», «жизненного порыва» и пр.

Если мы хотим понять тот способ, которым добывает себе художественный образ смысл и передает этот смысл другим людям, нам нужно

прежде всего признать неповторимость и особенность образа, осознать тот факт, что логика, действующая в нем, во многом весьма оригинальна и даже парадоксальна на первый взгляд.

Очень хороший пример по этому поводу приводит А. А. Потебня. «Что бы нам сказал математик,— говорит Потебня,— если бы мы на вопрос, как доказать, что $3 \times 7 = 21$, мы сказали: «Это следует из того, что палка стоит в углу». Разумеется, он сказал бы, что это совершенная нелепость. Или, если бы нам надо было проверить итог в 21 р. и кто-нибудь вздумал для этого употребить другие величины, несоизмеримые рублям, напр., аршины и т. п., очевидно, это было бы нелепостью. А подобные доказательства и бывают в басне»¹.

В самом деле, кто не помнит, например, доказательства того, что «лесть глупа, вредна» с помощью образов вороны и лисицы? Привычный взгляд не видит тут ничего противостественного — так же, как и в сотнях подобных басен,— и это, конечно, правильно, потому что человеку свойственно мыслить художественно, т. е. строить доказательства своей мысли, употребляя величины, «несоизмеримые» понятиям, но необычность, даже недопустимость такого способа рассуждения с точки зрения других форм здесь очевидна. Ход умозаключений, само течение доказательств через говорящую лису, ворону, кусок сыра и т. п.— развиваются, в общем, по своей, образной, логике; мы называем ее порой иносказанием, но это слово еще мало что способно тут объяснить. В каком-то смысле можно сказать, что вся художественная мысль есть одно сплошное «иносказание», ибо она сообщает нам свой смысл через иные, чем понятия и суждения, формы. Между тем, задача и состоит как раз в том, чтобы определить, какие именно средства использует образ, чем схвачена внутри его многозначная художественная идея.

Приступая к ее решению, мы сразу сталкиваемся с видимым противоречием. Оно заключается в том, что оба явления — и то, которое требует объяснения (образ), и то, которое служит средством анализа (логика понятий), равно принадлежат человеческому сознанию, хотя и являются двумя различными его формами. Одна часть этого сложного аппарата должна объяснить другую, перевести в себя и как бы заменить; между тем сам факт существования двух форм подсказывает, что они незаменимы. Перевод нарушает природное равновесие. Выделяя из образа его «план», логика проводит привычную для себя операцию; но в превращенном виде образ теряет свой истинный облик, ибо все его назначение состоит как раз в том, чтобы быть не «планом», а чем-то другим.

Нетрудно догадаться, что именно сторонники «подсознания», «божественного порыва» и т. п. спекулируют на этом противоречии изо всех сил², утверждая непознаваемость образа. Это, конечно, не так. Неподменяемость, суверенность образного мышления не исключает выхода идеи из образа и разветвления ее на разные «рукава», т. е. возможность сообщения образа со всеми другими видами духовной деятельности человека. Распределение и переход образного содержания в содержание науки, критики составляет одно из важнейших условий жизни искусства в обществе.

Критика и литературоведение стремятся поэтому передать и постигнуть не только художественную идею, содержание образа, но и сам способ образного мышления.

Необходимость такого подхода к художественной мысли осознавалась многими выдающимися теоретиками и критиками и нередко осуществля-

¹ А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894, стр. 68.

² См., например, работы таких известных буржуазных теоретиков нашего времени, как М. Хейдеггер (Martin Heidegger. Holzwege. Frankfurt a. M. 1950: Hölderlin und das Wesen der Dichtung. München, 1937), Х. Рид (H. Read. The Nature of Literature N.-Y. Horizon Press, 1956), П. Михеллис (P. Michéalis. De la divinitation dans l'art contemporain. Athènes, 1960) и др.

лась в конкретных анализах художественных произведений, но настоящее научное обоснование он получил только к концу XIX в. — прежде всего, в трудах А. А. Потебни.

А. А. Потебне принадлежит заслуга нахождения той точки, в которой встречаются образная и логическая мысль. Этой точкой, по наблюдениям Потебни, оказалась так называемая «внутренняя форма» слова. Сквозь нее под верхним, понятийным слоем мышления удалось увидеть второй образный слой, под «прозой» — «поэзию», если воспользоваться терминологией самого Потебни. Потебня доказал, что оба эти вида, и «поэзия», и «проза», живут в постоянном взаимодействии, способны переходить друг в друга и равно обслуживают человеческое сознание.

Сделал он это с помощью замечательно простого и чрезвычайно ценного для теории указания на реальные следы такого обмена в языке. Неуловимая и как будто бесплотная художественная мысль была, таким образом, поймана в каких-то осязаемых, материальных особенностях, которые уже нельзя было спутать с чем-либо другим. «Каждое слово, — писал Потебня, — насколько простирается нами опыт, непременно проходит через то состояние, в котором это слово есть поэтическое произведение»³. Например слово «защита». Мы употребляем его в непоэтическом, обыденном виде, — оно уже устоялось и, по-видимому, утратило связь со своим прошлым; между тем происхождение его явно поэтическое. Оно возникло из наглядного образа — стоять за щитом, — который стал применяться в более широком значении «обороны». Зная соответствующие корни, можно проследить такое превращение в любом слове. В одном мы ясно различим «внутреннюю форму», т. е. признак, на основе которого было создано это новое слово — по принципу ассоциации, сходства; такое слово, обладающее оттенком свежести, красочности и т. п., может быть отнесено к классу «образных». В другом — мы не заметим этой «формы»; признак, из которого оно возникло, в нем уже угас, затерялся, как в слове «облако» его первоначальный «обволакивающий» смысл, и окончательно затвердел в прямом, непереосном значении. Слова этого типа Потебня предложил назвать «безобразными».

Но установив такое деление, Потебня на этом и остановился. Такая половинчатость его не должна нас удивлять, потому что как лингвист он имел специфический угол зрения; «поэтическое мышление» интересовало его не само по себе, а только в связи со словом — лексической единицей. Заглянув — сквозь слово — в художественную мысль, Потебня не стал задерживаться на этом открытии. Он продолжал исследовать закономерности языка и нередко спешил выразить в терминах грамматики любопытнейшие противоречия, которые нуждались в ином истолковании. Так, например, он говорил, что образ «ходит по людям, как готовое сказуемое неизвестных подлежащих»⁴, не видя скрытой тут совершенно самостоятельной формы. Подобно этому и другие стороны художественной мысли получали у него при крещении, как языческие боги, чуждые имена, так что облик их невольно искажался в духе инородных очертаний. Приспособляемость образа в этом смысле очень велика, и Потебня без особого труда подверг его «профессиональной» переработке. Нужные ему моменты были соответственно извлечены и превращены в категории языкознания; прочее осталось лежать в виде брошенных на полпути догадок и предположений.

Главную привлекательность для литературоведения составляла из них, разумеется, идея «внутренней формы». Она открывала, наконец, доступ к процессам внутреннего движения художественной мысли, позволяла взглянуть, пусть хоть и в узкий глазок, на возникновение, ход и организацию

³ А. А. Потебня. Указ. соч., стр. 114.

⁴ Там же, стр. 41.

образного содержания; многие секреты ее воздействия обещали как будто проясниться, — словом, можно было, кажется, перешагнуть за тот порог, перед которым многие теоретики разводили руками и начинали ссылаться на «интуицию». К сожалению, ученики и последователи Потебни не воспользовались этой возможностью. Правоверные «потебнианцы» (например Овсяннико-Куликовский), а вслед за ним и многие из формалистов, вместо того, чтобы идти дальше, свели, грубо говоря, все искусство к употреблению «образных» слов. Однако это было ошибкой. Такому пониманию явно противоречил тот факт, что в других, смежных с литературой видах искусства вовсе не употреблялось слов. В то же время можно было назвать и сколько угодно литературных произведений — полноценных и полнокровных — в которых «образные» слова содержались лишь в ничтожном числе.

* * *

Вопрос, стало быть, состоит не в том, с какого признака художественности начинать. Можно, собственно, начать с любого. Очень удобно, например, воспользоваться путем Потебни. Важно только не останавливаться и не застыть на достигнутой им ступени теории, а пройти всю заданную тему насквозь одной линией — от самых мелких проявлений художественности до больших полноценных образов.

Так, если вдуматься в открытие Потебни и начать с того, чем он кончил, то, несмотря на кажущийся потолок «образного» слова, можно увидеть проход, который переводит нас на следующий этаж теории. «Образное» слово не составляет сущности образа; однако в нем есть нечто такое, что соединяет нас с более крупной, обширной по своему объему единицей, которая может рассматриваться как своего рода элементарная модель художественной мысли. Эта модель — *сравнение*.

В самом деле, сравнение хотя и осуществляется в словах, но отличается как форма мысли от слов в их синтаксической связи. Это доказывается опять-таки простым фактом наличия сравнения в других искусствах, в таких, в которых нет никаких слов. Мы берем литературное сравнение, поскольку наш предмет — теория литературного образа, но вначале нам необходимо будет обращаться с ним в общеэстетическом плане, не вычленивая его намеренно из других «материалов», в которых оно может явиться на свет.

То обстоятельство, что про некоторые сравнения мы говорим: «удачный образ!» — не случайно. В сравнении действительно скрыт один из простейших типов образа. В нем шевелятся уже образные первоэлементы.

Как построена эта клеточка? Первое, что бросается в глаза, — постижение одного индивидуального предмета через другой. Мы не пользуемся формулой A есть A или A есть A_1 . Мы говорим: A это B , или вернее A как B . «Глаза Катюши Масловой были черными, как мокрая смородина». Способ отражения нами мира здесь уже не прямой и не простой. Это не обычная, условно говоря, словесная операция, но такая, которая обладает явной самостоятельностью и только совершается при посредстве слов. Смысл возникает не путем прямого и однозначного отражения свойств предмета A в слове A_1 . Глаза Катюши не «черные», а «черные, как мокрая смородина». Смысл, содержание, качество предмета A рождается во взаимодействии A и B . Неуловимый простым словом «черный» оттенок глаз уловлен с помощью соотнесения с другим предметом, мокрой смородиной.

Чрезвычайно важно уже в этом единстве то, что A не есть B . Второй предмет вовсе не повторяет и не дублирует первый. Нам может порой показаться, что сравнение означает по своей механике не что иное, как первый шаг силлогизма: если A есть B — с последующим B есть C , и дальше — A есть C . Но в сравнении A не есть B . Глаза Катюши это не

смородина. *A* становится яснее оттого, что оно *как B*. И это словечко «как» в его теоретическом значении — невозможно переоценить. В нем содержится новый, необычный принцип связи, некое смыкающее звено, которое расположено в пределах синтаксиса и, в то же время, внутри его, под ним; оно уводит нас к такому соединению мысленных картин, снимков внешнего мира, которое в конце концов позволяет наблюдать все сложное внутреннее устройство образа.

Итак, перед нами сравнение, которое, как видно, не является тождеством; тождество его губит; в то же время оно не означает и первого шага силлогизма. *A* не есть *B*. Когда мы говорим: «квадрат обладает четырьмя прямыми углами, диагонали его равны и т. п. — стало быть, квадрат есть прямоугольник», — мы совершаем логическую операцию. Она не станет образным сравнением даже и тогда, когда мы используем внешне похожий оборот: «так же, как и прямоугольник, квадрат обладает четырьмя прямыми углами» и т. д.

Образное сравнение не подчиняет, подобно силлогизму, один предмет другому. Оно затрагивает два *самостоятельных* предмета и рождает из их взаимодействия *самостоятельный* смысл. Оно неповторимо как форма познания. Сравнение намеренно берет свои предметы издалека; квадрат и прямоугольник, математические формулы и пр. сравниваются между собой, как бы продолжая друг друга, они располагаются в одном ряду, по одной линии. Образное сравнение противостоит такому распрямлению: оно призвано служить не средством открытия отвлеченного закона, и не является неким подготовительным этапом; оно — самостоятельный момент познания. Значение его всплывает не прямо через слово, — но из отражения одного предмета в другом. Оно передается как будто не объяснением, а описанием; в нем нет логического определения, — вместо этого назван, показан, описан другой предмет, и, тем не менее, это описание есть прекраснейшее, наиболее точное объяснение: глаза Катюши черные, как мокрая смородина.

Получается узел противоречий, которые сравнение по-своему и разрешает. *A* не есть *B*; однако *A* чем-то напоминает *B*, в чем-то оно *есть B*. Сравнение поэтому и говорит нам, выдвигаясь в качестве посредника и одновременно «устранителя» противоречия: *A* как *B*. Этот узел противоречий и есть основа элементарного образа. *A* и *B* живут здесь в симбиозе, который вырастает в особый организм; он воспринимает мир по-своему.

Интересно заметить, что в этом маленьком зерне, простейшей клеточке художественной мысли, различимы уже признаки «большого» искусства. Так мы можем здесь наблюдать первичное проявление того свойства, о котором упоминает В. И. Ленин, комментируя Фейербаха, что «искусство не требует признания его произведений за *действительность*»⁵. Смородина в данном случае вовсе не претендует на то, чтобы ее приняли за глаза. Наша мысль совсем не выдает себя за достоверное, точное, в строгом смысле *действительное* отражение глаз. Момент действительности в ней однако присутствует — не менее внушительно и ощутимо, чем в понятийном определении. «Определитель» здесь столь же мало является чисто духовной категорией, что и «определяемое» смородина не менее материальна, чем глаза.

При сопоставлении этого способа мысли с другим, понятийным, создается впечатление, что действительность как бы мыслит сама за себя. Это, конечно, иллюзия, порожденная разницей двух видов сознания и возникающая в то мгновение, когда нам нужен их взаимный переход. Но в самом этом факте мы уже можем усмотреть предвестие полновесного художественного образа; в настоящем художественном произведении, по словам Энгельса, тенденция вытекает сама собой «из положения и действия.

⁵ В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 62.

без того, чтобы на это особо указывалось»⁶. Это означает лишь, что идея, тенденция воплотилась в своем, наиболее им присущем образном строе и что указывать на них иным способом тут же в произведении, никакой необходимости нет; у них есть свой метод проявления, зародыш которого можно увидеть в самых простых формах художественности, например, в сравнении.

Далее здесь же, в миниатюре, легко обнаружить и свойственный исключительно образу принцип обобщения. Введение второго предмета несомненно устраняет одиночество первого, его пребывание «в себе», смородина раскрывает связь катюшиных глаз с массой разных качеств, которых раньше мы в этих глазах не подозревали; наши знания расширяются, разрастаются в объеме: абстракция, отвлечение от эмпирической данности, уход от первого предмета к более общему содержанию — очевидны, и, однако, это отвлечение никак не закреплено. Мы чувствуем абстракцию, не видя, чтобы она где-нибудь прорывалась наружу, заявила о себе на обычном своем недвусмысленном, определенном языке понятий. И это есть не что иное, как мельчайший акт «типизации». В нем, как в капле, видна испытанная «хитрость» художника, который передает в своих картинах широчайшее содержание, поднимаясь порой до символа, но нигде не покидает вещиности, держит и развивает гигантские обобщения в материале в конкретности. Это есть одновременно уже и характерная для искусства широта, свобода и разносторонность определений; смородина, определяя глаза, не старается ведь указать на единственный, точный исчерпывающий их сущность признак, но хочет сообщить о них целостное, многогранное впечатление.

Далее, можно, например, угадать в этом сравнении в своеобразном, правда, преломлении, и типично художественное стремление вовлечь в свой оборот все стадии и ступени процесса познания. От конкретного созерцания «глаз» наша мысль стремительно касается абстрактного обобщения («черные»), с тем, чтобы немедленно возвратиться снова к чувственно-конкретному («мокрая смородина»), причем, никаких задержек в своем прохождении этих стадий она не знает. Остановка и нарушение этой непрерывности будет означать ее мгновенный распад; только вечное круговращение, т. е. постоянное восхождение от конкретного к абстрактному и обратно, может спасти ее главную ценность, помочь ей поддерживать столь необходимое для искусства сходство с жизнью. Иначе погибла бы вся прелесть ее непосредственной иллюзии.

* * *

Мы показали на небольшом примере, некоторые важные особенности художественной мысли. Но подлинная мощь сравнения видна в нем еще несколько односторонне. Центр тяжести сконцентрирован здесь в общем на первом, определяемом предмете, — второй, смородина, выполняет лишь подсобную, разъяснительную роль. Потому этот пример недостаточен для обозрения всех возможностей цельного художественного организма. У того же Толстого есть и другие, высшие типы сравнений.

Напомним одно из них — Хаджи Мурат и куст «татарина». В прологе повести Толстого читаем: «Куст „татарина“ состоял из трех отростков. Один был оторван, и, как отрубленная рука, торчал остаток ветки... Видно было, что весь кустик был переехан колесом и уже после поднялся и потому стоял боком, но все-таки стоял. Точно вырвали у него кусок тела, вывернули внутренности, оторвали руку, выкололи глаз... «Экая энергия! подумал я, все победил человек, миллионы трав уничтожил, а этот все не сдаётся». И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская

⁶ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 9.

история...» После этого Толстой рассказывает всю историю об отчаянной борьбе человека, тоже по-своему «перееханного» колесами двух деспотических систем. И вот, в самом ее конце, в момент, рисующий нам смерть Хаджи Мурата, мы сталкиваемся с этим образом опять: «Но вдруг он дрогнул, отшатнулся от дерева и со всего роста, как подкошенный репей, упал на лицо и уже не двигался».

Репей развернут через человека, человек — через репей. Очеловеченный куст — с его «отрубленной рукой» и «выколотым глазом» — поднимается, расширяясь и разветвляясь, в сложную судьбу Хаджи-Мурата; а затем столь же естественно ниспадает к человеку. Растение и человек как бы идут друг другу навстречу; встретившись, они продолжают движение, не теряя друг друга из виду; наконец, в финале они меняются местами. Кольцо замыкается; в миниатюрном своем объеме оно обнимает, пользуясь выражением И. Дипгена, «природу природного целого».

Теоретически этот вид сравнения уже намного глубже и самостоятельней по отношению к слову, чем пример с глазами Катюши. Мы видим в нем, как художественная мысль постепенно высвобождается из синтаксических, грамматических и т. п. конструкций (вовсе, впрочем, их не отбрасывая) и находит над ними другие, более соответствующие ее сложной природе формы; собственная морфология образа вырисовывается здесь уже значительно яснее.

В чем тут новое качество? Предмет *A* сопоставлен с предметом *B*, но не только; предмет *B* тоже сопоставлен с предметом *A*. Абсолютное их значение и вес в данной ситуации не играют роли. Пусть один из них будет гусь, другой статский советник, как сравнивает их в «Театральном разезде» Гоголь, — неважно: образ, как некий высший судья, сажает их на одну скамью: предмет *A* отражается в предмете *B*, предмет *B* — в *A*: смысл, который обнаруживается в результате этого отражения, непередаваем отдельно ни через *A*, ни через *B*. В своем взаимоотражении предметы сходятся во внутренний фокус; в конце концов, к этому фокусу может быть подобрано слово, логическая мысль, но смысл при этом «страшно понижается»⁷, как пронизательно заметил Толстой в знаменитом письме к Страхову. Форма овладения миром, сравнение — вполне суверенна. Она добывает свой смысл особо, тем «сопряжением», о котором писал еще Ломоносов⁸.

У нее есть свои повороты и фигуры, свой способ движения. Вместо того, чтобы подниматься вверх, в понятие, сравнение шагает как будто в бок, в сторону, захватывая новые земли. Оно словно сопротивляется и не хочет переходить в логическую мысль, постоянно сообщаясь с ней и возвращаясь к собственной стихии. В тот самый момент, когда сравнение как будто уже достигает обобщения, оно, словно боясь односторонности, ускользает вновь и перебрасывает мост к другому предмету. Смысл раскрывается тогда уже не через понятие, а на художественном языке «взаимодействия», с помощью целостных представлений о предметах, которые представляют бесценный для искусства материал. Эти образные «знаки», подобно самим предметам, всегда содержат в себе богатейшие, лишь постепенно выявляемые практикой свойства, которые обнаруживаются их вза-

⁷ «Русские писатели о литературе», т. II. Л., «Советский писатель», 1939, стр. 127.

⁸ «...Идеи..., которые... от темы далековаты..., будучи сопряжены... могут составить изрядные и к теме прилично сложенные идеи» и далее еще яснее: «Сочинитель слова, тем обильнейшими изобретениями оно обогатить может, чем быстрейшую имеет силу *совоображения*, которая есть душевное дарование с одною вещью, в уме представленною, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные, например: когда, представив в уме корабль, с ним воображаем купно и море, по которому он плавает, с морем — бурю, с бурей — волны, с волнами — шум в берегах, с берегами — камни, и так далее» (М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., Изд-во АН СССР. 1952, стр. 111, 109).

имным «просвечиванием» друг друга. Поэтому-то они и выступают как взаимодействующие, друг друга проясняющие.

При этом переход сравнения в понятие может быть, конечно, легко осуществим, однако, в этом случае как раз и выступает на поверхность незаменимость двух форм мышления. «Сравнение не доказательство», «всякое сравнение хромает» — эти выражения справедливы лишь с точки зрения понятийной логики. Сравнение действительно «хромает», если попытаться втиснуть его в понятие; чтобы сделать это, нужно многое отсечь, исправить, и «выпрямить», выделяя и обобщая в нем один определенный закон. Между тем, как мы можем часто наблюдать, сравнение способно само использовать понятия и подчинять их своим целям, включая их в интересный внутренний ход образного мышления. Так, в примере с Катюшиными глазами, «черными, как мокрая смородина», мы видим, что понятие «черный» не было ни целью, ни конечным определением заключенной в этой фразе мысли; оно было взято, как коридор, соединительный проход для помещений, в которых разместилось сравнение. Мысль пошла путем «сопряжения».

Это уникальное свойство художественная мысль удерживает, конечно, и в самых свернутых своих фигурах — разного вида тропах. Теоретики давно уже указали на это; первоначальный элемент, оттенок сопряжения был найден даже в таком маленьком зерне, как эпитет. Назовем, например, Б. Томашевского, который выявил отличие эпитета от логического определения⁹, показав, что эпитет вызывает целостное представление о предмете. Например, «широкая степь» совсем не требует различения с «узкой степью»; такое сечение произвел бы, вероятно, лишь географ, сообщи, скажем, что в Казахстане степи широкие, а где-нибудь еще они тянутся узкой полосой.

Однако для того, чтобы считаться полноценной художественной мыслью, троп, этот представитель сугубо «словесного» образа, еще слишком сжат, однозначен. Художественной мысли — для активной и самостоятельной жизни — необходимо нечто иное. Если бы искусству было довольно тропа, то величайшими классиками оказались бы имажинисты Кусиков и Шершеневич, а в теории нельзя было бы подыскать ничего лучше, чем формализм.

Образное мышление, конечно, создает тропы-метафоры, метонимии, синекдохи, эпитеты и т. п., взламывая привычный, обиходный язык, обогащая словарь и освежая нашу речь. Но это лишь одно из его направлений. Мы смотрим на него в этом случае только со стороны языка; именно этим, как уже говорилось, и занимался Потебня. «Поэтическое мышление, — писал он, — есть одна из двух равно необходимых форм мысли в слове, т. е. такой мысли, которая требует для своего обнаружения возникновения слова»¹⁰. Потебня исследует это мышление с точки зрения лингвиста и принимает слово за единственный результат этого мышления. Художественная мысль выполнит, как он полагает, свое назначение, если свернется в новое образное слово, которое, после долгого употребления, станет в свою очередь, безобразным и будет ожидать нового «взрыва». Но литературовед не может удовлетворить этот чисто лингвистический взгляд. Для него гораздо важнее другое направление художественной мысли, ведущее к созданию образа как такового. Художественная мысль способна находить «для своего обнаружения» более крупные единицы — образы искусства; сравнение движется в этом случае в обратную сторону, развивая свои собственные законы в особую форму освоения бытия.

В примере с репесом это направление было видно уже довольно ясно. Участвующие в сравнении предметы непосредственно сблизилась: «коридор», вспомогательное понятие, вроде слова «черные» при Катюшиных

⁹ Б. В. Томашевский. Теория литературы. М., Учпедгиз, 1929, стр. 35.

¹⁰ А. А. Потебня. Указ. соч., стр. 113.

глазах, исчез; внутри языковой оболочки был создан особый, не совпадающий с синтаксическим, смысловой аппарат из двух, отразившихся друг в друге предметов. Можно сказать, что художественная мысль создала здесь такую крупную единицу, которая дает возможность наблюдать более важные, чем в простом сравнении, свойства образа.

Ибо полноправный, «большой» художественный образ — это богатая система взаимоотражений. Предметы в нем освещают друг друга, как хорошо расставленные зеркала; действительность — солнце — подает в них свет, а они собирают его среди причудливых фокусов в новый вид художественной энергии. Это одна из открытых человеческим сознанием форм — очень эффективных — по освоению единства противоположностей. В то время как язык расчленяет, раздвигает эти противоположности и передает их порознь, образ берет их целиком. Он может уже существовать — растягиваясь и вновь сокращаясь — в виде сравнения. Есть такие писатели, которым доступна именно эта простейшая работа; они и создают довольно милые безделки, которые, на наш взгляд, не стоит презирать.

Но, разумеется, образы больших писателей, это инструменты редкого класса; они похожи на имажинизм не больше, чем телескоп на увеличительное стекло. Если посмотреть в них с одного конца, то они действуют, как самый разборчивый микроскоп, с другого — видны звездные миры. Настоящий образ разрастается из отправного, точно найденного сопряжения в *характер*, характер — отражаясь через другие характеры и обстоятельства — в произведение, произведение — в искусство художника... Вот несколько строчек из XXII главы «Хаджи Мурата», которые схватывают как будто все строение повести: «Для Воронцова, для петербургских властей, так же как и для большинства русских людей, знавших историю Хаджи Мурата, история эта представлялась или счастливым оборотом в кавказской войне, или просто интересным случаем; для Хаджи Мурата же это был, особенно в последнее время, страшный поворот в его жизни».

Это голый и сухой план, чертеж, по которому распределились события и люди; но стоило им взглянуть, благодаря Толстому, в лицо друг другу и все сплелось в нерасторжимый узел, который разрубила только смерть. Николай I, тупой и самоуверенный тиран, отразился в Шамиле, Шамиль — в Николае; оба они — в своих изолгавшихся и утративших человеческий облик сатрапах; жизнь простых людей, семьи Садо или двора Авдеевых, отразилась, но уже по контрасту друг в друге и в отношении к «вышнему обществу»; сам Хаджи Мурат, попавший между двух жерновов, должен быть неминуемо стерт. Смысл и содержание явились во взаимоотражении.

Образ, стало быть, есть система взаимоотражений. Он разговаривает с нами своим языком — или, лучше сказать, не языком, потому что в нем нет «знаков», — а особой моделью мира, которая избирает и сталкивает между собой, как старых знакомых, различные грани бытия, постигая их в обоюдном отражении как цельность. Это микрокосм, маленький организм, который опирается на всеобщую связь и зависимость явлений. Можно предположить, что он приводит в ускоренное взаимодействие ту способность отражения, которая заложена, по словам В. И. Ленина, «в фундаменте самого здания материи»¹¹.

Было бы паивно, конечно, думать, что такое определение исчерпывает вопрос. Оно только выводит нас на определенную ступень. Образ, как мы уже говорили, вообще трудно поддается определениям, именно потому, что является носителем нерасчлененных, отрицающих друг друга противоречий. Однако мы обязаны помнить об этих его чертах, тем более что на них особенно настойчиво указывали сами художники.

¹¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 14, стр. 34.

Нет, пожалуй, ни одного большого писателя, который бы не защищал суверенность своего видения мира. Подобные высказывания оценивались порой как некий предрассудок, который прощали писателю лишь за разные другие его достоинства. Этому способствовало и то, что для объяснения своего взгляда художники часто прибегали опять-таки к образу, а не выражали его с помощью устойчивых понятий. Тем не менее, этот взгляд переходил с удивительным постоянством от поэта к поэту, от писателя к писателю; в Европе его первым выразил Гесиод.

В «Теогонии» он сообщает нам о своей беседе с Музами: «„Мы умеем говорить много ложного, похожего на правду; мы умеем, когда хотим, поучать и истине“. Так говорили дочери Зевса великого, искусные в речах и приказали мне для посоха ветвь зеленеющего лавра прелестнейшую выломать. Вдохнули мне в меня голос божественный, вещать будущее и прошедшее, и приказали мне воспеть блаженный род бессмертных, воспевая самих Муз в начале и в конце песнопения...»¹²

В этих словах и в последующем рассказе Гесиода о судьбе Муз заключена уже оригинальная «художественная» теория образа. Во времена Возрождения, у писателей XVII, XVIII и особенно в XIX в. (у Гете, Стендаля, Бальзака, Толстого, Достоевского, из которых каждый был и теоретиком) она достигла большой глубины. Однако в распространении и самоутверждении ее всегда существовала известная трудность. Дело в том, что писатели изобретали для нее всякий раз новые термины, свежие, неожиданные слова, столь же многозначные, как и тот предмет, который они старались передать. Когда нужно было дать конечную формулу, они сворачивали в иносказание; вместо четких определений они предлагали тропы, вместо подведения под род — смешение всех родов и видов в какой-то немислимый интеграл. Понятийная логика не могла принять этих объяснений и часто отвергала их как «туман».

Однако эта невыявленная теория продолжала существовать, добиваясь порой настоящих откровений. Такова, например, глубокая мысль Тассо об образе как «маленьком мире»: «...поэма должна быть единою, единою ее форма и душа, чтобы все сии предметы друг ко другу относились, один от другого зависели, чтобы, по отнятии одной части или по перемене места одной, разрушалось самое целое. Если это так, то искусство сотворить поэму походило бы на разум вселенной, который есть соединение противоположностей, как разум музыки»¹³. Прошло много веков, прежде чем эта идея нашла себе приблизительное диалектическое соответствие на собственно научном языке; она была обоснована с этой стороны Гегелем.

Чрезвычайно характерно, что такие крупные идеалисты, как тот же Гегель или Платон, приходили, несмотря на всю мощь их идей, к отрицанию образа, образного мышления. Их мысль устремлялась к вечности, в абсолют, логика строила для себя правильный, симметричный храм, в котором не было места ни для материи, ни для «испорченного» материей искусства. С точки зрения теоретиков, которые не могли представить себе никакой другой мысли, кроме абстрактной, и никаких других доказательств, кроме тех, что вытекают из правил умозрения, иначе и не могло быть. Образ был для них достоянием чуда¹⁴. Это противоречие лучше всех,

¹² Цит. по подстрочному переводу Г. Властова («Гезиод, подстрочный перевод поэм с греческого». Вступление, перевод и примечания Георгия Властова. СПб., 1885, стр. 151).

¹³ Перевод С. Шевырева («Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов, сочинение писанное на степень доктора философского факультета первого отделения адъюнктом Московского университета Степаном Шевыревым». Изд. 2. СПб., 1887, стр. 95).

¹⁴ Шеллинг, например, так прямо и писал «...искусство есть чудо, которое, даже однажды совершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия». (Ф. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. Л. Соцэкгиз, 1936, стр. 380).

пожалуй, выразил Платон, смешав теорию божественных «прозрений» с гениальной диалектической догадкой, которую он сам был не в состоянии развить: «Поэт, когда садится на треножник Музы, уже не находится в здравом рассудке, но предоставляет изливаться своему паитию, точно какому-то источнику. А так как его искусство есть воспроизведение, то он принужден изображать людей, паходящихся между собой в противоречии, и, в силу этого, он вынужден нередко противоречить самому себе, не ведая, что из сказанного истинно, что нет»¹⁵.

Действительно, это устойчивое свойство художественной мысли — быть совмещенным в едином материале противоречием, взаимоотражением разных величин, судеб, характеров и в то же время представлять некое целое — сохранилось и до наших дней. Художник вовсе не безнадежно противоречит сам себе, как это думал Платон, он просто мыслит с помощью живого противоречия, однако для того, чтобы понять это, нужно было признать все «права» такого мышления; Платон же, как последовательный «логист», разумеется, сделать этого не мог. Поэтому, сокрушаясь и сожалея — ибо сам он был в молодости поэтом, — он решает, после долгой умственной борьбы с воображаемым противником, отказаться от поэзии, театра и т. п. как вредной деятельности. Посвященные этой проблеме страницы его «Государства» — одно из самых трагичных мест в истории эстетики. Идеалистическое «железное» умозрение, как бы помимо воли автора, впервые в истории ополчается здесь на художника с его особым видением мира. Если Гесиод прославляет поэта и его высокое призвание («Когда же входит он в город, как бога чтут его честию приятною, и он первый в сонмище»), то Платон ради идеального и строгого порядка изгоняет искусство из общества. «Так не ожидайте же, — говорит он поэтам, — будто мы так-таки легко позволим вам раскинуть у нас на площади шатер»¹⁶.

* * *

В одном, однако, Платон был прав. Его замечание о том, что искусство поэта есть «воспроизведение», и что поэтому он должен сталкивать между собой события и людей, которые «находятся в противоречии», было бесспорным завоеванием диалектики, хотя и неверно истолкованным. В сущности, описано и названо это свойство образа было правильно — мысль Тассо, которую мы цитировали выше, о поэме как «разуме музыки» говорит, например, о том же самом — с той лишь разницей, что Платон осуждает за это искусство, а Тассо восторгается. Мы можем здесь угадать ту же самую идею о передаче смысла во всеобщей взаимосвязи, через отражение всех явлений природы и мира друг в друге — в небольшой «модели вселенной».

В самом деле, стихия взаимоотражений всегда пронизывает поэтическую мысль, которая освещает в себе «и гад морских подводный ход и дольней лозы прозябанье»; всюду ею улавливается родство, везде отыскивается запрятанная в глубине предметов и явлений способность дополнить и обогатить друг друга; она всегда готова произвести «сопряжение далековатых идей».

Однако, если в отношениях, например, Анны Карениной, к обступившим ее событиям и лицам, мы увидим этот принцип раскрытия во взаимном столкновении, то сам характер Анны, несмотря на всю его противоречивость, не назовешь ведь «цепью взаимоотражений». Это будет явное огрубление, потому что, помимо простой связи и родства «черт характера», реально существует их высшая организованная *цельность*, помимо «дробного» раскрытия во вне, в разных поступках, положениях и т. п., — всегда

¹⁵ «Античные мыслители об искусстве». М. «Искусство», 1938, стр. 123

¹⁶ Там же, 129.

есть очевидное единство. Этот вид образа представляется чем-то несравненно более сложным, плотным, неразрывным, чем такая единица художественной мысли, как взаимоотражение. Взаимоотражение здесь поднято и претворено по образу и подобию жизни в нечто еще более совершенное и богатое, чем оно само.

Такая цельная единица художественной мысли требует, естественно, специального подхода. Путь к такой цельности сложен, прерывается скачками и превращениями, так что первоначальный принцип может быть даже нами и не узнан. Тем не менее он есть — и высшая форма художественной мысли уже содержится — в предпосылках — во всех предыдущих.

Подобно тому как во внутренней форме слова таятся элементарные признаки сравнения, а в сравнении видны уже важнейшие свойства общей художественной стихии — взаимоотражения, — так и взаимоотражение указывает нам на возможность следующего шага. Сделав его, мы опять окажемся в условиях новых и необычных. Ни известная готовность, ни скрытая возможность или предрасположенность прежних форм не смогут — сами по себе — это новое качество выразить или передать: сущность его все равно будет иной. *Сравнение, взаимоотражение оперирует данными, известными уже предметами. Образ создает из них новое существо.*

Легко вообразить себе, скажем, человека, похожего на лошадь, или лошадь, похожую на человека. Это сравнение. Но попытаемся понять их взаимоотражение как цельность ... перед нами предстанет кентавр. Непонятный и простодушный, грубый и умильный зверь. Он и не человек и не лошадь. Хотя его в природе и нет, ему нельзя отказать в праве на жизнь. Он извлекает наружу какие-то скрытые, быть может не всегда лестные человеческие свойства. Пусть сращение образа еще очень примитивно; пусть человеческий торс пришит к коню, что называется, белыми нитками, и все же нельзя не признать, что операция прошла успешно; кровь побежала по жилам, новое существо родилось на свет. В нем есть и человеческие и звериные черты. Вглядимся во фриз Парфенона: гордые и разумные греки, цивилизованные люди, отбиваются от опьяневших кентавров, разгулявшихся на свадьбе Перифоя. Здесь кентавр показан с дурной стороны. А вот и другая картина — юный и неопытный еще Ахилл внимательно слушает мудрого, пожилого кентавра, своего учителя. Этот зверь воплощает в себе мудрость природы, сообщаемую человеку. Через него мы познаем единство и противоположность человека и мира. В нем есть нечто такое, что не передашь и не заменишь ничем. Разве не великолепна карикатура В. Серова на Шаляпина в виде того же кентавра?

Последний «прыжок» к образу осуществляется у нас на глазах. Только что он был сравнением — между предметами был перекинут мост и созданы условия единства. И вдруг сравнение зажило своей собственной логикой, сходной, но не копирующей, а развивающей логику бытия. Переход этот мгновенен — хотя и подготовлен; разница, расстояние между двумя точками мала, но разительна. Новое существо похоже на своих братьев и, одновременно, превосходит их во многих качествах. Свифтовские гуингпмы, например, — это тоже «очеловеченные» лошади, только новое существо произошло в них не в двуединой форме, а в лошадином облике. Но это не отменяет, повторяем, того, что они особые существа, отличные от пнеющихся в природе. Это овеществленная художественная возможность, тенденция — образ.

Если такая тенденция достаточно сильна, ничто не помешает художественной мысли вобрать в себя самые, казалось бы, несовместимые вещи. Пародист Архангельский, имитируя стиль Ю. Олеши, написал: «В кружке пива отражается вселенная. На носу буфетчика движется спектральный анализ солнца. В моченом горохе плывут облака». Это смешно, потому что сопоставления лишены перспективы; внутренней потребности, взаимопритяжения в них нет. Но и солнце и облака действитель-

но могут «плыть» в образе, претворяясь в новый вид человеческого неба. Таковы «Тучки небесные» Лермонтова или «Облака» Дебюсси.

Взаимоотражение угасает, теряется в этом высшем состоянии образа, но не бесследно. Взамен двух, трех, множества предметов возникает один новый, который смещает и усиливает их черты. Мы остановились на фантастических, нереальных сочетаниях вроде кентавра, потому что эти сравнения принадлежат к типу самых простых и, пожалуй, самых древних. Теория может лишь предположить, что раньше образа было сравнение; история образа начинается с готовых произведений. Но в них, кажется, есть следы этого процесса. В мифологии, например, мы постоянно встречаем этих простейших, только что рожденных от сравнения бастардов; они прекрасно соответствуют заданной цели. Какой-нибудь Амон-Ра, египетский бог, сделан очень незамысловато: человек с головой коршуна, которая глядит на нас одним удивленным птичьим глазом. Однако эффект образа несомненно уже удался; этот взгляд и создает впечатление заурядности, равнодушия, какого-то иного, нечеловеческого отношения. Чувствуется, что этот бог будет судить страшным, нечеловеческим судом.

Древний художник-сказитель, рисовальщик и т. п. неумолимо сравнивает, сопрягает видимые лики природы. Старая поэзия Востока предлагает нам массу примеров такого рода. «Твой стан, — восклицает поэт, — кипарисный кипарис, твои глаза, — звезды, твои губы красны, как рубин» и т. д. — покуда вся красавица не будет украшена сравнениями. На каждом шагу мы видим, как эти длинные цепи свертываются, под влиянием той или иной задачи, в образ; появляются змеевидные, с птичьими когтями, драконы, извергающие пламя, человекоподобные птицы, чудовищные джины. Любопытно, что эти первоначальные образы совпадают часто по своему объему с произведением в целом. Таков, скажем, сфинкс. В литературе этот вид представлен короткой басней с ее фантастическими зверями.

Фантазия присутствует в них непременно. Мы ощущаем ее как необходимое качество художественной мысли. Фантастический элемент есть в самом обыкновенном сравнении, например, «меч блеснул, как молния»; в сравнении заложена способность фантазии, ее потенциал. Однако сравнение — лишь низшая форма фантазии, ее первый инструмент. По-настоящему, фантазия разворачивается только в образе, создавая знаменитую, издревле известную *противоречивость вымысла*.

Хаджи Мурат, положим, существовал, это реальное лицо. Но Безухов? Или Федя Протасов? Эти характеры — настоящие духи; они реальны и нереальны; они бродят по земле и в то же время их нет, они «материальны» совсем в другом смысле, чем их прототипы — люди.

Искусство действительно создает новых существ, духов, которые живут тем не менее по человеческим законам. Оно — «прекрасная ложь»¹⁷, эту фразу повторил убежденный реалист Стендаль; по тот же Стендаль был уверен, что книги его будут нравиться людям своей «правдивостью»¹⁸. Правда, извлеченная сквозь ложь, — это противоречие имеется в каждом образе.

Его разрешает уже сравнение: предмет *A* не есть предмет *B*; однако же, это *A* в результате выясняется через *B*. *A как B*.

«Большой» образ совсем уже — до неразличимости — поглощает это противоречие. Условность и фантазия повторяют, имитируют *объективное* отражение предметов друг в друге. Аристотель, который первым (если не считать Платона) теоретически исследовал правду в художественном вымысле, сказал, что искусство повествует не о действительно случившемся, «но о том, что могло бы случиться»¹⁹.

¹⁷ «Литературные манифесты французских реалистов». Изд-во писателей в Ленинграде, 1935, стр. 40.

¹⁸ Там же, стр. 42.

¹⁹ «Античные мыслители об искусстве», стр. 160.

Много веков спустя эта идея была подхвачена Возрождением; потом она перекечевала к просветителям XVIII в.; по заслугам ценили ее и классики прошлого столетия. Бальзак продолжил эту мысль, придав ей форму изящного афоризма: «художники... вымышляют правду по аналогии»²⁰. Так оно, пожалуй, происходит и теперь. Ответ этот, нам кажется, вполне приемлем.

Вымысел в образе растет из подражания. Художник словно продолжает вместе со всем миром творить из доступных ему материалов то, что творит ежеминутно сама жизнь. Угадывая своим талантом этот процесс, он подключается туда на свой страх и риск и создает новых людей, новые события и т. п. Живописец, — сказал Леонардо, — это ученик и соперник природы. Духом соперничества и в самом деле одержим всякий большой художник. Он как бы продолжает усилия природы и торопит их, указывая ей — разными способами — ее собственные возможности. В образе это стремление отражено почти всегда. Оно прорывается в бурном и безудержном вмешательстве фантазии в реальные, взятые прямо из жизни, очертания и формы.

Противоречие между ложью и правдой, снимается в образе тем, что он воплощает жизнь как тенденцию. Он создает *подобный* предмет, сделанный «по аналогии», — но не просто, как в элементарном сравнении, где сводятся чаще всего два *реальных* предмета, — а восстанавливает понятную, угаданную им сущность в новой личности, новом явлении. Образ участвует тем самым в переделке мира. Он пользуется общей, типовой закономерностью *самой* действительности и помогает ей «родить» наиболее подходящую к этой закономерности фигуру. Он выступает как новое, возникшее рядом с подлинным явление.

Фантазия становится, тем самым, обязательной составной частью художественной мысли. В отличие от научного мышления, в котором она выступает как средство, условный прием, допущение или предвидение неизбежных следствий, в искусстве она является главным исполнителем эстетической задачи, строителем образа. Образ может расти и становиться многозначным только с помощью фантазии. В джинах, сиренах, коврах-самолетах, избушках на курьих ножках и других образах народного творчества это видно само собой.

Гораздо тоньше и сложнее обстоит дело с образом человека. Он возникает, видимо, позднее, когда уровень общественного самосознания позволяет приступить к типизации внутри рода. В первых сказочных историях (в египетской «Притче о воре», например) человек еще абстрактно-символичен; это условный знак, безликая фигура, с которой происходят тысячи приключений; качество обобщения в нем не художественное, а прямое — просто «рыбак», «купец», «вор» — или художественное в ничтожной степени. Теоретически можно, конечно, представить, как на месте этих плоских понятий рождались выпуклые образы: Иван как Петр, Петр как Сидор, Сидор как Андрей, а потом отрыв, последним усилием, этих «как» от своих носителей и переход в своеобразном «salto vitale» к новому лицу, новой индивидуальности. Красавица, с протянутыми от нее во все стороны сравнениями, есть уже попытка материализовать, сгустить с помощью фантазии образ. Но подлинного единства он мог достигнуть лишь тогда, когда внутри самого понятия «красавица» началось соединение похожих и непохожих лиц, действительных красавиц в одну, воображаемую; ибо образ, разумеется, мог произойти только как нечто индивидуальное; абстракция, которая может стоять в его начале или явиться в конце как результат, лежит за пределами искусства.

Труднее проследить этот процесс в действии. Предположим, что какой-нибудь историк решил изобразить своего героя как можно величественней

²⁰ «Бальзак об искусстве». М.—Л., «Искусство», 1941, стр. 183.

и стал употреблять «яркий образный язык». Будет ли его труд искусством? Вряд ли. Но вот увлекшись, он преступил дозволенную грань и сочинил два-три подвига, а затем еще и еще. С героем случается нечто странное; как будто это он, и в то же время, не он. Подвиги, которые ему приписаны, он не совершал, но судя по тому, что о нем известно, он мог бы их и совершить. Не исключено даже, что их совершил кто-то другой, но теперь они вошли в орбиту, чуть-чуть изменив и расширив ее размах. Тогда, если тенденция — направление вымысла — будет совпадать с возможностями жизни, и произойдет качественный сдвиг. Под старым именем выступит новая личность. От реального лица отделится образ.

С другой стороны, художник способен создать образ, почти не добавляя ничего к реальному лицу. Силой уже накопленных в его сознании сравнений и аналогий он выделит в портрете такие линии и полутона, которые сомкнутся в своем значении с сотнями других линий у других людей и выдвинут скромную «натуру» в тип. Вымысел здесь задавлен только на первый взгляд: подсудная его работа не прекращена. Мы ощутим ее и в литературных портретах Горького, и в предельно точных, словно фотографии, портретах Крамского или Гольбейна. Да и сама фотография, которой так часто отводится роль мишени в курсах эстетики, нередко дает нам отличные образы; и это потому, что художник — не единственный творец, он «соперник», но не победитель природы; жизнь часто бывает искусством в отношении к самой себе и фотограф может поймать этот момент.

Границы образа, следовательно, всегда открыты. Образ находится в постоянном возобновлении и взаимообмене с окружающим миром. От обычного «взаимоотражения» он сворачивается в новую цельность с тем, чтобы тут же вновь подвергнуть ее испытанию и «отразить» еще и еще раз в чем-нибудь внешнем, ипородном по отношению к ней. Он непрерывно строится, никогда не достигая абсолютного слияния поглощенных им свойств, но стремясь к нему. У того же Л. Толстого нам удастся подглядеть, как поначалу разные «вещества» стягиваются к центру образа. Писатель сближает их сравнением нарочито медленно, как бы задерживаясь на том перевале, за которым должен произойти новый человек: он любит то состояние, где противоречия только еще смешиваются и лепят из себя необходимую для их выражения личность. «Можно ли целью одной иметь положенья одни, а не характеры? — писал он. — Кажется, можно, я то и делал, в чем имел успех. Только это не всеобщая задача, а моя»²¹. Эти «положения» и есть «как», вынутые, отторгнутые из их действительных связей и направленные к новому, подобному единству. Вот несколько примеров: «Хаджи Мурат... с тем особенным гордым, воинственным видом, с которым сидит горец на лошади, поехал прочь от дома Ивана Дмитриевича», или слова о комнате нукеров, где был «особенный, кислый, кожаный запах, который бывает у горцев», или строчка о Бутлере, который спал «восемнадцать часов сряду, как спят обыкновенно после проигрыша». По форме своей они вовсе не обязательно сравнение; в них может и не присутствовать «как»; важен самый принцип. Все это единичные, реальные «положения», выхваченные крупными, материал для образа, который разовьет их в общей тенденции. Но, включенные в образ, они уже невозвратимы назад. Они похожи на себя в прошлом — но не больше, чем брат на брата. Связь их с действительностью в составе нового несводима обратно прямым путем.

Попытки понять образ буквально были поводом бесчисленных недоразумений. Конечно, напрасно обижался на Чехова Левитан, полагая, будто он высмеял в «Попрыгунье» его даму. Точно так же княгиня Волконская укоряла Толстого за фальсификацию предков. Меньше всего был заинтересован этим Толстой.

²¹ «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 60.

Он был занят измышлением типа, нового лица, которое должно было родиться из требований эпохи, и жадно вбирал в себя все пригодные документы (архивы Волконских в том числе). Даже тогда, когда писатель злонамерен и полон решимости обличить конкретного человека, у него получается все-таки образ, а не дагерротип. Так, например, вышло у Достоевского с Кармазиновым в «Бесах». Когда этот избалованный мэтр с незудской улыбкой наблюдает, подымет или не подымет поклонник оброненный им сак, когда он читает свое прощальное «Meçî» и т. д. и т. п., мы видим, что это совсем не Тургенев, а какой-то другой, отталкивающий себялюб, который мог появиться и которого явил поэтому Достоевский. Характер этот был построен Достоевским в согласии с *тенденцией*: его «дворянское присюсюкиванье» было тем, что могло и должно было иметь место в определенных кругах общества.

Все эти примеры и проблемы сводятся к одному: они лишний раз заставляют вспомнить о самом решающем и необходимом свойстве образа — взаимоотражении, которое ведет в свою очередь к рождению особого «существа», нового «гражданина» вселенной. Это последнее качество чрезвычайно важно: именно не просто более «чистого» или более «насыщенного», а нового, продолженного в соответствии с объективным требованием. Это отражение универсально, ему подвластны и природа, и вещи, и животные, и люди. Оно как раз и позволяет проникнуть в их смысл, не разрывая цельность. Волк Белый Клык так же «очеловечен» в этом отражении, как человек, его спутник и хозяин, приведен в единство с природой и зверьми²².

Нет нужды пространно говорить о том, что взаимоотражение в образе столь же неисчислимо в своих вариантах, как и сочетание жизненных положений. Правда, оно не только копирует или дублирует мир. Образ это не жизнь. Поэтому, например, композиция почти всегда нарушает естественное течение событий. Она дает перебой во времени, сокращает, сжимает или, напротив, применяет «замедленную съемку», переставляет, переворачивает — и все это ради того, чтобы выбрать нужное взаимоотражение. Образ может отразить все внутри себя во времени — такова, скажем, Наина у Пушкина; но образ этот условен; психологически шире, например, один из самых поэтических рассказов Куприна, где старый офицер встречается с девушкой, в которой узнает ее мать и вспоминает первую влюбленность; еще богаче, еще резче образ полковника в «После бала» Толстого. При этом вовсе не обязательен контраст; дружественное, доброжелательное, так сказать, созерцание частей друг в друге тоже весьма популярный тип отражения; примеров его сколько угодно. Очень распространен и тип одновременного взаимопояснения так называемых «черт характера». Все они, наподобие образов-малюток в большом образе, взаимодействуют между собой, наращивая на себя, как снежный ком, окружающий материал в цельность, в модель. Так большие образы-характеры отражаются друг в друге, в обстоятельствах.

Но главной формой художественной мысли остается при этом движение и воображаемая жизнь личности, индивидуальности, нового созданного из взаимоотражения существа. Каждый шаг, поворот, поступок этого «кештавра» и есть тот универсальный способ, которым его автор и создатель развивает свою художественную идею. «Если близорукие критики думают, — говорит Толстой, — что я хотел описывать только то, что мне

²² Это образное всеведение кажется порой надуманным. Тодор Павлов, например, напал в своей книге «Теория отражения» на Толстого за то, что Толстой ставил собаку Ласку угадывать желания хозяина (Левина) и чуть ли не мыслить (Тодор Павлов. Теория отражения. М., ИЛ, 1949, стр. 79). Однако не нужно только понимать образ буквально, сводить его к прототипу, и тогда преображенный художником мир обогатит нас.

правится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются»²³. Конечно! Все движения Стивы во время обеда были для Толстого великолепным, разнообразным языком, а не внешними, посторонними деталями: художник заново создал для себя каждую подсмотренную где-то и когда-то мелочь, чтобы получить из них послушный беспредельно гибкий материал — огромное, неисчислимое обилие форм — и мыслил, доказывал, убеждал и «заражал», занимаясь, на первый взгляд, красочным «описанием». Ибо мысль писателя рождает новое существо не для пустой игры или эстетского любования; новый, созданный в согласии с тенденцией развития жизни человек (или событие) — есть для художника инструмент исследования мира, как для ученого — логический анализ, практический опыт. Создав его, писатель как будто пускает его впереди себя. наблюдает, смотрит, направляет, сводит с тысячей абсолютно реальных и достоверных фактов, также вовлекая их в художественную мысль.

Учитывая это, мы должны внести здесь одно дополнение к первоначальному определению образа. Может быть, оно и не ухватит всех существенных сторон; даже и наверно в нем пропадут многие парадоксально уживающиеся друг с другом черты образа, и это не случайно, потому что, чем выше, обобщенней и абстрактней определение, тем меньше, как мы говорили, сможет оно вобрать в себя образ, — но дать его как логический ориентир, вероятно, все-таки будет небесполезным. Итак, образ — это мышление *с помощью индивидуальности*, созданной воображением художника. Такая индивидуальность строится им в соответствии с потребностями жизни и выводится в мир для их обоюдного самораскрытия.

* * *

Остановимся теперь на некоторых преимуществах художественной мысли и тех возможностях, которые предоставляет она сознанию.

Первой из них следует, пожалуй, назвать неисчерпаемость образа, — удивительное его свойство, которое позволяет извлекать из одной и той же мысленной картины тысячу неожиданных, непредвиденных и новых мыслей. Нас занимает в ней наличие каких-то непроявленных, неразвернутых законов, присутствие некоего центра, который раскрывается сквозь серию понятий, но может действовать и сам, передавая, по словам Новалиса, «одним ударом... множество идей»²⁴.

Мы говорим порой, что образная мысль подразумевает те или иные качества предметов, которые не выражены в ней прямо и о которых ничего не сказано в словах. Например, в фразе о Катюшиных глазах, черных, как мокрая смородина, предполагается их влажный блеск, яркость и пр. Однако слово «подразумевают» оказывается при ближайшем рассмотрении очень туманным и никак не проясняет тот процесс, который оно стремится передать. Оно может внушить нам впечатление, будто все эти вызываемые из небытия черты мы привносим каждый раз от себя, вкладываем в образную мысль и в этой последней нет ничего, кроме слабого намека, некоего средства, возбуждающего память у зрителя, читателя.

Между тем образная мысль весома и содержательна сама по себе. В ней на самом деле свернуты и сжаты эти качества, и если писатель говорит: «человек в футляре» он имеет в виду сразу весь комплекс чиновничьих свойств (бездушие, механическую аккуратность, страх перед жизнью и пр.). Маленький кусочек образа, сочетание футляра и человека вбирает в себя широкий круг значений и прячет их в какой-то внутренний запасник; читатель только высвобождает — по мере своих сил, способностей и желаний — то, что было накоплено долгим размышлением автора и сдвинуто в

²³ «Русские писатели о литературе», т. II, стр. 127.

²⁴ «Литературная теория немецкого романтизма». Л., 1934, стр. 132.

крупницу «образного вещества». Эта небольшая единица образной мысли несет в себе груз из всех оценок, сведений, догадок и предположений, которыми только обладал писатель, обдумывая тип; поэтому она и дает такой сильный разряд, молниеносную вспышку, освещающую Беликова с головы до пят. Читатель может быть вовсе не подготовлен к восприятию данного типа; тем не менее этот образ войдет в его сознание как частица целостного видения. Для того, чтобы испытать воздействие этой частицы, совсем не обязательно предварительное знакомство с каким-нибудь бюрократом или чинушей: достаточно знать, что такое футляр и иметь хотя бы отдаленное представление о достоинстве человека.

Поэтому точнее было бы говорить, что образная мысль не «подразумевает» некий дополнительный смысл, а имеет как бы некоторый дополнительный источник питания, нерастроченный центр, готовый сообщить нам знания по самым различным вопросам — вплоть до таких, о которых не думал еще никто, включая самого автора. Это значит, что ей удастся воспроизвести в пределах разума одно из замечательных свойств, присущих, казалось бы, только внешней, объективной природе, — неисчерпаемость. Это значит, что она умеет быть почти столь же неистощимой, как и отраженный, освоенный ею предмет.

Она добивается этого путем уклонения от частных определений, от обозначений и пояснений, которые выделяли бы что-нибудь *одно* в чистом виде. Сказать о предмете, что он был черный, круглый и т. д., — означает для нее не сказать ничего. С точки зрения художественной мысли этот вид познания неприемлем, потому что предмет в таком случае растаскивается по частям. Мы подводим его под род абстрактной черноты, включаем в область черного, затем ограничиваем — выбираем из всего черного только то, что кругло, затем движемся дальше — выбираем уже из этой абстрактной черной круглости что-нибудь еще, скажем, вес и так далее до бесконечности — т. е. разрываем, расчленим его на составные элементы, сопоставим его каждый раз с каким-нибудь *общим* признаком, и определяем таким путем его неповторимое лицо. Даже и тогда, когда мы получаем в результате такой аналитической деятельности *понятие*, когда поставленные в их необходимую, обусловленную связь признаки как будто выступают уже в слитном виде — так, что их можно наблюдать всех сразу, — мы замечаем, что искомая цельность все же ускользнула от нас: найденное нами с немалым трудом определение оказывается неспособно выразить целиком данный, индивидуальный предмет, от которого мы отправились в путь, с которого начались наши рассуждения, но претендует лишь на создание *нового рода* — для всех подобных предметов (или подобных же свойств). Оно обнимает, как правило, цикл таких качеств, которые должны встретиться и у других представителей этого рода и ничего не говорит об отклонениях от своей абстрактной нормы: оно не видит реального, живого, подчас искривленного и «неправильного» предмета, но передает его идеальную «душу»; оно возводит в чистый абсолют родовые черты, не считаясь с тем, что каждый индивидуальный предмет может с равным успехом войти еще во множество таких же родовых понятий.

Отвлечение лежит в самой природе логического языка. В каждой своей точке он старается уйти от наличного материала, покинуть индивидуальность и устремиться к общему как таковому. Понятия вздымаются вокруг единичного предмета, пересекаясь друг с другом и отмечая тысячи связей, которые соединяют этот предмет со всем миром, включают его в мириады систем — и однако всякий раз такая система принадлежит именно понятию; целым выглядит закон, а не предмет; признаки и свойства группируются согласно требованиям рода, а не той единичности, которая существует сразу во многих родах и обладает собственным центром их сочленения. Называя, например, какого-нибудь человека чиновником, бюрократом, су-

тягой, взяточником, мы последовательно вставляем его в разные ряды отвлеченностей и лишь таким путем приближаемся к его личному, связующему все качества существу.

Художник в том же положении постушает иначе. Он избегает закрепления предмета в понятии, уходит от абстрактной всеобщности и обозначает его с помощью другого предмета, другой единичности. Так Гоголь, когда ему понадобилось представить чиновника, поразившего Чичикова своей жуткой физиономией, говорит: «кувшинное рыло». Тем самым он совершает как бы удар по центру, по индивидуальной точке соприкосновения разных общих свойств: чиновничье рыло, отпечатавшись в кувшине, получает множество определений — кувшин как целое приносит их с собой: грубый, аляповатый, вытянутый вперед, к тому же, вероятно, и «поливанный», т. е. сизо-зеленый, блестящий. При этом, конечно, сама такая игра, взаимопроникновение индивидуальностей, возможна лишь при условии существования и даже активного вмешательства — понятийной мысли; без нее, без потенциальной способности логического развертывания образного ядра подобное стяжение предметов никак не сумеет произойти. Можно сказать, что понятия, умозаключения, суждения являются двигателем этого скопления, этого брожения единичностей, возбуждают его, руководят им, рождаются в нем сами, как в питательной среде, — и все-таки главная ценность всего процесса заключается в объединении по принципу, если можно так выразиться, личного родства, а не по «официальным» рубрикам понятий.

Художественная мысль по самому своему заданию воплощает неподчинение и несогласие с имеющимся кругом «концепций»; она протестует против того, что найденный ею предмет можно выразить набором известных качеств, не хочет входить ни в один из знакомых объемов; она убеждена, что хотя эти общие качества, взятые одно за другим, и присутствуют в предмете, все же совместное и единичное, т. е. реальное их существование, представляет собой нечто отличное от этой суммы и требует новой целостной единицы в самом сознании. Поэтому, преодолев сопротивляющие абстракции, как правило, более консервативных, — она устремляется к какой-нибудь посторонней индивидуальности, находит в ней аналогичный себе центр и сопрягается с ней в заряжаемый новым смыслом клубок.

В это мгновение и совершается накопление в словесной оболочке чрезвычайного, резервного, скрытого содержания. Сдвинутые друг с другом предметы вступают между собой в многосторонний обмен. Они обнаруживают друг у друга множество идентичных черт. Каждая из этих черт относится к одному какому-нибудь роду, имеет или будет иметь свое понятие. Но вместе они сейчас стянуты одним кольцом, участвуют в одной столкновении и объединены вокруг индивидуального случая. Однако после того, как совершилось движение от одной единичности к другой и в результате возникло нечто новое — сопряжение индивидуальностей — требуется уже огромное число понятий — для каждого возникшего качества, для каждой точки соприкосновения. Разность и впечатление избытка появляются при переводе из одной формы мысли в другую. Умственная энергия, затраченная на поиски и притяжение подходящего «тела», родственной индивидуальности, освобождается тогда в большом количестве рассудочных категорий, удаляющихся от нового центра в стороны — по радиусам — через предметы единого ряда; микроскопическая модель мира, воспроизведенная в сознании, начинает жить так же, или почти так же, как в действительности, т. е. по всем направлениям сразу.

Но не только в концентрированной энергии мысли кроется сила сопряжения. Если бы сущность его была лишь в «уплотнении» понятий, то количество понятийных форм, извлеченных из каждого клубка, оставалось бы строго ограниченным. Художественная мысль есть прежде всего по-

знание — движение от неизвестного к известному, — и каждое сцепление ее единичностей поднимает из природы какой-нибудь неведомый материал. Нерассеянный и нераспределенный этот материал хранится внутри сопряженных предметов, как капля живого созерцания, прозрачная смесь представлений — драгоценный полуфабрикат. Многие у него понятия заберут тотчас же, многие останутся ждать — как предчувствие будущих открытий, как стимулятор мышления, активная память. Продвигаясь вперед, художественная мысль будет держать эту память в себе, а картины будут перемещаться, совпадать десятками неожиданных сочетаний — их вынудят к тому обстоятельства — и отделять от себя элементы нового смысла. Отсюда будет исходить главный источник ее *неисчерпаемости*. Подвижная память сопряжения будет светиться сама по себе и порождать течение новых понятий.

Итак мы можем сказать, что единство, которое нам предлагает художественная мысль, есть единство законов в индивидуальности, устранение разобщенных категорий в целом и индивидуальном предмете. Оно обеспечивается наличием внутри сопряжения, сравнения и т. п. (термин здесь еще не выработан и потому не в нем суть) некоего смыслового ядра, которое обладает новым, не имеющим наименования, зачерпнутым прямо из непосредственного опыта содержанием.

Именно поэтому в образе встречаются, заключают соглашения и спорят между собой представители самых разных философских течений и наук; территория его постоянно переходит из рук в руки. Мы видим его то в составе какой-нибудь гигантской «империи» (например, у Гегеля, где он выступает как часть философии духа), которая нещадно эксплуатирует его богатства, то как поле сражения разных дисциплин, то в кратковременной власти эстетов. Тут можно найти, по-видимому, все; в едином и нерасчлененном виде здесь лежит превосходный материал для выводов политика, моралиста, философа, психолога, экономиста. К образу вполне применимы слова поэта: «О, ты, который сочетал...».

Понятно, что мы не можем поэтому даже упомянуть здесь всех допустимых сосредоточений и единств, которые круятся в этом смысловом художественном ядре. Мы остановимся вкратце лишь на некоторых, наиболее важных из них.

* * *

Так, продолжая прерванные нами замечания о связи индивидуального, художественного и понятийного мышления, остановимся на том, как соотносятся в образе действительность и логическая мысль, подробнее рассмотрим это целостное круговращение сознания.

Переход в логическую мысль заложен уже в природе сравнения, — мы говорили об этом выше. Внутренний фокус взаимоотразившихся предметов так и просится в слово, в термин. Рано или поздно этот термин возникает. Большой образ может дать десятки, сотни таких терминов. Образ может снимать с себя один за другим «мыслительные покровы», постоянно излучать потоки понятий. Однако его энергия неисчерпаема — потому что раз поставленные его зеркала продолжают все время отражать в микрокосме движение аналогичного им мира.

Решающий поворот в теории этой проблемы совершил Гегель.

Когда Гегель вослед Канту объявил в начале своих лекций по эстетике, что искусство — это средство, которое призвано заполнить разрыв между духом и чувственно осязаемой материей²⁵, он высказал тем самым замечательно глубокую идею. Эта идея имела далеко идущие последствия во всех

²⁵ «...diesen Bruch, zu welchem der Geist fortgeht» (G. W. F. Hegel. Ästhetik. Berlin, Aufbau, 1955, S. 55), или, как переводит Б. Столпнер, «эту рану, которую дух наносит себе в своем поступательном шествии» (Гегель. Сочинения, т. XII. М., Соцэкгиз, 1938, стр. 8).

областях искусствознания. Распространенные до той поры метафизические «соотнесения» и «сопоставления» были отброшены и на место их поставлен процесс. Правда, Гегель, установив впервые диалектику абстрактного и конкретного в искусстве, сделал это на идеалистической основе и потому не смог удержаться в рамках действительной диалектики: он развернул свое открытие в гигантскую конструкцию, «наложил» ее, выражаясь современным языком, на всю историю художественного творчества и, оторвав абстрактное («дух») от конкретного, предсказал окончательную победу и торжество «духа» над «временной» его оболочкой — искусством²⁶. Искусство оказывалось у него лишь промежуточной ступенью «духа», сквозь которую он пройдет и оставит позади, как змея оставляет старую кожу; «дух» совершенно «очистится» от праха материи и предстанет в виде абсолютной, завершенной в себе истины.

Это — идеалистическое «выпрямление спирали» в угоду системе. Овладев законом, Гегель не довольствуется им и старается поднять его еще выше; у него наблюдается жажда универсальной формулы или, что по Гегелю одно и то же, — идеи, бога.

Однако у Гегеля содержится здесь чрезвычайно плодотворная мысль о качественном отличии искусства в цепи других форм общественного сознания. Искусство — «мост». Оно соединяется с действительностью и с чистой логикой, абстракцией, однако не является ни тем, ни другим. Мысль, пробегая сквозь «мост» в сторону научных, аналитических форм, находится здесь в ином, не логическом качестве, — а, скорее, диалектическом нерасчлененном, неразорванном. Это не очищенная абстракцией до конца объективная логика, сохраняющая чувственную оболочку, но ставшая уже «фактом сознания»; она удерживает поэтому и преимущества первой логики (многообразие, богатство оттенков и т. п.) и преимущества второй, субъективной, отраженной логики (обобщенность и т. п.). С одной стороны, искусство постоянно черпает свой материал в полнокровной живой действительности, с другой — оно выходит к абстракции, к научному познанию, удерживая тем не менее целостность и единство.

Гегелевское «прорастание» духа сквозь искусство основано на понимании реальных, диалектических процессов, происходящих в художественном образе. Образ, в самом деле, представляет некий «мост» между действительностью и абстрактным мышлением; используя свою систему взаимотражения, он зачерпывает в действительности богатое, противоречивое содержание и непрерывно порождает из себя понятийную мысль; эта мысль с необходимостью вытекает из образа — в разные стороны и в разные науки, которые по-своему его «обгоняют». Вместе с тем происходит и обратный процесс — постоянное обращение мысли; понятийная мысль, абстракция, вытекая из образа, возвращается затем в него назад, разливаясь по всему его строению и насыщая его новым дополнительным «зарядом», который незаметно подключается в старое поле, смещая его и т. д.

Единица искусства — художественный образ — впервые, не теряя своей связи с другими видами духовной деятельности человека, — получил тем самым у Гегеля качественную определенность. Художественный образ стал рассматриваться как особое качество, как предмет — носитель мысли, как ее аккумулятор. Впервые был теоретически освоен тот простой, но чрезвычайно трудный для объяснения факт, что, создав этот предмет, человек может от него отойти, потерять с ним контакт, и все же этот предмет будет говорить как бы сам собой другим людям. В то же время образ не выступил как простой «эрзац» — заменитель других идеологических

²⁶ «Искусство... не только не является высшей формой духа, а даже, наоборот, получает свое подлинное подтверждение лишь в науке» (Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 14). «Мысль и размышление обогнали изящные искусства» (там же, стр. 10).

форм, потому что основным источником этой энергии был взят, пусть и мистифицированном облике «идеи», объективный мир.

Достаточно небольшого примера, чтобы плодотворность этой идеи стала конкретной. Взять, например, уже цитированное нами письмо Льва Толстого к Н. Н. Страхову: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрании мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. *Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения...* Теперь... нужны люди, которые бы показали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»²⁷.

Какая точность в понимании главного! Именно — «не мыслью, а чем-то другим» — т. е., как мы теперь скажем, посредством другой, индивидуальной художественной мысли. Художественный образ получает в таком толковании прочную теоретическую основу — прочную, при всей ее подвижности. Ибо образ не вычленяется здесь из познания и не отторгается от наук или понятийной мысли; он только берется как особое качество — необходимый и незаменимый вид духовной деятельности человека.

Язык попятий, хотя и является могучим средством познания, отражения, теряет в сравнении с образом догмат абсолютного совершенства. Это обнаруживается в сопоставлении его с художественной мыслью. Нередко она касается таких областей, для которых еще нет понятий, т. е. возникает в той точке, где человек только начинает поднимать свежий и подчас неожиданный материал в высокие сферы сознания. Возьмем, например, такую толстовскую фразу: «*Sa majeste vient de rentrer*», — очевидно, с удовольствием слушая звук своего голоса, сказал флигель-адъютант и, мягко ступая, так плавно, что полный стакан воды, поставленный ему на голову, не пролился бы, подошел к беззвучно отворявшейся двери и, всем существом своим высказывая почтение к тому месту, в которое он вступал, исчез за дверь».

Мы видим, что смысл употребленных здесь слов не прямой и возникает он «не непосредственно». Образ человека с неподвижным стаканом на голове — образ, который позволяет нам постичь самое существо этого человека; это гораздо полнее и богаче, чем сказать «подхалим», «царедворец» и т. п. Мы взяли снова небольшую художественную клеточку; конечно, не в таких образах-малютках скрывается подлинная сила искусства; но принцип его «смыслостроения» — тот же. Произведение может почти не содержать метафор и быть в то же время одним гигантским образом, стянутым в художественное ядро из характеров, обстоятельств и т. п. Настоящий же смысл его состоит только в целом и постигается через целое. «Сцепляясь для выражения себя», мысленные картины переходят в новое качество, новую форму познания — образ, который по-новому осваивает мир.

С другой стороны образ, пустив в действительности свои корни, начинает питать понятийную мысль, как бы выбрасывая ее из себя на поверхность в форме разного рода суждений. У того же Толстого эта «эмиссия» достигает невероятных размеров; довольно будет вспомнить его работу над «Войной и миром», когда ему пришлось выделить публицистические размышления в отдельный увесистый том. Критики, которые располагаются у самого выхода понятийной мысли, научно понимаемой «идеи», как правило, лучше продолжают ее дальнейшее движение, чем сами писатели.

²⁷ «Русские писатели о литературе», т. II, стр. 127—128. Курсив наш.— П. П.

Но в искусстве, как отмечалось выше, можно часто наблюдать рождение «наук». Маркс сообщает Энгельсу в письме от 14 декабря 1868 г.: «В «Сельском священнике» Бальзака написано следующее: «Если бы продукты промышленности не имели *стоимости вдвое больше*, чем *стоимость их изготовления*, то торговли не существовало бы». Что ты скажешь на это?»²⁸

Пользуясь своей промежуточной ролью, образ выполняет для людей дело большой важности. Внутри него протекает синтез, овеществление идей. Он перебрасывает мост между миром видимым и невидимым; он делает доступными для чувств сложные, неощутимые процессы, которые, казалось, могут быть освоены лишь через отвлечения, абстракцию, умозрительным путем. Писатель говорит, например: «Мысли медленно шевелились у него в голове, как трава на дне ручья». Неосвязаемый ход мышления сведен тут аналогией и приближен к восприятию его со стороны чувств. Или еще, подобный же пример, который приводит Ренар: «Его мысли — говорится об одном человеке, — были похожи на стекла в ящике: прозрачны порознь, но темны и непроглядны вместе». Короткая фраза — и нам становится понятен весь склад его ума. Мы взяли снова только частный пример, и работа образа в этом направлении идет несравненно глубже.

Сейчас, когда развитие абстрактных (философских, социальных, математических и пр.) идей так обгоняет наш непосредственный опыт, мы особенно нуждаемся, среди прочих средств, и в помощи образа. В нашем распоряжении имеются механические приемы: пример с двумя меридианами, которые перпендикулярны экватору и, тем не менее, пересекаются у полюсов, способен, скажем, дать нам отдаленное понятие о параллельных линиях неэвклидовой геометрии. Но этих средств не хватает — особенно, когда дело касается социальных, политических и других непосредственно влияющих на человека явлений. Тут необходимо, чтобы сами чувства были, по выражению Маркса «чувства-теоретики», чтобы они умели обнять единство и видеть все ступени от сложного абстрактного закона к конкретному факту. И здесь художественный образ — восстановитель цельности — демонстрирует свои преимущества вновь. Он осуществляет это «подтягивание» чувств, постоянное расширение сферы «живого созерцания», он дает возможность воспринимать и различать все новые и новые стороны жизни непосредственно-чувственно, осязаемо, наглядно. И если глаз современного человека видит больше цветов, чем было известно древнему греку, а ухо наслаждается такими созвучиями, которые показались бы раньше простой какофонией и хаосом, то этими приобретениями мы обязаны во многом неутомимой и неустанной деятельности художественной мысли.

* * *

Нужно сказать, что процесс «круговращения сознания», характерный для художественного мышления, осуществляется во всех конкретных эстетических категориях. Очень ясно он может быть прослежен, например, на форме и содержании.

Мы должны будем снова повторить, что образ представляет собой единое целое и что выделение в нем каких-либо сторон означает нарушение его главного способа или типа смыслостроения. Форма и содержание не являются здесь исключением. Наоборот, общеизвестно, что от их нераздельности и полного совпадения зависит совершенство художественного произведения. Чем выше произведение, тем труднее бывает расщепить его в этом плане и указать с абсолютной достоверностью на содержание или форму. Мы можем дробить образ до бесконечности, брать самую мелкую его деталь и видеть, что форма и содержание не разошлись; эти поиски подтвердят

²⁸ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 528.

нам только, что произведение было действительно художественно и что автор его достиг желаемой цели. «Чувствуешь удовлетворение в том — писал Римский-Корсаков — что сочинение принимает законченную форму, ту форму, которая и есть цель самого сочинения»²⁹.

Встречаясь с творениями подлинного искусства всякий исследователь испытывает поэтому, как уже говорилось выше, — чрезвычайную трудность, стремясь не отделить при анализе форму от содержания, ибо такое разобщение неизбежно наносит ущерб содержанию; с другой стороны, легкость отделения и разобщения свидетельствует о том, что произведение было нехудожественным, а стало быть, вряд ли стоило им заниматься. Примером могут служить изыскания русских формалистов: их теорию самодовлеющей и блуждающей формы удавалось доказать только на писателях второстепенных, периферийных, лишенных крупного таланта.

Литературный образ имеет к тому же, в отличие от всех других, еще одну особую трудность. Его материал, слово, настолько невещественен, так мало оставляет на себе следов общей структуры образа, что для наглядного, материального представления о форме в нем сохраняется очень мало. Все сложные его внутренние конструкции и «фермы», несущие на себе основную тяжесть образного смысла, почти ничем не выдают своего присутствия, они незримы и выступают как чистая духовность. Ясно различимым и вещественным остается лишь грамматический и синтаксический строй языка, — который облекает образ и держит его внутри себя.

Но этот привычный и хорошо изученный строй не является собственно образной формой. Образная форма должна, разумеется, выражать содержание образа; словесный же язык приспособлен в первую очередь для выражения понятий; тот факт, что художественный образ всегда использует словесный язык в качестве материала, еще не означает, что смысл образа всегда и полностью совпадает со смыслом языка в его синтаксической и грамматической связи.

Приведем пример. В III действии «Трех сестер» доктор Чебутыкин и штабс-капитан Соленый ведут такой разговор:

Че бут ы к и н (идя в гостиную с Ириной). И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое — чехартма, мясное.

С о л е н ы й. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

Че бут ы к и н. Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

С о л е н ы й. А я вам говорю, черемша — лук.

Че бут ы к и н. А я вам говорю, чехартма — баранина.

С о л е н ы й. А я вам говорю, черемша — лук.

Че бут ы к и н. Что же я буду с вами спорить. Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.

С о л е н ы й. Не ел, потому что терпеть не могу. От черемши такой же запах, как от чеснока.

А н д р е й (умоляюще). Довольно, господа! Прошу вас!»

Вслушаемся в эти фразы. Словесный язык говорит нам о том, что идет какой-то пустяковый спор; связь слов показывает, что обсуждается вопрос о том, что такое «черемша» и «чехартма».

Образ говорит нечто гораздо более значительное. Смотрите, обращается он к нам, как тускло живут эти люди. Не правда ли, как глупы и смешны их занятия, как сильно придавлены и раздражены они бессмысленной собственной жизни, что готовы с тупым упрямством дразнить друг друга, устраивать дебаты вокруг «чехартмы», «черемши», вокруг того, что «в Москве два университета» и т. д. и т. п.

²⁹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиздат, 1955, стр. 300.

Или другой пример, также из Чехова. Варя и Лопухин встречаются в пустой комнате, перед отъездом Раневской и Гаева; за окном раздаются звуки топоров; вырубает вишневый сад.

В а р я (*долго осматривает вещи*). Странно, никак не найду.

Л о п а х и н. Что вы ищете?

В а р я. Сама уложила и не помню. (*Пауза.*)

Л о п а х и н. Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?

В а р я. Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли.

Л о п а х и н. Это в Яшнево? Верст 70 будет. (*Пауза.*) Вот и кончилась жизнь в этом доме...

В а р я (*оглядывая вещи*). Где же это... Или, может, я в сундук уложила... Да, жизнь в этом доме кончилась... Больше уже не будет...

Л о п а х и н. А я в Харьков уезжаю сейчас... вот с этим поездом. Дела много. А тут во дворе оставляю Епиходова... Я его нанял.

В а р я. Что ж!

Л о п а х и н. В прошлом году об эту пору уже снег шел, если помните, а теперь тихо, солнечно. Только что вот холодно... Градуса три мороза...

В а р я. Я не поглядела. (*Пауза.*) Да и разбит у нас градусник. (*Пауза.*) *Голос в дверь со двора.* Ермолай Алексеевич!..

Л о п а х и н (*точно давно ждал этого зова*). Сию минуту! (*Быстро уходит.*)».

О чем говорит эта сцена? Вновь, как и в прошлый раз, слова не сообщают нам ничего примечательного. Варя делает вид, что что-то ищет, Лопухин также произносит какие-то незначительные фразы; — более того, можно сказать, что словесный смысл развивается как-то явно невпопад.

В образе в это же время — большое напряжение. Читатель или зритель осознает это, получает смысл по каким-то иным каналам. Происходит и не может произойти объяснение, решается судьба двух людей.

Откуда появилось это дополнительное к словам или, лучше сказать, главное содержание? Чем оно выражено? Очевидно, что словесный язык здесь только закрепляет, удерживает в себе некий другой язык, иные смысловые конструкции. При этом важно подчеркнуть, что здесь дело во все не только в чеховской любви к «подтексту», хотя его «подводное течение», или «второй план», конечно, яснее выделяют для нас образ как образ и потому удобны для наблюдения. Здесь вступает в действие общий закон художественной литературы, который состоит в том, что образ подчиняет себе язык и превращает его в своего рода коридор для сообщения со своим собственным смыслом. И содержание и форма образа — в их единстве — используют язык как материал.

Синтаксическая цепь, попадая в такие условия, как бы становится сверхпроводимой. Мы узнаем через нее не только то, что говорится, но прежде всего то, кто говорит, зачем говорит, какие влияния и какие последствия перекрещиваются в данном событии. Она опоясывает образ и пропускает сквозь себя особый художественный смысл. Тем самым, однако, язык становится и в чем-то сопричастен художественной форме. Какая-то часть формы самого образа действительно запечатлевается и отпечатывается в нем; служение художественной идее не проходит для него бессмысленно. Он подвергается особой эстетической переработке, сокращается, сжимается, растягивается, рождает новые слова, располагается в необычном порядке. При этом становясь художественной формой, язык приобретает какие-то новые внесинтаксические и внеграмматические свойства.

Возьмем пример из Достоевского. Писатель изображает внутренне сосредоточенного, самоуглубленного в себе фанатика, полуманиака, в котором живет одна единственная идея, опустошающая мозг. Речь его прояв-

ляет как образная форма тот характер, который хочет обрисовать нам художник. «Обезьяна, ты поддакиваешь, чтобы меня покорить. Молчи, ты не поймешь ничего». В ответ на вопрос, почему он так странно говорит, этот, по выражению одного из героев, «отрывистый человек» бросает: «Разве я неправильно? Не знаю. Нет, не потому, что за границей. Я так всю жизнь говорил... Мне все равно».

Мы замечаем тут, во-первых, что содержание, смысл коротких высказываний Кириллова важны для нас не как абстрактная мысль, с которой следует считаться или не считаться, но являются выразителем его душевного состояния. Смысл слов ставится в зависимость от целого, подается через взаимоотражение со всем остальным и воспринимается в ином, образном качестве. Во-первых, нас поражает резкость, усеченность, исковерканность его речи; наличие каких-то провалов, отсутствие связок, недостаток слов. В этом именно месте и просвечивает наружу собственно художественная форма. Вся странность и неисправность его речи ничего не добавляет к смыслу, заключенному в словах; зато она очень многое говорит нам языком образа.

Точно такие же функции выполняет в произведении и авторский язык. С одной стороны, он — материал, в котором воплощаются разные образные средства. С другой — он испытывает сильнейшее воздействие общей художественной идеи и, изменившись в индивидуально-неповторимый слог, сам получает права на образную впечатляемость, т. е. становится подобным же художественным средством. Так, например, изящество и ритмическая острота пушкинской прозы ничего не добавляют к их синтаксическому, словесному смыслу. Они входят составной частью в общую атмосферу пушкинского образа, придают ему чувство легкости полуплутивого и беззаботного преодоления материала, — создают впечатление превосходства над убогим предметом живописания, столь свойственное Пушкину и его немногочисленным друзьям, которые «гордо думали, что качества их слушателей вознаграждают за количество»³⁰; наконец, они отражают характерное для всего пушкинского эстетического мира стремление к гармонии, устранению разлада и разрешению противоречий. На это, приблизительно, настроена безупречно ясная и сухая пушкинская речь.

Другими словами, образ возвращает языку вещественность и включает его в *свою* систему отражений. В нем язык восстанавливает свои забытые или играющие второстепенную роль черты и делает их смыслоразличителями художественного содержания. Фонетическая, ритмическая, вообще «осязательная» сторона слова, которая не имеет большого значения при передаче логического смысла, выдвигается в художественной литературе на видное место. При этом, конечно, не только отдельная звучность слова, но и «материальные» свойства целых предложений, расположение и распределение больших языковых масс также начинают участвовать в многосторонней жизни образа.

Русская литература может дать нам сколько угодно примеров такого рода, когда язык, вовлекаемый в круговорот искусства, приобретает весомость и осязаемость, точно выверенную. Тяжесть или, напротив, облегченность текущих друг за другом предложений, расслабление, рассредоточение или внезапное нагромождение слогов — воспринимается тут как необходимая, единственная возможность подчеркнуть стремящийся к выражению смысл; осязаемое слово как бы наносит тут последний, завершающий впечатление удар, пробиваясь к нашей эстетической способности и безраздельно овладевая ею. Так Гоголь, постепенно разгоня фразу, удлиняя и растягивая, а вместе ускоряя течение слов, создает, описывая Акакия Акакиевича, совершенно «осязательное» чувство, заставляя нас буквально сгибаться под тяжестью слов, масса которых словно растет.

³⁰ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1947, стр. 134.

ускоряясь, по мере приближения к долгожданному концу, и, наконец, разряжается комическим взрывом. «Итак, в одном департаменте служил один чиновник, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, 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».

Финальный звуковой удар здесь настолько силен, что Б. Эйхенбаум, — который первым основательно изучил материальную сторону языка в русской прозе, — считал его за единственную писательскую цель и объявил, что этот «жест» дан будто бы сам для себя «независимо от смысла»³¹. Это было естественное для формалиста преувеличение и отрыв — обособление «приема», который мог быть понят только в цельном бытии образа; нет нужды доказывать, как многозначительно было подано здесь каждое слово именно в своем лексическом (а не только звуковом) смысле.

Ибо тот огромный запас значений — заранее данного содержания, — который хранится в языке, накопленный тысячелетней практикой человеческого общения, не отбрасывается образом, а усваивается и поглощается им как живительная среда — один из источников его художественного «призрастания». Литература, в отличие от других видов искусства, использует такой материал, который не является по отношению к образу чем-то пассивным, внешним, чужеродным и минимально содержательным — как глина, мрамор, краски или даже звук (который как материал уже бесспорно ближе и «роднее» человеческой душе). Словесный язык, поскольку он существует независимо от образа, есть *сам по себе* могучее средство общения; во многих видах человеческой деятельности он утвердился как главный, исключительный носитель смысла, — и этот факт накладывает на литературный образ особую печать, создавая множество взаимных «переходов» и противоречий, которыми занята современная теоретическая мысль³².

Интерес и сложность этого материала состоят в том, что образ выступает в нем как «дух в форме самого духа»,³³ точнее, может быть, было бы сказать: одна форма сознания при посредстве другой. Т. е. материал литературного образа, язык, так же принадлежит, как и сам художественный образ, нашему сознанию; он создан и приготовлен «духом» заранее — так что образу не приходится искать для своего воплощения материала во вне, но достаточно «протянуть руку» и взять нечто очень себе подобное и закрепить в нем свое содержание. Писателю для его мысленной движущейся картины не нужно внешних красок, линий, осязательных форм, — у него есть наиболее прозрачный и наименее косный материал, язык, готовый претвориться в художественную форму, развернуть, прояснить содержание этой «картины». Литературный образ получает, тем самым, дополнительный источник отражения — паличное содержание его материала, языка. Тут получается двойное и обратное взаимодействие.

С одной стороны, образ, ища себе адекватного выражения и облекаясь языком, придает словам новое значение, наделяя их частицами своего нового, найденного писателем и неизвестного ранее смысла. С другой стороны, язык со своими «старыми» и устоявшимися значениями слов ставит перед растущим образом как будто гигантское мозаичное зеркало, в котором образ может отразить и еще раз проверить самого себя: Щедрин, например, часто прибегает к этому столкновению данного конкретного, только что открытого художником содержания со старой, застывшей «казенной» внутренностью слова.

³¹ Б. Эйхенбаум. Литература. Л., 1926, стр. 156.

³² См. дискуссию «Слово и образ» в журнале «Вопросы литературы» за 1959—1960 гг.

³³ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 15.

Словесная форма образа зависит, стало быть, в огромной степени от сложившегося в данном обществе состояния языка, от принятой и распространенной фразеологии и пр. Понимаемая более широко, эта проблема предстает перед нами как отношение и зависимость всего художественного сознания от уровня развития литературного языка. Ибо не вызывает сомнений, что условия, которые ставит литературе развитый или неразвитый язык, могут иметь решающее действие на ее судьбы и помогать (или, напротив, препятствовать) рождению целых художественных направлений. В современной науке этот вопрос подвергнут детальному изучению в трудах академика В. В. Виноградова³⁴.

Рассматривая литературу с этой стороны, можно установить, как именно зарождались и развивались разные художественные формы в их зависимости от языка, найти их материальную обусловленность и *возможность* их появления в тот или иной исторический период. Так, например, как говорит академик В. В. Виноградов, «можно предполагать наличие строго закономерного соотношения между оформлением реализма как специфически-художественного изображения и процессами образования литературных языков и стилей национальных литератур». И далее: «Реализм как словесно-художественная система в литературе того или иного народа не может сложиться до образования соответствующего национального литературного языка, он возникает и развивается или в связи с созданием нормы национального литературного языка и осознанием многообразия социально-речевых стилей народно-разговорной речи, или в зависимости от специфических социально-исторических условий течения этих процессов в той или иной национальной культуре — после того, как сформировался национальный литературный язык»³⁵.

Отсюда вытекает и необходимость изучения специфических языковых особенностей художественной формы, при этом — что следует подчеркнуть — именно не с лингвистической, а с эстетической стороны; лингвистика и литературоведение, соприкасаясь, имеют здесь, однако, четкую линию разграничения, на которую правильно указал Г. О. Винокур:

«Одно дело *стиль* языка, а другое дело стиль тех, кто пишет или говорит. Так, например, изучение стиля отдельных писателей, в котором обнаруживает себя своеобразие их авторской личности или конкретная художественная функция тех или иных элементов речи в данном произведении, всецело остается заботой истории литературы и к лингвистической стилистике может иметь разве только побочное отношение. Другое дело, если скажут, что в эпоху жизни Пушкина, может быть и не без его личного влияния, что существенно только во вторую очередь, звук *е* вместо *о* под ударением не перед мягкими согласными перестал обладать экспрессией книжно-поэтического языка и сохранил на будущее время лишь экспрессию церковно-богослужебного стиля речи. Это, действительно, лингвистическая проблема, но она называется не язык Пушкина, а стилистика русского произношения в первые десятилетия XIX в.»³⁶

Изучение эстетических свойств языка требует, следовательно, особого подхода и неслучайно связанности со всей внутренней структурой образа.

Но в нашу задачу не входит сейчас подробный анализ языка как художественного средства; этому будет посвящена специальная глава. Как раз напротив, нам следует здесь подчеркнуть, что те внутренние ресурсы, которыми язык обладает для создания художественной формы, отнюдь не недостаточны; не только в них, хотя и всегда через них, воплощается литературный образ и не ими живет художественная идея. Более глубокое

³⁴ См. В. В. Виноградов. О художественной прозе. М.—Л., 1930; В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959.

³⁵ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 466.

³⁶ Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стр. 222.

рассмотрение показывает, что именно в противоречии между словом и богатейшим смыслом образа рождаются специфические формы, способные принять на себя весь груз «невыразимого» непосредственно словом и *не имеющего словесного имени* содержания. Если бы носителем художественной идеи был только словесный язык, то она никогда не смогла бы быть столь многозначной, укрывающей внутри себя постоянный источник новых идей; смысл ее был бы четким, однолинейным, быть может, обставленным рядом красочных примеров, но никогда не поэтически-цельным, художественным.

Классики литературы неоднократно высказывались в том духе, что слово не уместает в себе их полного представления о мире. Мы найдем замечания такого рода у Лермонтова («Не верь себе»), у Тютчева («Silentium»), у Л. Толстого с его идеей «сцеплений» и др. К этим высказываниям нужно относиться со всей серьезностью, видя в них не только обычную у гения неудовлетворенность собственным искусством, но и объяснение и обоснование специфически-художественного мышления.

Одна из самых последних и блестящих мыслей по этому поводу принадлежит Томасу Манну. Она вложена им в уста Феликса Круля.

«Одно — слово, дешевое, истертое, лишь приблизительно рисующее жизнь, и совсем другое — живой, непосредственный, вечно юный поступок, блистающий неповторимой, несравненной новизной. Только привычка и леность заставляют нас полагать, что это одно и то же, тогда как на самом деле слово, поскольку оно должно характеризовать поступок, напоминает хлопущку для мух, то есть всегда бьет мимо. Вдобавок, когда речь идет о поступке, существенно не „что“ и не „как“ (хотя последнее все-таки важнее), а „кто“». И далее:

«Нельзя смешивать поступок с его наименованием, нельзя нечто живое, кому-то одному присущее, припечатывать обобщающим словом... Я лично, в соответствии с народной мудростью считаю, что если двое поступили одинаково, то поступки у них все же разные: более того, я иду дальше и решаюсь утверждать, что ярлык вроде „пьяница“, „игрок“ или даже „развратник“ не только не исчерпывает до конца каждый отдельный случай, но часто и вовсе не определяет его. Таково мое мнение; другие пусть судят иначе...»

Здесь очень хорошо уловлена неудовлетворенность художника абстрактно-обобщенными определениями, ходячими «клише» языка; здесь видно его желание мыслить без упрощения, ограничения, раздробления, но заодно с природой, вместе с объективным ходом вещей, в каждой точке ощущая многообразные силы, влекущие события к их собственной развязке; здесь чувствуется желание понять и учесть все отклонения и изгибы, каждый из которых при случае может быть главным, и не отдавать исключительного предпочтения одному из них — в ущерб другим, как это неизбежно делает, постоянно поправляя себя, слово. Но главное, тут названы, хотя и в другой связи, те формы, которыми мыслит художник при посредстве слова и из которых он строит художественный образ.

Ибо образ, закрепляясь в словах, движется и несет свой смысл в других крупных жизнеподобных конструкциях. Человеческий разум проявляется в нем во всем объеме, во всех слоях — от понятийных, словесных, до самых конкретных, приземленных, непосредственно контролируемых объективной практикой. Продвигаясь от индивидуального, но насыщенного «общим», случая к другому, пользуясь переходами понятий, он лепит мир, аналогичный действительному. Мысленные снимки фактов, людей, событий, „поступков“, взятые писателем в сознание как особый язык, насыщают образ не обработанной, не очищенной словом материей; эта материя, обладая собственной целью, собственным расширением и упругостью, не может слепо покориться той цели, которую ставит себе одна сила — рассудок, мышление с помощью понятий. Образ получает известное само-

управление, находясь под наблюдением логики, и сам устанавливает внутреннее равновесие, «поэтическую справедливость».

Поставив условием правильности одной картины, ее зависимость от всех других, он организует живое взаимодействие и ищет его результат. Возникают респонсы — как бы сами собой — непредвиденные, непредугаданные, рожденные среди столкновений и противоборствующих начал с поправкой, которую вносит каждая деталь.

Получается такое движение мысли, которое напоминает по своей сложности реальное течение событий. Ральф Фокс в книге «Роман и народ» очень удачно применил в этой связи к художественному образу с его особым типом смыслостроения характеристику, данную Энгельсом историческому процессу. «История делается таким образом, — передает Фокс высказывание Энгельса, — что конечный результат получается от столкновения множества отдельных волей, причем каждая из этих волей становится тем, чем она является, опять-таки благодаря массе особых жизненных обстоятельств. Таким образом, имеется бесконечное количество перекрещивающихся сил, бесконечная группа параллелограммов сил, и из этого перекрещивания выходит общий результат — историческое событие»³⁷.

Напомнив читателю, что характеры в произведениях Шекспира строятся на основе подобного же «перекрещивания», Фокс замечает: «Эта неожиданность, которая в то же время не должна противоречить внутренней логике исторического события и самого характера, как раз и есть то самое, что имел в виду Энгельс, когда писал, что из столкновения индивидуальных волей возникает нечто такое, чего никто не хотел»³⁸.

Аналогия эта, в самом деле, настолько близка, что может быть принята за определение. Художественная мысль действительно приводит нас большей частью к тому, «чего никто не хотел», ибо она не доверяет абстрактному закону; она пробегает свой путь вместе с историей характера, в смене разных положений — через все скрещения и узлы по всем «параллелограммам сил» и никак не сводится к равнодействующей прямой. В искусстве, говорил В. И. Ленин, — «*весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов*»³⁹.

* * *

Отсюда становится понятным, почему образ избирает своим главным средством не синтаксис и не логический строй языка. *Жизнеподобное течение мысли требует жизнеподобных форм выражения.* Так внутри слов и предложений появляется сюжет — соответствующий событиям жизни; так последовательность и взаимосвязь художественной мысли начинает обслуживать композиция; так ее мнение о человеке начинает выражать характер и т. п. Все эти категории содержательной формы, переливаясь друг в друга и взаимодействуя внутри себя, создают то целое, которое и составляет образ. Они суть главные средства. «Вот это — замечает в своем дневнике Л. Толстой, — то, что записано в памяти без имени и названия, то, что соединяет в одно разные лица, предметы, чувства, вот это-то и есть предмет искусства»⁴⁰. В нем тысячами жизненных сцеплений, отобразных и обращенных для сознания в «язык», идет развитие художе-

³⁷ Ральф Фокс. Роман и народ. М., Гослитиздат, 1960, стр. 170.

³⁸ Там же.

³⁹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 35, стр. 141.

⁴⁰ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 54. М., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 36.

Между прочим, это и «предмет» литературоведения, поскольку наука о литературе изучает собственно художественные формы, а не языковый материал как таковой. Об этом очень точно сказал в одной из своих статей Г. О. Винокур: «Установление тех конечных значений, которые как бы просвечивают сквозь прямые значения слова в поэтическом языке, — задача для самого языковедения непосильная: это есть задача толкования поэзии» (Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стр. 247).

ственной идеи; причем эти сцепления выступают как сугубо индивидуальные, фиксирующие конкретность фигуры; если бы мы попытались пересчитать их, то повторился бы опыт поэтик XVIII в., которые разрастались в чудовищные списки приемов, не поддающихся запоминанию.

Однако, с точки зрения внутренних противоречий искусства, интересным является как раз другая сторона, а именно, способность этих жизнеподобных форм все более удаляться от жизни. В них есть тенденция к утрате жизнеспособия, потере непосредственности; они могут забываться как нечто живое и превращаться в прием, конструкцию, наконец, становиться *знаком*. Это процесс, в котором очень трудно уловить точное время упадка. Содержательность той или иной художественной формы может приобрести черты омертвения, приблизиться к формальной схоластике, хотя где-то посередине этого течения она выступает как высший расцвет, прекрасное и человечески-осмысленное преобразование действительности в нужном для человека направлении. Иначе говоря, между формой и содержанием наблюдается не только единство, но и *борьба*.

Мы можем увидеть ее как внутри отдельного образа, так и в перспективе истории. Применительно к частному случаю (сознание художника) ее превосходно описал Бальзак в рассказе «Неведомый шедевр». В этом произведении изображен старый мастер, гениальный живописец, решивший преодолеть невозможное и добиться в своей последней картине — своего рода завещании — высшего совершенства. В полном уединении, ценой огромного напряжения сил он буквально сражается с самим собой, стремясь очистить форму своего творения до уровня тончайшей, бестелесно-световой игры. И вот, наконец, когда он решается показать свой шедевр избранным ценителям, собратьям по искусству, то перед глазами их предстает безобразное смешение красок. На месте обещанной «Нуазсы» они видят беспорядочную пляску цветовых пятен, линий, полутонов. С глубоким удовлетворением созерцает старый художник свою картину; зрители же видят ничего.

Трагическое противоречие, в котором оказался бальзаковский Френхофер, есть проявление диалектики формы и содержания. Внутренняя мера искусства требует, чтобы формы его оставались специфическими, многозначными, индивидуальными, сохраняли жизнеспособие «сцеплений»; вместе с тем, стремясь к обобщенности, рисунок постепенно обращается в иероглиф, иероглиф — в знак. В каком-то смысле этот путь неизбежен, но полезен он только тогда, если выработанный знак становится достоянием общества, всеобщим держателем смысла, как это случается со словом. Художник же, упоенный происходящим лишь внутри него процессом упрощения и сгущения смысла на все меньшем и меньшем пространстве, может незаметно потерять контакт со зрителем, читателем и пр., наслаждаясь этим мнимым совершенством только для себя. Форма художественная перерастает в форму другого языка; этот последний «язык», не имея всеобщности, лишается всякого содержания. Получится что-нибудь вроде «Квадрата» Малевича или пресловутой «Дыр-бул-цыл» Крученых.

Для литературного образа этот путь перерождения особенно опасен потому, что, как уже отмечалось, его собственные формы трудно различимы, имеют духовное движение и при невнимательном взгляде легко могут сойти за предмет описания⁴¹. В этом случае они способны не только отмирать или превращаться в сухие приемы, но и вообще исчезать из поля зрения художника. Единственной формой писателю кажется тогда материал, словесный язык, и весь свой талант он растрчивает на эстетическую обработку слова. Типичным примером такой изнурительной борьбы со стихией языка может служить Хлебников.

⁴¹ Так и рассматривают их сторонники так называемой «лингвистической стилистики». Язык для них «форма», которая передает «жизненные характеры», «обстоятельства» и пр.

Но изолированный образ или даже отдельный писатель дают нам представление только о наличии противоречий; мы наблюдаем их так или иначе спаянными в цельное ядро. Единство преобладает над распадением, несмотря на непрерывную борьбу внутри художественных мопад. Для того, чтобы видеть реальное отделение формы, нужно привести бальзаковский конфликт в движение, столкнуть его с места и посмотреть, как он разрешается в истории.

Любая развитая литература покажет нам процесс формообразования на всех стадиях — от свежей жизнеподобной мысли до твердых, омертвевших схем и обратного возобновления жизнью. Участником такого процесса был, например, и автор «Неведомого шедевра». Если его предшественник и современник Стендаль заявлял, что «по мере того как полуглупцы становятся менее многочисленными, значение формы уменьшается»⁴², демонстрируя своим презрением пришествие новой литературы, то сам Бальзак предлагал уже «пройтись ножом» по романам Стендаля, ибо, как он говорил, Стендаль писал, «как итицы поют»⁴³, и пренебрегал совершенством отделки. Еще дальше, как известно, пошел в этом направлении Флобер, достигший критической точки в гармонизации форм, — пределе, за которым начиналась война со словом. Стиль Флобера, его слог, описания, построение фразы действуют как бы сами по себе, независимо от сюжета, содержания, темы и персонажей. Это означало уже, что возможности данных форм были исчерпаны. Стоило их оторвать теперь от индивидуального случая, начать культивировать и оберегать от «инородного» вторжения реальности, чтобы наступил распад.

Эти циклы или исторические колебания форм от жизнеподобия до конструкции и обратно совершаются, разумеется, неравномерно и зависят от многих причин. Так, давно было замечено, что излишняя формальная изощренность свойственна писателям реакционным, представителям уходящей с исторической арены идеологии. Очень остро это проявилось, например, в русской литературе на рубеже XIX и XX вв. Но нам важно сейчас подчеркнуть следующее: только историческое движение литературы способно отделить от произведения форму как чужую и сделать ее доступной наблюдению.

Формой становится та часть художественного содержания, которая способна отделиться, обособиться от конкретного образа, принять расширительное значение и применяться к образам другим.

Это не значит, что она должна сразу потерять содержательность; такое толкование было бы не только слишком простым, но и грубо неверным. Она не перестает, будучи уже формой как формой, нести определенный смысл. Но та индивидуальная природа образа, которая составляет художественную ценность, начинает понемногу утрачиваться в ней по мере приобретения всеобщности; чем шире, чем закономернее становится форма, тем больше теряет она в содержательности, тем меньше будет в ней духа «сопряжений». Становясь всеобщей и получая как будто более обширное поле действия, она лишается многозначности, приближается к однолинейной фигуре, выступает как умозрение. Такие отделившиеся в ходе истории и получившие самостоятельность формы (например, литературные жанры) имеют сами по себе минимум конкретного образного содержания, выполняя роль неких стропил в художественном здании.

С другой стороны, отделение это совершается, конечно, не даром и не из простой прихоти подражателя. Если форма повторилась, стала появляться чаще и, наконец, стала каноном, значит этому были свои причины. Отделившаяся форма может обрести свое собственное содержание, обобщенно-эстетическое, не связанное с конкретным образом. Она будет во-

⁴² «Литературные манифесты французских реалистов», стр. 45.

⁴³ «Бальзак об искусстве», стр. 437.

площадь в себе общий вкус, художественную идеологию эпохи — не весь, разумеется, какую-то часть. И это обеспечит ей широкое распространение. Возникает новый прием, жанр или вид, удовлетворяющий запросам многих читателей и удобный для многих художников сходного направления. Так в русской литературе 40-х годов XIX в. родился «физиологический очерк». В этом общелитературном значении известный вид получает название и закрепляется как собственно форма, готовая к соответствующему наполнению — благодаря своему содержательному родству с предметом. Но и здесь существование ее как таковой крайне непродолжительно. В руках подлинного художника она снова перестает быть формой, потому что изменяется до неузнаваемости. Конструкция рушится и перестраивается в соответствии с потребностями индивидуального образа; критики и литературоведы начинают спорить, к какому жанру его отнести, подтверждая тем самым живость и художественность произведения. Так, например, «Война и мир» это не эпопея в смысле других эпопей, и не роман в смысле других романов; это, сказал сам Толстой, «как Илиада», но все же и не «Илиада». Это «Война и мир».

Таким образом, даже литературный процесс может только временами показывать нам «чистую форму» — и то лишь затем, чтобы немедленно поглотить ее в недрах нового художественного содержания. Формой может стать любая сторона, любая часть художественного произведения, стоит лишь ей постепенно выделиться — ради нужд литературного развития — в нечто общезначимое, общераспространенное. Формой способна быть, например, такая, казалось бы, чуждая всякой нивелировке категория, как характер (это особенно хорошо видно в драме, где он успел получить установившиеся виды — «амплуа»). Формой способен стать известный тип композиции — какое-нибудь «обрамление» и т. п. Но все эти имеющие названия конструкции при ближайшем рассмотрении играют в конкретном образе очень небольшую роль; они быстро растворяются, пропадают в той индивидуально-неповторимой, переменчивой форме, которую художник создает для своего образа из непрерывного потока «сцеплений». И эта действительная форма является таким же продуктом творчества, как и все содержание образа.

Трудность изучения этой формы именно в том и состоит, что всякое выделение в ней больших конструкций есть незаметное умаление, отдаление и огрубление содержания; как раз там, где мы замечаем ясно видимое «средство», наблюдается временная застойность, консервация и распрямление художественной идеи. Никогда не следует забывать, что сюжет, композиция, характер и вообще любые категории, найденные в образе абстрактным отвлечением, есть всего лишь логический снимок, а не самый инструмент художественной мысли. Никакие определения не исчерпают их разнообразия. Исследователь всегда должен будет рассмотреть вопрос, что это за композиция, что за сюжет, т. е. неизбежно войти в анализ художественного содержания со всеми его извилинами, пролагающими путь новой формы. Так внезапные изломы в характерах у Достоевского скажут нам больше, чем то, что произведения его написаны от первого лица, относятся к классу романов и т. д.

Опыт современной литературы также подтвердит при этом, что старое единство формы и содержания, установленное как закон искусства много веков назад, остается незыблемым. Правда, что XX век внес в это единство существенные коррективы. Одно из направлений художественной мысли, изменяющих прежние соотношения внутри образа, казалось, в частности, в том, что кончилась эра стихийного произрастания форм; ушло то время, когда образы как бессознательные организмы воспроизводили эти формы внутри себя и сохраняли их для будущих поколений. В среде художников явились экспериментаторы — люди, желавшие обогнать литературный процесс; они наводнили литературу огромным количеством

форм, заготовленных заранее, впрок и рассчитанных на выражение общего состояния мира. «Новые же художники,— заметил свидетель раннего модернизма Толстой,— придумывают технический прием и тогда уже подыскивают мысль, которую насильственно в него втискивают»⁴⁴.

Этот болезненный симптом означал наступление в искусстве глубоких перемен, связанных с общим кризисом буржуазной идеологии. В то же время он указывал и на назревающую необходимость восполнения художественных средств для более глубокого изучения современности. Формы литературы XIX в., несомненно, изживали себя: сами классики ощущали нечто вроде избыточного совершенства, законченность своего искусства. Чехов, например, в последние годы жизни так скрупулезно, и казалось, бесконечно отделял свои рассказы, что друзья его шутя говорили: надо отбирать у него рукописи, а то он оставит только то, что герои любили, женились и были несчастны. «Послушайте,— отвечал А. П.,— ведь так же оно в сущности и бывает»⁴⁵. Это свидетельствовало уже о завершенности и замкнутости в себе старого художественного мира. Продолжить его — в том же направлении и теми же средствами — было невозможно; Горький педаром писал тогда: «Читал „Даму“ Вапу. Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм!»⁴⁶.

Однако отсюда еще не следовало, что предлагаемый модернистами культ формы способен был разрешить этот кризис. В русской литературе начала века и в советской литературе 20-х годов не было недостатка в виртуозах пера, специалистах по форме, влюбленных в «самовитое слово»; и тем не менее, эта отделенная персонифицированная форма так и осталась вне большой литературы. В лучшем случае эти люди были своего рода «тренерами» постоянных мастеров, как, например, Лев Лунц, теоретик «Серационовых братьев», что касается таких, как Шершеневич, заявивший в манифесте имажинистов « $2 \times 2 = 5$ »: «...нам смешно, когда говорят о содержании искусств»⁴⁷; или таких как «ничевоки», решившие «очистить поэзию от навозного элемента жизни»⁴⁸, то от них, действительно, не сохранилось «ничево».

Факты эти достаточно известны. Они говорят о том, что только художник, подобный Маяковскому или Горькому, несущий с собой новое содержание, способен был начать новый этап в искусстве, подготовленный и настоятельно требуемый самой эпохой. Разумеется, процесс рождения этого нового искусства не проходил без мучительных поисков новой формы и большого труда по овладению ею. В стихах самого Маяковского мы встретим множество таких следов борьбы формы и содержания; в них можно видеть, как мелкие, самодовлеющие образы, словесные находки, сталкиваются, теснят друг друга, стараясь сомкнуться в единый образ. Мы чувствуем, как какая-то колоссальная сила сдвигает их с места, приводит во вращение эти слова, которые не всегда гладко укладываются друг подле друга, торчат иногда каким-то своим боком в сторону, оставляя излишества или нечеткости смысла, например:

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляuze.
Типе, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер!

⁴⁴ А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, стр. 8.

⁴⁵ «А. П. Чехов. Литературный быт и творчество». Л., 1928, стр. 385.

⁴⁶ А. М. Горький Собр. соч., т. 28, стр. 112—113.

⁴⁷ Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. От символизма до «Октября» (литературные манифесты). М., Новая Москва, 1924, стр. 75.

⁴⁸ Там же, стр. 91.

Очевидно, что слово «кляуза» подходит сюда не целиком, что оно взято сюда и ради рифмы, оно не вполне органично, — но все это тонет в общем стремительном течении ритма.

Эти остатки творческого труда, борьбы формы и содержания в поэзии Маяковского не только не умаляют, но, напротив, подчеркивают грандиозность новаторских задач этого реформатора литературы — и оттеняют новый, созданный им эстетический сплав.

Ибо новейшая литература показала, что формы как таковые претерпели серьезные изменения, что соотношение формы и содержания, их качественный баланс не остался тем же, что и прежде. В творчестве разных художников-реалистов и представителей социалистического реализма эти закономерности проявляются по-разному.

В ряде художественных произведений XX в. заметно, что границы жизнеподобия форм раздвигаются. В них стало все меньше требоваться сходства с непосредственным течением жизни. Аналогия или вероятность, установленная Аристотелем, становилась все шире. Художественные формы стали переживать глубокое влияние «второй природы», созданной человеком вокруг себя, приобрели какой-то новый, демонстративно независимый облик, в котором чувствовалось желание изменить и переделать существующий мир. Эти художники как бы стремятся преобразовать и предварить развитие человека — в карикатурных, гротесковых, фантастических, просто подчеркнутых формах. Субъективный, действенный фактор неизмеримо возрос; писателю словно хочется как можно скорее внедрить свою волю в самодвижущийся поток бытия, и это стремление резко изменяет очертания его искусства; приемы художественного овладения жизнью все дальше уходят в этих случаях от самой жизни, превращаясь в специализированные инструменты исследования; образ как бы раздвигается (а иногда и рвется) на пассивную, полуфабрикатную массу и острые, почти что рассудочные полосы анализа, рассекающие ее по всем направлениям, в поисках решающей формулы и возможностей ее изменения. Драмы Брехта и Маяковского могут служить примером такого пути создания нового эстетического мира.

Но вместе с обострением («заострением» говорил Л. Толстой) и спецификацией формы только возрастает ее зависимость от содержания; вместе с отдалением все большее значение приобретает связь. Эта связь утончается, сужается, вытягивается сотнями нитей (взамен прежнего совпадения) и получается тем более напряженной, что смысл, который требуется передать, весь совмещается на этих узких переходах; они светятся и сверкают, как вольфрамовая нить, создавая необычайную яркость этого нового искусства. Но они же угрожают и каждую секунду распасться, потеряв то, ради чего создавалась вся эта тонкая конструкция образа. Участие рассудочного мышления становится максимально большим, и художнику нужно постоянно следить за тем, чтобы дозы этого облучения не превышали ощущаемой им меры; иначе взаимоотражение, многозначность единичности пропадут и обратятся в публицистически однолинейную «чистую» мысль.

* * *

Не менее прочно, чем форму и содержание, связывает художественный образ *познание* и *оценку* действительности. Правда, при желании можно их отъединить или даже противопоставить друг другу; и в этом случае мы также заметим, что слабое в художественном отношении произведение с большей легкостью и простотой поддастся такому делению. Но если мы попытаемся определить, чем нас привлекает, например, образ Татьяны — то, справедливо говоря о том, что в Татьяне «нашли отражение» такие-то и такие-то «черты» и что Пушкин хотел высказать с их помощью какую-

то свою заветную мысль (которую также можно определить), мы все время должны помпить; ни эти «черты», ни пушкинская мысль не дошли бы до нас, если бы не было создано Татьяны. Вобрав в себя и то, и другое, и третье, образ Татьяны приобрел неподменное, невыразимое никакими словами обаяние, подобное тому, каким мог бы обладать живой человек, — и только так, через свою неповторимость, получил он ту силу воздействия, которая «преодолевая равнодушие» (Толстой), способна «проникать» и внушать читателю нужные сведения вместе с их оценкой.

Свойства художественного образа никак не сводимы к свойствам составных его элементов; познание и оценка отличаются в этом смысле от искусства еще больше, чем кислород и водород от воды.

Поэтому не точно было бы, например, сказать, что художественный образ есть *не только* познание, но *также* и приговор действительности, так как при такой формулировке возникает впечатление, будто в образе имеется какое-то сочетание и сосуществование — «реальный факт в свете идеала», — тогда как на самом деле эта связь сложнее, ибо в образе происходит образование мыслительного «организма». Простое же сочетание факта и идеала не дает нам действительного понятия об образе, потому что вся суть состоит именно в произрастании, в саморазвитии художественной клетки, которая продолжает свой рост самостоятельно, поглощая факты и идеал, едва лишь будет найден их особый принцип связи.

Крайне неплодотворным было бы поэтому спорить о том, что преобладает в искусстве — познание жизни или ее оценка (такие споры велись у нас в 20-е годы между А. Воронским и критиками журнала «На посту»). Мы должны здесь отметить, что если мы хотим проникнуть в образ средствами анализа, нам нужно учитывать всю специфичность изменений, которые претерпевают в нем познание и оценка.

Что познает писатель? Совсем не только тот предмет, который находится перед ним и который он непосредственно наблюдает. Мопассан говорил, что художник должен смотреть на огонь, если он хочет описать пламя, до тех пор, пока он не увидит там чего-то такого, чего еще никто и никогда не наблюдал. Это так, но этого мало. Как показывает опыт, писатель должен увидеть в этом огне и то, чего, собственно, в нем нет — по крайней мере в момент созерцания — пылающие города, лесной пожар, раскаленные врата ада. Художник извлекает из своего поля зрения — из единичной ситуации — всеобщее родство и связи, которые лишь самым отдаленным образом касаются его непосредственного предмета. Это познание, столь отличное от научного, происходит тем способом, о котором говорит Шекспир в прекрасном русском переводе Тютчева:

Любовники, безумцы и поэты
Из одного воображенья слиты...
Тот зрит бесов, каких и в аде нет
(Безумец то есть); сей, равно безумный,
Любовник страстный, видит, очарован,
Елены красоту в цыганке смуглой.
Поэта око, в светлом исступленьи,
Круговращаясь, блещет и скользит
На землю с неба, на небо с земли —
И лишь создаст воображенья виды
Существ певедомых; поэта жезл
Их претворяет в лица и дает
Телам воздушным местность и название.

Художник отражает, следовательно, что бы он ни познавал, целостность жизни и, как бы обгоняя движение материи, восполняет недостаточность наличных, механических связей живым, органическим сопряжением всего

существующего. Его познание поэтому, при всей конкретности, имеет универсальный характер и вскрывает, через всю текучесть жизни, ее аналогичное, внутреннее единство, весь хаос и всю гармонию бытия, — так что очень часто нельзя с достоверностью сказать, что именно вот *это*, и ничто другое, познает тот или иной художественный образ. С образом мимолетных тучек у Лермонтова связывается образ гонимого судьбой человека. Гоголь видит в птице-тройке целую Россию, а художники, подобные Данте, Шекспиру, Достоевскому, с особой очевидностью поднимают так называемые вечные мировые проблемы, которые находят свой отклик у всех народов во все времена, — к каждому из них могут быть применены слова Р. Роллана о Бахе: «сын вечности, посетитель прошлого, настоящего и будущего».

В художественном образе так осваивается мир, что его познание нельзя ограничить конкретным временем и пространством, данными обстоятельством и наличным объектом отражения. Если писатель был художником, т. е. мыслил образами, то ему даже намеренно не удастся избежать этого широкого познания. Щедрин, например, думал, что его произведения слишком «проникнуты современностью» и что в будущем они будут иметь значение лишь как «иллюстрация этой современности»⁴⁹. Оказалось, однако, что это совсем не так; образы его только проявились, а значение их представало перед читателем в еще более сложном и остром виде. При этом ни Щедрин, ни другие классики, конечно, не стремились к абстрактным и вневременным «сущностям» для того, чтобы достигнуть всеобщности, наоборот, все в них было реально и до предела злободневно, — и тем не менее закон художественной мысли исполнился, и точное, закрепленное за определенным местом и временем познание превратилось во всеобщее, углубленное видение.

Точно так же обстоит дело и с оценкой, приговором, которые, обладая часто вполне определенной конкретной направленностью, приобретают в образе и очень широкое общее значение некоего «высшего суда». Нерасторжимое противоречие, в котором движется художественная мысль, всегда приводит к различным толкованиям и спорам. Но это не значит, что в ней отсутствует оценочный критерий и что искусство по своей природе «аморально», как это стремился доказать Брюнетьер, сбитый с толку многозначностью образа⁵⁰.

Напротив, образ у больших настоящих художников — это единственная область, которая давала самое конкретное и осязаемое торжество «высшей морали» в классово-антагонистических обществах, сменявших друг друга на протяжении человеческой истории.

Далекий общечеловеческий идеал, не имевший в действительности реальных сил для своего претворения, всегда находил себе приют в художественном образе — воображаемом конкретном овеществлении — и превращал художников в своего рода «немедленных социалистов», упорно настаивавших на его выполнении. Все это делалось возможным только потому, что гармоническая структура образа, не позволявшая «распрямиться» и абсолютизироваться в какой-либо своей стороне (ибо в противном случае погибало взаимоотражение, многозначность смысла, художественность) — как бы предвосхищала структуру будущего гармонического коммунистического общества и делала поэтов «певцами грядущей демократии». Гуманизм художников, хотя и получал во всяком прогрессивном течении мощный толчок и опору, становился оптимистическим, все же никогда (до марксизма) с ними полностью не совпадал — подобно тому, как

⁴⁹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XIII. М., Гослитиздат, 1933—1938, стр. 263.

⁵⁰ См. Брюнетьер. Искусство и нравственность. СПб., «Современные проблемы», 1911.

не совпадал Пушкин с идеологией декабристов или Мильтон с идеологами английской буржуазной революции.

Отсюда же нередко вытекало то странное, на первый взгляд, противоречие, которое заставляло художников говорить удивительно беспомощные и абстрактно «добрые» слова, когда они пытались сформулировать свою мораль в общепринятой системе понятий — вроде того, например, как Толстой собирался, по его словам, написать о декабристах, и Николае I, что все, мол, «были правы». Однако чуть лишь вступал в дело образ, как тот же Николай выступал у Толстого чудовищным негодяем, несмотря на то, что параллельно была показана неспособность и невозможность его быть другим или действовать иначе.

Образ, стало быть, не только не лишен критерия ценностей, но, напротив, дает его с наибольшей сложностью, многосторонностью и исторической перспективностью. Это тот самый «божий суд», которым грозил Лермонтов «наперсникам разврата» и который, принимая подчас религиозную оболочку, служил в прошлом для многих художников ориентиром среди запутанного мира людских отношений: вынуждая их быть противниками «необходимого зла», глядеть на существующий кодекс морали взглядом «дикаря» и т. п. — словом, ставил их в тот сложный комплекс взаимоотношений с общественными критериями ценностей, который невозможно учесть в единой формуле и который нуждается всякий раз в конкретно-историческом исследовании. Такое исследование обычно показывает, что в пределах общего гуманистического идеала образ, как правило, обладает множеством предпосылок для разных оценок и часто служит полем их столкновения. Так, Тургенев, создавший Базарова, глядел на него (когда ему приходилось выступать в качестве публициста) глазами либерала, Антонович — с искаженно «демократической» точки зрения, Писарев принимал его полностью и с восторгом как собрата по «реалистическому» мирозерцанию, но сам Базаров выносил себе логикой своей жизни несколько иной «приговор», не совпадающий ни с одной из спорящих сторон.

Рассматривая оценку в образе, мы обязаны, следовательно, помнить о ее специфичности, так же, как и при рассмотрении образного познания. Специфичность эта должна осознаваться и критикой, ибо в противном случае возможен целый ряд недоразумений, вроде того, например, каким является оценка «Степи» Чехова Н. К. Михайловским. Этот тонкий и прощательный литератор говорил, что во время чтения чеховской «Степи» он «точно видел силача, который идет по дороге сам не зная куда и зачем»⁵¹. Тем самым давалось понять, что настала пора для Чехова принять народническую точку зрения и получить «ясный» критерий оценки, которого писатель был якобы лишен. Между тем, критик, конечно, заблуждался. Оценка действительности в «Степи» была — и несравненно более богатая, чем это представлялось народнику — с той лишь, правда, разницей, что, как говорил сам Чехов по поводу уже другого своего произведения, «в моей повести не два-три настроения, а целых пятнадцать»⁵². Читая Чехова, нужно отдаваться действию образа, доведенного до тончайшего совершенства, — только тогда будет полностью осознана его непредвзятая оценка и понята та «прелесть», которая вся «в неуловимом, глубоко скрытом аромате» (Станиславский)⁵³. Точность и ясность такой оценки отличаются от точности и ясности, требуемой в научном рассуждении; там она связана с четким ограничением и однозначной определенностью; в искусстве — с максимальной широтой и многогранностью смысла. «Чем более вероятно сообщение, — пишет известный кибернетик Н. Винер, —

⁵¹ «А. П. Чехов. Литературный быт и творчество», стр. 98.

⁵² Там же, стр. 162.

⁵³ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 270.

тем меньше оно содержит информации. Клише, например, имеют меньше смысла, чем великолепные стихи»⁵⁴.

Но установить простое отличие познания и оценки от того, во что превращаются они в художественном образе, еще, разумеется, очень мало. Нужно понять, как и почему они изменяют свое лицо и что же именно поднимает их единство на высоту иного качества — художественного «аромата». Здесь важен самый принцип связи, способ совмещения. Мы уже говорили о нем выше, касаясь других сторон образа. Главное тут остается прежним — образ объединяет свои сведения, свое «знание» не по расширенным понятиям, областям и отраслям, а вокруг индивидуальности — положения, события, лица. И эта особенность далеко не формальна. Даже соблюдение только этого первого условия может сделать произведение художественным. Очерк, например, принадлежит к таким «пограничным» художественным жанрам. Его «познание» и «назидание» сообщаются читателю через единичный случай, и эта неповторимость уже требует для своего воплощения приемов искусства. В нем нет, однако, самостоятельного открытия (знания почерпнутого у кого-то с целью популяризации), которое достигается художником только способом взаимоотражения — т. е. привлечением с помощью фантазии новой индивидуальности для особого «прозрения» первой. Этот последний акт творчества и переводит все накопленное знание во взаимодействующую цельность. Все дело заключается теперь в том, чтобы сведения эти питали *новую* индивидуальность, различались в ней как действия единого организма, а не независимые самостоятельные «отрасли», имеющие каждая свой закон и не считающиеся в своем саморазвитии с *личностным* началом. Объективность образа поэтому субъективна по самой своей природе и не может существовать иначе, как в преломлении через индивидуальную («мимолетную» с точки зрения закона) потребность. Никакая широта и глубина познания неспособна вылиться в художественный образ, если не найдена эта мера сосредоточения — неповторимое, отдельное живое явление.

* * *

Стоит отметить, что этот принцип художественной мысли наиболее соответствует ее главному предмету — человеку. В первой главе нашей книги уже рассматривался вопрос о том, что человек в искусстве берется во всей его целостности, а через него входит в образ и все «общеинтересное», так или иначе его касающееся. Здесь же нам нужно подчеркнуть обратную связь, а именно то, что структура образной мысли воспроизводит в своей целесообразности человеческий организм. Образ как духовная форма удивительно жизнеподобен и близок человеку, в то время как научные формы более соответствуют в своем строении законам неживой физической природы. Можно, видимо, сказать и так, что образ есть наиболее человеческая форма освоения действительности, тогда как понятийная логика более подходит для всего мира «деловых связей», если предположить, что он мог бы мыслить сам о себе. Всякий разрыв — повторим это еще раз — этих двух форм, конечно, грубая ошибка и идеализм; нельзя не видеть их сильнейшего влияния друг на друга, проникновения и согласования, больше того, невозможность существования одной из них без другой — и все-таки различие их по качеству отражаемого предмета несомненно. Вот почему, разумеется, человековедение как таковое с давних времен берет на себя искусство, ибо его гибкий инструмент был до сих пор более приспособлен для операций в человеческой душе, чем «точные» науки с их внутренним заданием подчинить все правильной системе.

⁵⁴ Н. В и е р. Кибернетика и общество. М., 1958, стр. 34.

Недаром в реакционные периоды человеческой истории, когда «рассуждения» преследовались и силлогизм бывал «защерт», образ всегда становился последним прибежищем свободомыслия; он укрывал в себе то как «эзопов язык», то как полиценные большие образы великую силу революционных, преобразующих идей. Вся русская литература гоголевского периода была, по словам Чернышевского, такой отдушной, куда устремились лучшие способности русской мысли. Образ всегда прекрасно отвечал тем широким, не укладывающимся в существующие «нормы» потребностям человеческого духа, которые ищут для своего воплощения высший, более гибкий, чуждый нивелировке принцип. Он всегда содержал в себе то, что по преимуществу *очеловечивает* внешний мир и самого человека.

В этом глубинном соответствии человека и образа кроется одно из серьезных оснований для будущего расцвета искусств — потому что с ростом власти человека над природой будет, очевидно, возрастать и распространяться на весь мир эстетическая форма освоения. Так уже было когда-то, в знаменитый период «детства человечества», — когда асимметричный ансамбль Акрополя сливался в одно с расположением окрестных гор, а золотое копье Афины Промакос сверкало издали — с моря — и было для подплывающих к городу кораблей неотъемлемой частью природного пейзажа.

Однако, вспоминая древнее классическое искусство Греции, нам, безусловно, легче понять синкретическое значение образа, чем проявление этого же его свойства в современности. В те далекие времена сами науки считались видами искусств и находились под покровительством Муз; так Урания ведала астрономией, Клио — историей, на равных правах с Евтерпой, Каллионой и пр. Впоследствии, когда этот хоровод распался, науки отделились и пошли своим путем, искусства также обособились и разветвились, т. е. произошла та дифференциация, которая продолжается и теперь, — перед художником встал вопрос: как возвратить назад и «увесть» в образ эти отделившиеся стороны жизни? Иные из них, например математика, ушли в абстрактную бесплотность так далеко, что догнать их не представлялось возможным, и даже сами математики никогда не пытались этого делать; время «*De rerum naturae*» безвозвратно ушло. Другие науки, хотя и поддавались усвоению, но слишком дорогой ценой: они требовали подчинения своему закону и выхолащивали из образа его многозначность, без которой угасала и терялась вся жизнеспособная его красота.

Отсюда приблизительно к началу XIX в. сложился современный конфликт внутри художественного сознания: настоятельная необходимость учесть разбросанные отрасли в едином организме и невероятная трудность в выполнении этой задачи. Ее можно было решить, разумеется, эстетским путем — т. е. сохранить цельность с помощью свертывания и ограничения искусства, презрительного ухода из бездушных, механических или «грязных» областей. Но это решение оказывалось мнимым и, как доказывал опыт, приводило к опустошению.

На заре XX в. Стефан Цвейг говорил, что, раз науки захватили для себя весь внешний мир, искусству ничего не остается, как погрузиться в личное «Я» и там открыть для себя новую вселенную. Это программное высказывание для буржуазного писателя нового времени было параллельно развито множеством «интроспективных» направлений, которые, личная личность объективных связей, в конце концов опустошали и разрушали ее.

Поэтому в реализме, начиная примерно с середины XIX в., выдвинулась другая тенденция — включать путем специального и усиленного изучения эти разбросанные и разобщенные сведения в личность так сказать на расстоянии, через общественный организм, соотнося этот послед-

ний с известными сторонами характера — иногда более прямо, как это было у Бальзака, иногда косвенно, отдаленно, но не менее интенсивно (Толстой, Достоевский). Прежняя непосредственность перехода от общего к средоточию в едином лице или событии сменилась более прерывистой, порой нарушаемой и сложно опосредованной связью, но принцип тяготения к единичности — как художественному ядру — не только не ослабел, но даже усилился.

Сила сопряжения, которую обнаружил образ, оказалась колоссальной: достаточно было создать какое-нибудь небольшое «ядро» нового существа, чтобы самые далекие и еле связанные с ним частицы получили отблеск художественности. Так возникали, например, романы Жюль Верна, в которых на каждую единицу фантазии приходился огромный груз «полезных» знаний; конструкция их, несмотря ни на что, держалась и, можно сказать, с честью выдержала все испытания, вплоть до наших дней.

Но, наряду с так ярко проявившейся в образе способностью «управления на расстоянии», в новейшей литературе шел и процесс поисков новых способов непосредственного и цельного отражения. Этот процесс, связанный с крушением индивидуализма и осознанием гармонизации как задачи общественной, социальной, затронул большинство классиков XX в. и оказался необычайно плодотворным. Чтобы указать здесь на яркий пример, можно взять любой из романов Герберта Уэллса в сравнении с тем же Жюлем Верном. Гигантский шаг вперед, проделанный литературой на этом отрезке пути, поражает нас. В таких произведениях, как «Машина времени», «Человек-невидимка» или «Война миров» мы не найдем ни грама пассивного балласта «знаний»; никакого иллюстрирования или популяризаторства; тот же жанр фантазии, который служил у Верна увлекательной «формой» для полезных юношеству сведений, здесь предстает сам по себе в потрясающих полусимволических картинах свободно парящего воображения — с чрезвычайно глубоким социальным смыслом внутри каждой из них, с кошмарной реальностью каждой мелочи, каждой детали. Это произошло только потому, что Уэллс осознал выдвинувшуюся проблему «очеловечивания» техники как необходимого, хотя и трудного этапа и увидел сразу — как бы впервые (т. е. через образ) — всю бездну противоречий, которая заключена в этом противостоянии человека и общества (в виде механически-машинного начала).

С другой стороны, писатели XX в. нашли способ освоения в образе таких абстрактных областей, которые имели сами по себе оценочный характер. Политика, мораль и философия вновь вошли в художественный образ, но уже не в синкретической, первоначально-примитивной нерасчлененности, а как относительно самостоятельные, развитые измерения, способные вступать с объектом отражения в многосторонний обмен. Типичным примером такого искусства может служить Бернард Шоу. Его пьесы развиваются сразу в нескольких планах — «стихийного» действия, абстрактного закона и авторского комментария, — которые постоянно перемещаются, соприкасаются и сталкиваются, образуя самые причудливые сцепления противоречий; парадоксальный строй пронизывает их сверху донизу, все вывертывается наизнанку несколько раз — иногда с намеренно-шутливой целью показать, что вообще не стоит искать лица, — а в целом получается замечательно современное, многозначное искусство.

Тот же принцип согласования различных областей становится возможным и в строго реалистическом стиле, как, например, у Томаса Манна. С каким мастерством вводит писатель философско-палеонтологическую лекцию профессора Кукука в «Признания авантюриста Феликса Круля!» Рассказ Кукука выражает излюбленные — и очень серьезные — мысли самого писателя; в то же время прохожим Круль тут же по ходу действия усваивает эти мысли чисто «практически», немедленно используя полученные обрывки знаний, чтобы пустить пыль в глаза окружающим людям.

Так, красивой супруге профессора он вскользь сообщает о скелете «некого очень интересного, но, к сожалению, давно вымершего вида тапира, жившего в достопочтенную эпоху эонов», а на аудиенции у португальского короля завораживает его величество своей образованностью: «Уже болотный шпиц в эпоху свайных построек ничем не напоминал своих предков, а кто вспомнит о волке при виде спаниэля, таксы, пуделя, шотландского терьера, который словно ходит на животе, или добродушнейшего сенбернара?» Таким образом пародируется и вышучивается абстрактный, оторванный от жизни Кукук; сжижается и подвергается сомнению смысл самой речи, которая теряет от этого абсолютно-достоверный научный характер, противоположенный образу; наконец, разоблачается великосветский шалопай Круль и даже его величество, восхищенный осведомленностью молодого человека. Вместе с тем серьезность мысли Томаса Манна все же не пропадает, так как она отражена во всей концепции романа, и общий художественный вывод совпадает со свободной импровизацией Кукука. Полученная система взаимосвязи, удивительно богата, неперестанно — при каждом чтении — порождает новый, не замеченный ранее смысл.

В другом романе «Доктор Фаустус» Томас Манн сначала сочиняет за своего героя письмо — своего рода исповедь — а потом заставляет его друга, филолога, дать ему подробнейший стилистический и смысловой анализ, комментируя разные загадочные тонкости, рассуждая и спрашивая; при этом сам аналитик, не ведая того, запутывает в образовавшийся психологический клубок и свой собственный характер, так что авторская идея воспринимается как живое целое, нигде не видимое абстрактно.

Научный принцип, следовательно, входит в образ, но не затем, чтобы иссушить эстетическое; наоборот, точному знанию приходится здесь подчиниться и слиться воедино со многим другим в нечто живое, растущее, единое, как жизнь. Образуются «переходные» формы; мы видим, например, как этнография, натолкнувшись на что-нибудь живое и осознав свои «сведения» в этом неповторимом, бесполезном для точной науки явлении, вдруг становится искусством. Прочитав какую-нибудь точную книгу с научным описанием нравов, мы говорим: «Подумать только, чего не бывает на свете? Какие странные люди!» И это потому, что ученый — по самому способу мысли — прежде всего дифференцирует, разобщает. Прочитав же другую переросшую в художественность вещь, например, такую, как «В дебрях Уссурийского края» Арсеньева, мы поражаемся насколько какой-нибудь старый и отсталый гольд Дерсу близок и дорог нам глубинным неожиданным родством.

При этом художники нашего времени восстановили и как будто оживили все существовавшие когда-либо способы связи абстрактной идеи и образа; получилось громадное богатство форм. В советской литературе мы встретим, например, и научную беллетристику — слегка тронутое художественностью знание — в таких романах, как «Земля Санникова» или «Плутония» Обручева; с другой стороны, тут же развивается такая фантастика, где научная идея — всего лишь отправная точка, отталкиваясь от которой художник познает мир. Таковы, например, «Аэлита» или «Гиперболоид инженера Гарина» Толстого. В то же время сохраняется, развивается и крепнет строго-реалистический принцип, чуждый фантазии как приема, где величайшая сложность дается в самой обыденной простоте. Таковы романы Михаила Шолохова, в которых остро-современное, самое общее, общечеловеческое содержание нигде не пуждается в специальном языке, нигде не прибегает для своего проявления к разработанной философами, моралистами, психологами, политиками фразеологии (напротив, иногда даже пародирует ее), а движется, светит, живет внутри каждого характера, с его совершенно произвольным и непреднамеренным «бытовым» поведением.

Иначе говоря, современное искусство, так же, как и прежде, всеми мерами стремится удержать и развить свое главное оружие — индивидуальную, неповторимую многозначность.

* * *

Мы назвали и попытались осветить здесь, конечно, лишь ничтожную часть тех единств и противоречий, которыми располагает художественная мысль. Нет сомнения, что в глубине ее таятся еще огромные резервы, которые частью уже невидимо работают на нас, частью ждут своего полного и достойного применения. Дремляющие ее возможности еще раскроются и будут поворачиваться все новыми сторонами — в ответ на запросы общественной практики. Практика эта показывает, что образ все больше и больше просачивается, меняясь и приспособляясь, но и пронизывая все своим животворящим духом, — в самые разные области человеческого бытия.

Главная единица художественной мысли — образ — продолжает будить, развивать и толкать к одновременному взаимодействию все стороны человеческого существа. Ибо в своем строении образ повторяет историю сознания. Человеческая мысль встречается в нем с той способностью природы, которая когда-то эту мысль породила и вывела на свет. Она соприкасается со своими предками, со своей собственной эволюцией. С помощью высшей формы — разума — художественная мысль приводит в движение все низшие виды; сознание как бы восходит в ней по ступеням вверх, по тем ступеням, которые уходят другим своим концом в самое здание природы, с ее собственным «языком», о котором писал Тютчев. Поэтому образ и важен для нас как непрерывающаяся связь, как ствол, который высасывает свои соки прямо «из земли». Его непосредственность, противопоставит в этом смысле распрямлению, которое свойственно иногда саморазвивающейся — от категории к категории — абстрактной мысли. Являясь средоточием известных законов и, одновременно, выступая как новое творение, воплощающее тенденцию жизни, образ создаст ничем незаменимый микрокосм. Этот организм следует за человеком и впереди него, чутко отзываясь на все повороты его судьбы.

Н. К. Гей

Образ и художественная правда

Художественность в широком смысле слова — основная особенность искусства, неразрывно связанная с его образной природой. На первый взгляд может показаться, что говорить о художественности — значит говорить о литературе вообще, обо всем сразу и ни о чем в особенности. Но это не так. Если рассмотреть, каким образом и в силу каких причин художественность исторически возникла как необходимый результат и неотъемлемое качество образного мышления, то можно дифференцировать это качество искусства от образной специфики, а затем и увидеть, как в нем находят выражение эстетическая ценность произведения, его общественная значимость.

Существующие определения зачастую неудовлетворительны и недостаточны потому, что они не отражают сложной динамической совокупности моментов, вне которых творческий замысел остается нереализованным. Авторы существующих на эту тему работ обычно не видят всей сложности вопроса и пытаются определить предмет исследования не как целостное качество, а лишь как сумму различных признаков. Возникает механическое напызывание разных свойств вместе, а также неопределенность и незавершенность перечня, когда к названным всегда могут быть прибавлены новые черты, в том или ином отношении весьма существенные. В связи с художественностью обычно говорят о правде жизни, об идейности, о народности и партийности искусства, об актуальности и современности, о типическом характере, положительном герое, широте и глубине проникновения в действительность, о выявлении существенного и закономерного, о соотношении общего и индивидуального, рационального и эмоционального в образе, о наглядности картин, простоте, пластичности, яркости языка и т. д. и т. п. На различных исторических этапах, как известно, нормативные эстетики выдвигали подчас взаимоисключающие требования.

Столь же неплодотворна и обратная крайность — нахождение художественности в «чистом виде» путем последовательного исключения: художественность это то, что остается в произведении помимо идейности, помимо народности, эстетического идеала, типического и т. д.

Художественность не может рассматриваться по самой своей природе как сумма обособленных качеств образного мышления, но еще меньше оснований сводить ее к проблеме писательского мастерства, понимаемого как способность находить максимально удачную художественную форму для уже имеющегося в наличии содержания.