

КОНТЕКСТ • 1972

*Литературно-
теоретические
исследования*

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

КОНТЕКСТ • 1972

*Литературно-теоретические
исследования*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА

1973

Редколлегия:

А. С. МЯСНИКОВ, П. В. ПАЛИЕВСКИЙ,
Я. Е. ЭЛЬСБЕРГ

КОНТЕКСТ — 1972

Литературно-теоретические исследования

Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор издательства *Е. В. Белова*. Художественный редактор *С. А. Литвак*.
Художник *Л. С. Эрман*. Технические редакторы *Р. Г. Грузинова, Н. Ф. Егорова*

Сдано в набор 13/VII 1972. Подписано к печати 5/I 1973 г. Формат 84×108¹/₃₂.

Усл. печ. л. 19,74. Уч.-изд. л. 20,6. Тираж 3300. А-04001. Бумага № 2.

Тип. зак. 5120.

Цена 1 р. 45 к.

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

ОТ РЕДАКЦИИ

В нашей общественной жизни видное место занимают вопросы теории. «Теоретическая работа — важная часть нашего общего интернационального долга, — говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду КПСС. — Противоборство сил капитализма и социализма на мировой арене, равно как и попытки разного рода ревизионистов выхолостить революционное учение, исказить практику социалистического и коммунистического строительства, требуют от нас и дальше усиленного внимания к проблемам теории, ее творческому развитию»¹.

В современных условиях заметную роль приобретают и вопросы литературной теории. В этой области перед нами стоит ряд серьезных задач. Из-за своей близости к центральным вопросам жизни литература притягивает к себе почти все ведущие идейные течения эпохи. В литературе происходит их столкновение, проверка силой художественной правды и борьба; истолкование литературы прямо связано с выбором позиции в идеологических конфликтах современности. От представлений о том, куда идет литература, чему она служит, зависит многое в ее влиянии на умы. На теории, призванной разрабатывать эти представления, лежит особая ответственность. Вопросы об отношении литературы и жизни, о направлении таланта и политических убеждениях писателя, об основных ценностях, выдвигаемых литературой, о роли литературы в формировании нового человека и др. про-

¹ «Материалы XXIV съезда КПСС». М., Госполитиздат, 1971, стр. 103.

должают волновать общественность и требовать от теоретиков новых решений.

То, что многие из этих вопросов в литературе неразрывно связаны, придает ее теории особую остроту. Ни один из них не удастся исключить, отложить в сторону; исследователь обязан иметь дело со всеми этими проблемами вместе. Обсуждение внутренних закономерностей художественного сознания неизбежно выливается в спор, в котором участвуют самые разные специальности.

В атмосфере дискуссий, которыми так богата литературная жизнь и у нас и за рубежом, роль теории непрерывно растет. Теория выступает и как зачинщик споров, и как их арбитр, и как наиболее общий выразитель общественных настроений; ей часто принадлежит решающее слово в определении путей, по которым пойдет обсуждение дальше. Заметно вырос интерес к теории и со стороны самих писателей. Они не позволяют теории застыть на уровне абстрактных определений, вносят в нее оживление, формируя новые трудности, которые необходимо понять.

Выпуская в свет настоящее издание, Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР надеется содействовать решению этих постоянно возникающих перед нами проблем. Мы нуждаемся в оперативных откликах-исследованиях, квалифицированных ответах на наиболее общие вопросы теоретического характера. Эти вопросы возникают в ходе самого широкого взаимодействия литературы и жизни, в контексте социальной, исторической действительности и современной идеологической борьбы, откуда и название нашего выпуска: «Контекст».

Вместе с тем мы считаем, что понятие *контекст* имеет некоторое отношение и к решению ключевых проблем теории в том их виде, как они представлены марксистско-ленинской наукой о литературе. Дело в том, что при всем различии своих школ современное буржуазное литературоведение на Западе тяготеет к понятию «текст», стремится вычленить его, обособить, отделить и представить как единственную реальность, достойную изучения. Отчасти это объясняется ложным пониманием строгости, корректности науки; отчасти — механическими поисками *специфического*, в ходе которых ради извле-

чения чисто художественного «феномена» от него отсекается последовательно все, будто бы не имеющее к нему отношения; от содержания литературы остается в результате лишь «особо употребленный язык». В основе своей подобные тяготения отвечают общему направлению буржуазной идеологии — стремлению увести литературу от больших общенародных задач, отрезать ее от тех источников, где она могла бы почерпнуть демократическое содержание, в конечном счете — превратить писателя в высокооплачиваемого профессионала по оформлению заказанных тем.

Но наша теория является наследницей классической эстетики и не собирается отказываться от ее основных понятий. В свете современного расчленения и обособления литературоведческих школ на Западе, может быть, еще яснее видна потребность больших централизирующих идей, помогающих литературе найти ее магистральную дорогу. Мы убеждены, что понятия народности, гражданственности, классовости входят в самое существо литературы, питают эстетическое начало и сливаются внутри него в ту неповторимую силу, которая объединяет сознание людей. Для нас остается несомненным, что для выражения этой центральной связи и создан — из нее и возник — особый способ мысли, художественный образ, удивительные свойства которого теории надлежит еще долго исследовать. Марксистско-ленинская эстетика видит в каждом произведении не абстрактно положенный перед нею текст и не порыв потусторонних «экзистенций», а всю совокупность выраженных в нем реальных отношений, получающих всякий раз единственное неповторимое лицо и склад. Раскрыть эту художественную идею, понять ее значение и место в составе других духовных и материальных интересов общества и народа — остается постоянной целью нашей теории.

Однако это не значит, чтобы опыт современных исканий литературной теории на Западе был для нас безразличен или чтобы мы не могли извлечь из него ничего достойного внимания. Обзор этих течений и внимательный учет их достижений, срывов, борьба с попытками ревизовать марксизм — неотъемлемая часть нашей повседневной работы. Не следует забывать того, что теоретическая принадлежность тех или иных авторов и даже

целых направлений далеко не всегда исчерпывает их действительное содержание. Способность многих выдающихся специалистов-литературоведов на Западе подмечать реальные черты художественного своеобразия, филологическая тщательность их анализа и глубокое знание материала у таких, например, как Эмиль Штайгер, А. Роуз, М. Пидаль и др., не может не внушать уважения. Объективное, добросовестное изучение литературы всегда находило в марксистской критике доброжелательный прием и понимание, разумеется, в соответствии с задачами нашей науки.

С другой стороны, можно с удовлетворением отметить, что теория литературы на Западе, большей частью, правда, не признавая этого, вынуждена под влиянием марксизма пересматривать свои позиции. За последние годы там все чаще раздаются голоса в пользу исторического метода взамен конструирования и схем, в защиту социального подхода, за рассмотрение живой связи литературы с действительностью и т. д. Сама логика развития науки доказывает правоту наших принципов.

Но успокаиваться на достигнутом у нас нет никаких оснований. Литературной теории приходится все время сталкиваться с чем-то новым, не имеющим подобия, творческим и живым. Главные трудности у нас, как правило, всегда впереди: нужно уметь выявить новые качества и сосредоточиться на их объяснении. «Повторение старых формул там, где они уже изжили себя, неумение или нежелание по-новому подходить к новым проблемам — все это приносит вред делу, создает дополнительные возможности для распространения ревизионистских подделок под марксизм-ленинизм»². Нам необходима гибкость литературной теории, широкая культура мысли при четкости основной линии. Лишь на этих условиях теория сможет внести свой вклад в воспитание новых форм сознания, помочь преодолению догматических напластований и повести вперед.

Новый этап развития нашей науки характеризуется, в частности, пристальным вниманием к методологии исследования. Накоплен большой опыт конкретно-исторических, эстетических и критических исследований, который нуждается в обобщении и выделении некоторых

² «Материалы XXIV съезда КПСС», стр. 3.

главных принципов, показавших свои преимущества при анализе идейного содержания и форм литературы.

Следует учитывать возросшее внимание к этому разным специальностям, включая такие далекие ранее от литературы области, как математика, вследствие чего вопросы методологии, поиск разных средств и приемов выявления литературного содержания становятся теперь предметом общего интереса. Можно даже сказать, что эти вопросы занимают нашу техническую и вообще негуманитарную интеллигенцию порой больше, чем сама литература. В этих условиях марксистско-ленинское литературоведение, очевидно, обязано сделать все, от него зависящее, чтобы содержание литературы выступало в наиболее полном и неподменном своем качестве. Необходимы убедительные доказательства цельности и богатства художественной мысли, ее способности к развитию.

При этом снова стоит подчеркнуть противоположность нашей методологии наиболее влиятельным в настоящее время на Западе способам истолкования литературы: экзистенциальному, феноменологическому, фрейдистскому и формальному. Все они основаны на «привнесении» в литературу конструкций, которые призваны организовать ее хаотическое, якобы не имеющее собственной организации содержание. Марксистское литературоведение исходит, напротив, из доверия к литературе, настаивает на том, чтобы изучать всякий раз конкретно и внутри более широких закономерностей ее собственные методы и возможности (осуществленные и потенциальные) по выражению и освоению мира, разных сторон действительности. Наиболее глубокое проникновение в строение литературы и ее связи с жизнью есть один из важнейших источников обогащения и организации методов литературоведения.

Однако отсюда вовсе не следует, что литературоведение уже нашло и до конца освоило эти методы, что их остается лишь применять. Напротив, современное состояние нашей науки подсказывает необходимость нового и обстоятельного обзора существующих методологических принципов, предполагает соревнование и сопоставление разных точек зрения.

Мы живем в век научно-технической революции. Идут быстрые преобразования, затрагивающие все сто-

роны жизни, внедряются новые методы, иначе раскрывается характер традиционных понятий. Разумеется, это не меняет главного направления наших усилий и не позволяет забыть за меняющимися средствами цель нашего культурного строительства. Партия призывает нас «органически соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства»³. Это, в частности, означает, что, добиваясь быстрого общественного и экономического прогресса, мы обязаны одновременно следить за правильным распределением сил и источников этого прогресса, за состоянием природы, ее естественных богатств, красоты и т. п. В области духовной жизни — в культуре, литературе и т. д. — соблюдать подобное равновесие еще более необходимо; оно и качественно иное. В отличие от природных сил здесь действуют идейные и эстетические закономерности, вложенный в них заряд человеческих надежд, стремлений, целей и идеалов. Механическое перенесение в литературу технических средств из абстрактных и бездуховных систем, попытки подчинить этим системам ее общественный, классовый, общечеловеческий смысл, конечно, не выдерживают критики. Это могло бы повести лишь к эрозии понятий.

Фундаментальные законы творчества, долговременно живущие законы красоты в непрерывном обновлении действуют внутри технического прогресса, одухотворяют его, помогают сохранить преемственность, «связать времена», видеть человеческий смысл истории. Для человека коммунистического мировоззрения важно знать и ощущать за собой величественную перспективу этих целей, их непреложную, научно обоснованную реальность.

Однако для нас не может быть сомнений и в том, что в условиях научно-технической революции литература не остается в прежнем качестве, переживает ряд глубоких перемен. Она вовсе не ожидает эти перемены пассивно, не отворачивается от них или гибнет, как полагают напуганные прогрессом буржуазные философы и социологи. Одной из коренных черт литературы является ее активность, на этой активности всегда настаивала марксистско-ленинская эстетика. Предусмотреть, встретить и по-своему направить прогресс, предложить

³ «Материалы XXIV съезда КПСС», стр. 57.

решения и показать человеческий смысл совершающихся событий, приобрести самой новые качества: возможно, сосредоточиться, сократить описания ради новой выразительности, как уже происходило в литературе не раз, помочь, может быть, и формам науки обогатиться чертами художественного образа — эти задачи литературы в наши дни выглядят особо неотложными. Нужно признать, что теория от них поотстала, не рассматривала до сих пор серьезно отношение литературы и технической революции в условиях социализма. Многое тут предстоит еще сделать.

Мы слабо привлекаем для решения наболевших проблем и наше теоретическое наследство. Многое лежит неиспользованным, забытым, и даже неопубликованным. Между тем необходимо, чтобы мысль развивалась в преемственности. Тогда видны ее действительные приобретения, лишь на этой основе можно отличить подлинное от наносного, принципиальное от необязательного, повторяющегося или спекулятивного.

Можно назвать, например, опыт формальной школы. Отсутствие сводных работ, исторических обзоров, документов полемики, словом, реально восстановленной картины преодоления формализма было безусловно одной из причин того, что мы были вынуждены обсуждать эти проблемы заново в связи с некоторыми неосновательными претензиями структурализма.

Упорядочение нашего теоретического наследия, освещение наиболее важных для современного этапа звеньев, отделение нерешенных вопросов от решенных (разумеется, не абсолютно, а в смысле направления, которого мы в их решении придерживаемся) — одно из насущных дел литературной теории. Наш действующий резерв — классическая филология, наследие революционных демократов, выдающиеся достижения марксистской литературоведческой мысли — должен занять подобающее ему место в современном обмене и становлении идей.

Нужно, видимо, приложить и новые усилия, чтобы устранить разрыв между теорией и критикой, все еще существующий у нас. Как отмечается в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», «многие статьи, обзоры, рецензии носят поверхностный характер, отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить

явления искусства с жизнью»⁴. В то же время очевидно, что теория способна не просто решать для критики наиболее общие вопросы, но и применять их к литературе, иначе она остается в изоляции и абстрактном одиночестве. Правильность ее выводов может в этом случае становиться бесполезной, в конечном счете — бесплодной. Каким бы малозначащим ни казалось это иной раз теоретикам, их изложение должно быть понятным и доступным любому среднеобразованному человеку. Литература — не та область, где обособленный, специализированный язык может в полном отвлечении от нее решать ее задачи. Если здесь и необходимо бывает к нему прибегать (например, в разного рода статистических сводах), исследователь обязан показать, какое отношение это имеет к художественным ценностям и к их движению в современности. С другой стороны, критика, лишенная теоретических основ, полагающаяся лишь на личный вкус и пристрастия, вряд ли имеет в наши дни право на внимание.

Последнее — о характере статей. Теоретические исследования, помещенные в «Контексте», не претендуют на исчерпывающее объяснение. Это не монографический анализ и не академически полные труды. Скорее это ответы в пути на вопросы движущиеся, меняющиеся, ориентация в текущих теоретических делах. Выбор и оценки диктуются тем, что представляется в данный момент наиболее существенным. Целью авторов было наметить направление решений, предложить идею, кратко сформулировать по отношению к новым или неоправданно остававшимся в тени вопросам точку зрения марксистско-ленинской эстетики. Возможно, что некоторые из этих вопросов в скором времени отпадут, тогда подобный отклик окажется достаточным; в другом случае он способен, если направление взято верно, помочь в коллективном опыте их освоения. Одновременно редакция стремилась к тому, чтобы жанр статей «Контекста» не был эссеистским, т. е. чтобы это были не произвольные размышления на полюбившуюся тему, но отклики на нечто основное и для наших целей общезначимое.

⁴ «Правда», 25 января 1972 г.

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

СЕМИОТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

1

Знаки и знаковые системы, как известно, играют большую роль в общественной жизни человека. Область их действия очень широка, типы их весьма разнообразны. К ним относятся, например, различного рода обряды и многочисленные виды сигналов, денежные знаки и формы одежды как профессионального, так и национального характера, естественные языки и языки, искусственно созданные для потребностей необыкновенно разветвленной современной науки, и т. д.

Семиотика — наука о знаках и знаковых системах, интенсивно развивающаяся в наши дни, ставя целью раскрыть свойства знаковых процессов, стремится со своих позиций исследовать и такие явления культуры, как искусство и литература. В этом направлении неоднократно уже предпринимались и предпринимаются сейчас настойчивые попытки учеными различных стран.

Однако вопрос о научной обоснованности распространения на литературу и искусство принципов семиотики или, точнее говоря, о возможностях и границах такого подхода, на наш взгляд, в настоящее время не может считаться в полной мере решенным. Происходят горячие споры, в которых выявляются не только разные, но нередко и отличающиеся друг от друга по своей методологической основе точки зрения. Общезначимые результаты пока невелики. Вместе с тем освещение проблемы знаковых явлений в литературе и искусстве, несомненно, представляет существенный интерес как в общетеоретическом плане, так и в отношении оценки определенных процессов в современном искусстве и искусстве прошлого.

В связи с общей теорией знаков вопросов искусства касался один из основоположников современной семиотики, Ч. Пирс. Все знаки он разделял на три основные категории: индексы, изображения (icons) и символы. Отличительным признаком изобразительного знака Ч. Пирс считал то, что «он может представлять свой объект главным образом по сходству, вне зависимости от того, каков способ его существования»¹. К числу изобразительных знаков Ч. Пирс относил произведения живописи, в которых, по его мнению, принцип сходства соединяется с конвенциональными правилами, со сложившимися, общепризнанными условностями. Он писал: «Любой материал изображения, такого, например, как живопись,— широко конвенционален по его способу репрезентации»².

Мысль об изобразительных (иконических) знаках в ее применении к искусству была активно воспринята американским философом Ч. Моррисом, который неоднократно обращался к проблемам семиотического истолкования явлений художественной культуры и считается одним из крупных специалистов в этой области. Для Ч. Морриса иконический знак — «это любой знак, который подобен в некоторых отношениях тому, что он обозначает. Изобразительность поэтому есть вопрос степени»³. Понимая изобразительную знаковость весьма расширительно, Ч. Моррис стремился распространить ее на различные явления искусства. При этом он отмечал, что вместе с некоторым подобием объекту иконический знак заключает в себе возможность разной его интерпретации.

Исходя из этих положений Ч. Моррис рассматривал как однородные — с точки зрения семиотики — прежде всего произведения любых, весьма несходных между собой направлений живописи и скульптуры. Семантически значимыми у него оказываются и произведения абстрактного искусства. В статье «Эстетика и теория знаков» он писал: «...абстрактное искусство — это просто крайний случай высокой всеобщности семантической

¹ *Ch. Peirce. Collected Papers*, vol. 2. Cambridge, 1960, p. 257.

² *Ibidem*.

³ *Ch. Morris. Signs, Language and Behavior*. New York, 1950, p. 191.

соотнесенности, всеобщности сложных изобразительных знаков»⁴.

Изобразительная знаковость, по мнению Ч. Морриса, свойственна не только живописи и скульптуре, но и другим искусствам, в том числе музыке. Надо сказать, что его доказательства этого положения не отличаются особой оригинальностью. «Я спрашивал,— пишет Ч. Моррис,— многих людей, например, какую ситуацию может обозначать «Весна священная» Стравинского... Ответы различные: стадо диких слонов в панике, дионисийская оргия, геологические процессы формирования гор, конфликт динозавров. Но здесь нет указания, что это может обозначать тихий ручей или влюбленных при лунном свете, или душевный покой. «Примитивные силы в элементарном конфликте» — таково приблизительное значение музыки, такой конфликт представлен изобразительно в самой музыке»⁵.

Говоря о знаковости «Весны священной» Стравинского, Ч. Моррис имел в виду, конечно, не столько индивидуальные особенности этого произведения, сколько свойства музыки вообще, которая, по его убеждению, может изобразительно обозначать жизненные явления. Но здесь, как и в других пунктах, ясно выступают противоречия и слабости знаково-иконической теории искусства, развиваемой Ч. Моррисом. Простое, внешнее подобие жизненным объектам никогда не было целью истинного искусства, никогда не определяло его внутреннего смысла. Раскрытие характерного, существенных качеств окружающего мира, духовной жизни человека неизменно находилось в центре внимания крупнейших художников разных эпох. Поэтому определяющим принципом анализа явлений искусства не может быть само по себе известное сходство художественных образов с тем, что можно наблюдать в жизни, сходство к тому же в ряде случаев отдаленное и условное.

Ч. Моррис игнорирует то важнейшее обстоятельство, что связи с реальной действительностью в произведениях различных видов искусства раскрываются по-разному. Музыке в определенной мере свойственны изо-

⁴ Ch. Morris. Aesthetics and Theory of signs.— «The Journal of Unified Science (Erkenntnis)» 1939, vol. 1—3, p. 140.

⁵ Ch. Morris. Signs, Language and Behavior, p. 193.

бразительные начала. Они ясно выступают в таких, например, музыкальных сочинениях, как «Времена года» Гайдна, «Пасторальная симфония» Бетховена, «Сады под дождем» Дебюсси, «Попутная» Глинки, в таких музыкальных эпизодах, как «Шум леса», «Ковка меча» в «Кольце Нибелунгов» Вагнера, «Полет шмеля» в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова и др. Однако в отличие от живописи главенствующее свойство музыки заключается в *выражении* человеческих чувств, переживаний, идей. При изучении искусства нельзя забывать о том, что в произведениях любых его видов эмоциональный их строй, пафос имеют существенное значение.

Сознавая недостаточность внешнего подобия, некоего сходства для выявления своеобразия, эстетической сущности изобразительных знаков, Ч. Моррис обратился к идее, смысл которой состоит в сближении функций искусства и языка. Искусство — по его мнению — представляет собой язык особого типа⁶. При этом Ч. Морриса интересует, собственно, не познавательная, а эмоционально-экспрессивная функция языка, то, что, с его точки зрения, роднит искусство и язык, а именно — способность обозначения объектов и явлений вместе с раскрытием определенного к ним отношения.

Такие искусства, как живопись и музыка, отмечал Ч. Моррис, пользуются самыми разными способами обозначения, демонстрируют различные типы «речи». Они могут быть спокойно созерцательными, могут восхвалять, обозначать призыв и т. д. Но, развивая мысль о своеобразном, надсловесном языке искусства, Ч. Моррис в то же время отстаивал изобразительную знаковую различность его явлений.

Иконически-знаковая концепция Ч. Морриса вызвала немало откликов, стала предметом оживленного обсуждения. Но и среди западноевропейских, американских ученых она, однако, не получила достаточно широкого признания. Критические оценки высказывались с разных позиций. Вместе с тем характерно, что наиболее энергично подвергалось критике присутствующее в кон-

⁶ В ином плане мысль о близости искусства к языку ранее Ч. Морриса и других семиотиков развивал Б. Кроче в своей книге «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика». М., 1920.

цессии Ч. Морриса соотношение, хотя и во многом условное, явлений искусства с объектами действительности. Так, один из его оппонентов, отрицая изобразительность искусства вообще и отмечая непоследовательность Ч. Морриса, заявлял: «...то, что произведение искусства приковывает нас к себе, не ведет к чему-либо, помимо него самого, не заставляет нас принимать во внимание что-то другое, чем оно само»⁷.

И до критических суждений о его работах Ч. Моррис развивал мысль о самоценном значении некоторых изобразительных знаков вне зависимости от отношения их к объектам действительности. Критические высказывания побудили Ч. Морриса по существу отойти от признания семантической соотнесенности изобразительного знака с реальными явлениями жизни и выдвинуть на первый план самодовлеющий смысл знака, заключенную в нем самую ценность. В одной из своих недавних работ Ч. Моррис писал: «Знак должен иметь значение, но он не обязательно должен что-либо обозначать. Рисунок кентавра отмечает род животного, и каждый может обратить внимание на это значение вне реального существования каких-либо кентавров»⁸. Развивая здесь свое основное положение, касающееся знаковости искусства, он подчеркивает: «...изобразительный знак уникален среди знаков в том отношении, что он обозначает самого себя, т. е. знаковые средства сами по себе обладают свойствами, которые значимы»⁹.

Ч. Моррис приходит в конце концов к неоднократно высказывавшемуся ранее положению об изолированности искусства от жизни, его замкнутости в самом себе, положению, несостоятельность которого была убедительно доказана крупнейшими художниками и теоретиками. Спрашивается: стоило ли возводить сложные теоретические построения для того, чтобы в итоге повторить эту тощую и неверную идею.

Обосновывая мысль о самоценности изобразительных знаков, Ч. Моррис, в сущности, отрицает не только некоторые свои прежние взгляды, но и исходные пункты

⁷ *Richard Rudner. On Semiotic in Aesthetics.*— «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1951, vol. X, N 1, p. 73.

⁸ *Ch. Morris. Signification and Significance.* Cambridge, Massachusetts, 1964, p. 67.

⁹ *Ibidem*, p. 68—69.

семиотической теории вообще. Знак, который ничего не обозначает и существует будто бы вне связи с материальной действительностью или определенными представлениями, намерениями людей, реально знаком не является. Он потому и носит название знака, что обозначает собой какие-то объекты, идеи, действия. Без такой связи знак теряет свой смысл, свое значение. Суждения Ч. Морриса об уникальности изобразительного знака не устраняют глубоких противоречий его знаковой теории.

2

Изучение литературы и искусства на основе принципов семиотики привлекает пристальное внимание сторонников формально-структурного метода. Основной предпосылкой для них — в отличие от создателей иконической теории — служат не изобразительные свойства литературы и искусства, а родственность их в коммуникативном плане естественным языкам. По своей природе словесный язык — знаковое явление. Литература и искусство, подобно языку, утверждают структуралисты, также представляют собой знаковые системы. Это особенно ясно, по их мнению, в отношении литературы. Основным ее средством, созидательным материалом является слово. Отсюда и проистекают существенные особенности литературно-художественных произведений.

Разделяющий теоретические положения структурализма известный чешский ученый Я. Мукаржовский, обосновывая идеи знаковости литературы и искусства, писал: «...нет принципиального различия между языковым актом и художественным произведением. Иными словами, художественное произведение, как и язык, носит характер знака, и этим оно отличается от «выражения» (экспрессии), с которым искусство отождествляют представители некоторых эстетических направлений»¹⁰. При таком подходе язык и литература не только во многом уподобляются друг другу, но, в сущности, важнейшие свойства языка в значительной степени автоматически переносятся на литературу в целом, ее отношение к действительности, ее функцию. «Основным типом знака для

¹⁰ Jan Mukařovský. Studie z estetiky. Praha, 1966, str. 120.

нас, — отмечает Я. Мукаржовский, — является не символ, представляющий трансцендентность, а языковой знак, слово, которое не только *замещает* материальную действительность, но проявляет себя по отношению к ней активно, влияя на ее понимание и на действия по отношению к ней»¹¹.

В спорах со структуралистами иногда решительному оспариванию подвергается знаковая природа языка вообще и поэтического в частности. В этом смысле характерны, например, суждения, высказанные А. Чичериным. «Верно ли, — пишет он, — что между звуковым составом слов *лопух*, *лилия* и обозначаемыми ими предметами никакой связи нет?... вся мировая поэзия — это, прежде всего прочего, обнаружение этой связи. Слово — не только знак, но и выразительная форма мысли, столь же связанная с самой мыслью, как и форма в искусстве... А какая же может быть выразительность у знака, лишенного естественной связи с обозначаемым предметом? Условный знак может быть броским, легко запоминающимся, но он не может быть выразительным, то есть выражающим что-то в сущности дела»¹².

Но сколь категоричным и горячим ни было бы отрицание знакового характера языка, оно не может изменить реального положения вещей. Знаковость языковых явлений сейчас признается почти всеми учеными-лингвистами, в том числе и теми, кто не разделяет принципов структурной лингвистики¹³. Противники знаковости, пишет А. Чикобава, не замечают «того фундаментального факта, что одно и то же содержание (одну и ту же мысль) различные языки выражают по-разному, различными знаками. Если бы противники знаковости были правы, непонятым оказался бы факт многоязычия»¹⁴. Между звуковым составом слов — *лопух* и *лилия* — и обозначаемыми ими предметами нет причинной, вытекающей из сущности этих объектов связи хотя бы уже потому, что в других языках они — эти объекты — называются каждый раз по-иному.

¹¹ Ibidem (курсив мой. — М. Х.).

¹² А. Чичерин. Идеи и стиль. Изд. 2. М., 1968, стр. 59—60.

¹³ См., например, интересные в этом плане соответствующие разделы книги «Общее языкознание» (М., «Наука», 1970).

¹⁴ «Известия Отделения литературы и языка», 1960, № 1, стр. 64.

Однако признание знаковости языка, на наш взгляд, отнюдь не влечет за собой обязательного восприятия литературы в целом как знаковой системы. В отождествлении свойств языка и литературы как раз и заключена одна из основных ошибок сторонников формально-структурного метода. Посредством языка люди выражают самые разнообразные процессы и результаты мышления. Но это вовсе не значит, что мышление носит знаковый характер. Между мышлением и языком существуют довольно сложные связи и соотношения.

В человеческом сознании, в понятиях, их определенной системе отражается реальная действительность, ее качества, ее движение; эти свойства окружающего мира обобщаются и передаются при помощи языка. Неоднородность разных языков никак не исключает единства человеческого мышления. И если многоязычие подтверждает знаковую природу языка, то единство человеческого мышления служит одним из свидетельств того, что оно адекватно отражает явления действительности. Законы развития природы и общества, открытые наукой и выраженные словами любого из языков, не становятся от этого знаками, замещающими реальные процессы; они продолжают быть отражением того, что происходит в объективном мире.

Учитывая специфику литературы, ту особую роль, которую играют внутренние семантические возможности слова, морфологическая и синтаксическая структура языка при воплощении образного содержания литературных произведений, следует сказать, что и художественные обобщения, их качества отнюдь не сводятся к особенностям тех или иных языков, на которых они созданы. Переведенные на языки иных — самых различных — структур значительные литературные произведения так или иначе сохраняют глубину и силу своих художественных образов. Толстой на разных языках остается Толстым. Это, естественно, не исключает ни трудностей перевода, с которыми нередко приходится сталкиваться, ни того, что не всегда удается передать полностью характерные особенности оригинала; это особенно ясно ощущается при переводе стихотворных произведений.

Разность социальной сущности языка и литературы отчетливо выявляется и при сопоставлении их развития. Изменения, происходящие в литературе, не находятся в

каком-либо прямом соотношении с трансформацией языка. Его видоизменения вовсе не безразличны для литературы. Она неизменно их учитывает и «осваивает». В свою очередь, на эволюцию языка оказывает немалое воздействие движение литературы. Однако установить непосредственную зависимость этапов литературного процесса от периодов в развитии языка невозможно. Характер и «темпы» того и другого совершенно различны.

В теоретических построениях сторонников формально-структурного метода аналогия между языком и литературой чаще всего проводится в разных звеньях доказательств знаковой теории искусства. Исходя из нее Я. Мукаржовский рассматривает художественное произведение в его отношениях к реальной действительности и к обществу. Первое, подобно обычному словесному высказыванию, является отношением сообщения. «Как каждый знак сообщения,— пишет Я. Мукаржовский,— художественное произведение указывает на определенную конкретную частность, которую подразумевает и о которой рассказывает»¹⁵. Но откуда же в таком случае возникают обобщающие черты, которые свойственны литературному «высказыванию»? На это Я. Мукаржовский отвечает следующим образом: предметом художественного произведения «является не только непосредственно воспроизведенная частность, но одновременно и вся действительность»¹⁶. Однако это заявление мало что проясняет.

Ведь вся действительность реально не может быть объектом отдельного художественного произведения. Языковые знаки конкретного «высказывания» не могут содержать больше того, что они обозначают. И потому трудно понять, как в «сообщении», которое передает творческое создание, сливается частное и типическое. При этом следует подчеркнуть, что художественное произведение отнюдь не тождественно информации. Ограничивать творческие создания рамками «сообщения» — значит игнорировать их эстетические качества, их функцию как явлений искусства.

Знаковость литературы и искусства, по мнению Я. Мукаржовского, с особой отчетливостью выявляется

¹⁵ Jan Mukařovský. Studie z estetiky, str. 120.

¹⁶ Ibidem, str. 121.

в их связях с обществом. «В конечном счете,— пишет он,— знаковый характер художественного произведения вытекает из общественного характера искусства. Внутреннее строение художественного произведения рассчитано на то, чтобы в сознании воспринимающего оно отразилось как обретение определенного отношения к действительности. Этот общий смысл произведения ставит его в определенное отношение к системе ценностей, существующей в данном обществе, к его идеологии»¹⁷.

То, что художественное произведение включает в себя определенное отношение к социальным ценностям, представляется бесспорным. Но отношение это не существует само по себе, в «чистом виде», вне эстетического освоения, познания действительности. Через освоение окружающего мира и раскрывается отношение к различным сторонам социальной действительности, к общественным ценностям.

Между тем языковой знак, как считает Я. Мукаржовский, не несет в себе глубокого познавательного начала, он лишь замещает те или иные явления действительности. И здесь достаточно ясно вновь выявляется отмеченный нами разрыв между коммуникативными свойствами литературы, искусства и их обобщающей функцией. В числе других это обстоятельство не позволяет лингво-информативной теории верно охарактеризовать социальную природу литературы, ее эстетические свойства даже тогда, когда исследователь стремится подчеркнуть ее связи с обществом, как это делает Я. Мукаржовский.

3

Положение о знаковом характере языка как источнике знаковости литературы и искусства претерпевает существенные изменения в теоретических построениях некоторых других структуралистов. Так, например, Ю. М. Лотман — в отличие от Я. Мукаржовского — утверждает, что знаковость литературы определяется не языком слов, а тем специфическим «языком», который характеризует ее как один из видов искусства. «Художественная литература,— подчеркивает Ю. М. Лотман,— говорит на особом языке, который надстраивается над ес-

¹⁷ Jan Mukařovský. Studie z estetiky, str. 121.

тественным языком как вторичная система... Сказать, что у литературы есть свой язык, не совпадающий с ее естественным языком, а надстраивающийся над ним,— значит сказать, что литература имеет свою, только ей присущую систему знаков и правил их соединения, которые служат для передачи особых, иными средствами не передаваемых сообщений»¹⁸. Все другие искусства — подобно литературе — также обладают своими, отличными друг от друга языками.

Мысль о том, что каждая область искусства пользуется специфическим художественным языком, отнюдь не нова. Она высказывалась рядом исследователей, в том числе, как уже было отмечено, и Ч. Моррисом. Характерной особенностью интерпретации и развития этой мысли в книге Ю. М. Лотмана является абсолютизация «языков» литературы и искусства.

С точки зрения Ю. М. Лотмана, искусство — это коммуникативная и одновременно моделирующая система. Художественные произведения заключают в себе те или иные сообщения, служат целям коммуникации. В то же самое время они дают определенную модель действительности. Подчеркивание коммуникативных свойств искусства, так же как и его связей с действительностью, само по себе, в общей форме, естественно, не может вызвать никаких возражений. Но все дело в том, что и коммуникативность искусства и его отношение к действительности характеризуются Ю. М. Лотманом столь же своеобразно, сколь и научно необоснованно.

Согласно взглядам Ю. М. Лотмана, модель действительности в ее наиболее общих началах создают не те сообщения, которые содержатся в художественных произведениях, а особый язык этих произведений. Он представляет собой не только главную силу, основной фактор моделирования, но и самую модель. «Язык художественного текста,— пишет Ю. М. Лотман,— в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» — несет информацию»¹⁹. Исследователь настаивает на том, что «мо-

¹⁸ Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, стр. 30—31.

¹⁹ Там же, стр. 26.

дель мира, создаваемая языком, более всеобща, чем глубоко индивидуальная в момент создания модель сообщения... художественное сообщение создает художественную модель какого-либо конкретного явления — художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые, будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования»²⁰.

Не находя в конкретном сообщении черт всеобщности, Ю. М. Лотман стремится приписать это всеобщее специфическому «языку» искусства, наделяя его тем «содержанием», которое необходимо для моделирования действительности. Но какими бы силлогизмами ни пользоваться, невозможно доказать, что язык сам по себе — вне зависимости от реального мира — обладает этим содержанием. При любом моделировании, а речь может идти прежде всего о моделировании в различных областях науки, естественный язык, так же как и особый язык той или иной отрасли знания, является лишь одним из средств моделирования действительности; тот и другой отнюдь не тождественны самой модели.

Характерно, что язык художественного текста, по теории Ю. М. Лотмана, способен моделировать как процессы действительности, так и позицию самого автора. Ученый утверждает, что «язык моделирует не только определенную структуру мира, но и точку зрения наблюдателя»²¹. Если загадочным представляется то обстоятельство, что художественный язык из средства познания превращается в модель мира, то еще более таинственным следует признать моделирование взглядов, позиций того или иного автора, моделирование, которое производит язык искусства, существующий сам по себе, помимо отдельных творческих индивидуальностей.

Модифицируя «языковую» теорию знаковых явлений в искусстве, Ю. М. Лотман не смог преодолеть тех серьезных затруднений, с которыми столкнулись сторонники лингво-информативной концепции знаковости, пытавшиеся устранить противоречия между единичностью сообщения и обобщающим характером художественных произведений. Противоречие это в теории Ю. М. Лотмана

²⁰ Там же.

²¹ Там же, стр. 27.

не только осталось, оно значительно усилилось в связи с той доминирующей ролью, которую он отводит особому языку искусства.

Но противоречия и изъяны концепции Ю. М. Лотмана этим не ограничиваются. Развивая идеи о коммуникативной и моделирующей функциях искусства, автор книги «Структура художественного текста» указывает на то, что художественная модель представляет собой единственное в своем роде соединение научной и игровой модели, что искусство неотделимо от поисков истины. Однако суждения эти не только не соединяются с основными положениями, выдвигаемыми Ю. М. Лотманом, но и вступают с ними в явный конфликт. Связи искусства с жизнью, моделирование действительности в конечном счете оказываются лишенными подлинного объективного смысла; независимо от намерений автора концепции они приобретают чисто субъективный характер.

Для оценки всякой модели решающее значение имеет критерий относительно верного отражения реальных процессов. Степень истинности и является мерилom ценности, жизненности модели. Но как раз этот критерий, в сущности, и устранен Ю. М. Лотманом из числа ведущих положений и принципов, касающихся искусства и действительности. Рассматривая язык искусства как модель мира, он в то же время пишет следующее: «О каждом сообщении на русском или любом другом из естественных языков можно задать вопрос: истинно оно или ложно. Но этот вопрос совершенно теряет смысл применительно к какому-либо языку в целом. Поэтому часто встречающиеся рассуждения о художественной непригодности, неполноценности или даже «порочности» каких-либо художественных языков (например, языка балета, языка восточной музыки, языка абстрактной живописи) заключают в себе логическую ошибку — результат смешения понятий»²².

Таким образом, художественный язык — по мнению Ю. М. Лотмана — совершенно неправомерно характеризовать с точки зрения его истинности или неполноценности. Однако в этом случае и художественную модель никак нельзя оценивать с позиций отражения в ней

²² Там же, стр. 23.

реальной действительности. Именно такого рода вывод и следует из всех умозаключений Ю. М. Лотмана. Если это так, а тут вряд ли могут быть разные мнения, то художественная «модель» выступает вовсе не как система, раскрывающая структуру мира, а как совокупность субъективизированных представлений о нем, или, говоря иными словами, как проекция категорий «чистого» сознания.

Ю. М. Лотман исходит из того, что художественный язык и, следовательно, художественная модель — это код, на котором зашифровываются те или иные сообщения, код, имеющий в силу своей внутренней природы генерализующее значение. Понятие кода — одно из центральных во всей семиотической теории Ю. М. Лотмана. Но оно и подчеркивает забвение объективного содержания и смысла явлений искусства.

В своих суждениях о художественных кодах Ю. М. Лотман примыкает к тем иероглифическим теориям искусства, которые рождались раньше и появляются сейчас в самых различных вариантах. О кодовом характере искусства, и не только искусства, а и всей человеческой культуры, очень много написано представителями ряда течений в современной зарубежной философии: неокантианства, гуссерлианства, семантической философии и т. д. Однако научное раскрытие исторического развития искусства, его современных проблем от этого сколько-нибудь существенно не продвинулось вперед.

По мнению Ю. М. Лотмана, помимо множества кодов, возникающих при создании произведений искусства, существуют свои разнообразные коды и у их «потребителей». Восприятие искусства состоит в переводе одних кодов в другие, в различных видах перекодировки. Воспринимающему художественный текст, отмечает Ю. М. Лотман, — «в целом ряде случаев приходится не только при помощи определенного кода дешифровать сообщение, но и установить, на каком «языке» закодирован текст»²³.

Здесь нельзя не заметить, что даже с позиций самого Ю. М. Лотмана, ясно выраженных в соседних разделах книги, такое сложное и утомительное занятие, строго говоря, не дает каких-либо существенных результатов.

²³ Там же, стр. 35.

Нужно ли затрачивать столь большие усилия по дешифровке сообщения, если оно, как мы уже знаем, несет лишь частную, весьма ограниченную информацию? Ведь главное — это художественные языки. А они принципиально равноценны и, в сущности, несопоставимы. Будучи кодами, они несут в себе и внекодovou информацию, неизмеримо более ценную, как утверждает Ю. М. Лотман, чем сами сообщения, для зашифровки которых они существуют. Правда, эта информация не о действительности, а о категориях «чистого» человеческого сознания.

Что же касается кодов, которыми оперируют воспринимающие искусство, то неясны как основные их свойства, так и их происхождение. Судя по всему, они носят в какой-то мере коллективный характер. Но остается неизвестным: составляют ли эти коды достояние определенных социальных, этнических групп или же общества в целом, находят ли они какое-либо свое «видимое» выражение или же составляют своего рода явление «в себе». Если художественный язык рассматривается все же как нечто реальное, обладающее своими определенными признаками, то такого рода свойства, признаки в кодах, которыми пользуются воспринимающие искусство, не обнаруживаются.

Но самое существенное, однако, состоит в том, что различные коды «потребителей» искусства лишены какой-либо общей и прежде всего социальной основы, лишены общего знаменателя. Без этого же, в сущности, невозможна и та перекодировка, о которой так много пишет Ю. М. Лотман. Так же, как художественные языки существуют вне отражения мира, коды воспринимающих предстают вне связи с общественными процессами и вне зависимости от развития художественной культуры в целом.

Устранение действительности, ее отражения как основы социального функционирования искусства не только приводит к грубым противоречиям создателей семиотических концепций, но и делает ложными их основные положения. Кодовая теория искусства во многом близка к той «символической» концепции отношений человека и мира, людей между собою, которую энергично защищал, например, Э. Кассирер. Развивая идеи Канта об определяющей роли в восприятии находяще-

гося вне нас мира самих форм человеческого мышления, Э. Кассирер рассматривает различные области духовной культуры как систему условных знаков — символов. «В языке, религии, искусстве, науке, — пишет он, — человек может сделать не более, чем воздвигнуть *собственный мир — символический мир*, который дает ему возможность понимать и интерпретировать, выражать и организовывать, синтезировать и обобщать свой человеческий опыт»²⁴. По своему отношению к тому, что окружает человека, по своей социальной функции искусство, так же как и наука, для Кассирера ничем не отличается от религии. Исключая самое постановку вопроса о воплощении в искусстве жизненной правды, теория символов реально отрицает общезначимые эстетические ценности, отвергает объективный характер творческих обобщений великих мастеров искусства.

Из краткого критического рассмотрения некоторых знаковых теорий художественного творчества как будто бы следует сделать вывод о неоправданности семиотического похода к искусству. Но такой вывод, по нашему мнению, был бы неверным. Изучение литературы и искусства с позиций семиотики реально находится сейчас в начальном периоде. Судя по всему, возможны и иные — в сравнении с существующими — аспекты семиотических исследований.

Весьма важным недостатком рассмотренных теорий является их глобальность, опирающаяся на произвольно принятые предпосылки. Заранее — до широкого конкретного изучения литературы и искусства — *все* художественные процессы объявляются знаковыми, подлежащими объяснению на основе принципов семиотики. Такое умозаключение обусловлено даже не известной совокупностью фактов, а тем распространенным в наше время «знаковым фетишизмом», с которым, в частности, связано стремление видеть в семиотике современную гносеологию. Попытки превратить семиотику в общую теорию познания с диалектико-материалистической точки зрения являются несостоятельными. Однако несомненно, что стремления эти так или иначе сказываются и на знаковых концепциях литературы и искусства.

²⁴ E. Cassirer. An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture. New Haven, 1944, p. 221.

Помимо критических соображений, высказанных по поводу отдельных семиотических теорий, необходимо несколько подробнее рассмотреть общие положения, связанные со спорами о глобальной знаковости литературы и искусства. Тут следует напомнить не вызывающие больших возражений определения самого знака. Вот как, например, характеризует его Л. Резников в своей книге «Гносеологические вопросы семиотики»: «Знак есть материальный, чувственно воспринимаемый предмет (явление, действие), выступающий в процессе познания и общения в качестве представителя (заместителя) другого предмета (предметов) и используемый для получения, хранения, преобразования и передачи информации о нем»²⁵. Близкие к этому определения знака даются и другими учеными, стоящими на материалистических позициях.

При характеристике знаков обычно подчеркиваются два основных их свойства: прежде всего то, что сам по себе знак со многими своими реальными чертами не обусловлен внутренними особенностями того объекта, который этим знаком замещается; затем характерным признаком знака является определенная устойчивость, постоянство его связей с обозначаемым явлением, объектом, действием. Известная произвольность тех соотношений, которые устанавливаются между объектом и знаком, вовсе не исключает исторической, социальной обусловленности возникновения многих знаков. Это касается, например, лексики и морфологии различных языков и многих других явлений, таких, скажем, как обряды, денежные знаки и т. д.

Отсутствие устойчивых связей между объектом и знаком лишает знак его обязательности, подрывает его функционирование. Если, скажем, красный свет при уличной сигнализации сейчас указывает на запрет переходить улицу, а затем он вдруг стал бы обозначать приглашение к переходу, а через некоторое время что-нибудь совсем иное и перемены эти чередовались бы без какой-либо системы, красный свет, естественно, утерял бы свое значение общепринятого знака.

²⁵ Л. Резников. Гносеологические вопросы семиотики. Л., 1965, стр. 9.

Но отсюда, конечно, не следует, что устойчивость своего значения любой знак приобретает в течение очень короткого времени. Нередко наблюдается постепенное формирование этой устойчивости. Многие обозначения явлений, объектов, идей становятся собственно знаками лишь в результате сравнительно длительного их социального функционирования. Существенно также и то, что сфера действия знаков может быть очень различной. История знает немало знаков и знаковых систем, которые получали распространение среди определенного, нередко сравнительно узкого круга людей. Обособленность социальной элиты, служителей культов или же, например, средневековых цеховых организаций поддерживалась, в частности, и посредством использования «своих» знаков и знаковых систем.

Все это необходимо учитывать при решении вопроса о месте и роли знаковых процессов в литературе и искусстве. Известно, что в ярких, самобытных художественных произведениях получают свое воплощение значительные творческие *открытия*, касающиеся социальной жизни людей, внутреннего мира человека, его чувств и стремлений. По самому своему характеру художественные открытия не могут быть эстетическими знаками; они не замещают какие-либо реальные объекты, процессы, а *отражают* их, и отражают не столько их внешние черты, сколько глубинные свойства и тенденции.

При этом необходимо иметь в виду глубокие мысли В. И. Ленина о характере познания, отражения действительности в человеческом сознании. «Подход ума (человека) к отдельной вещи,— писал он,— снятие слепка (понятия) с нее *не есть* простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, *включающий в себя* возможность отлета фантазии...»²⁶.

Было бы неверно полагать, что подлинные творческие открытия являются достоянием лишь реалистического искусства. Отражают и обобщают процессы жизни, духовный мир людей своими особыми способами и средствами художники разных направлений. Если говорить о художественном обобщении человеческих характеров и стремлений, то открытиями являются не только Гам-

²⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 330.

лет, Дон-Кихот, Растиньяк, Хлестаков, Григорий Мелехов, но и Сид, Федра, Валленштейн, Чайльд Гарольд, Жан Вальжан.

Различия между крупными художественными обобщениями и эстетическими знаками выявляются и в другом плане. В то время как творческое обобщение, открытие всегда несет с собой нечто новое, неожиданное, знак тяготеет к обозначению в той или иной мере устойчивых связей или представлений. Если значительное художественное произведение, запечатлевая новое, ранее не известное, освещая с неожиданной стороны «обжитое», активно содействует разрушению привычных, закостенелых представлений, эстетический знак стремится к определенной канонизации уже сложившихся отношений, идей.

Некоторые семиотики утверждают, что особенностью эстетического знака является разнообразие, множественность его значений. Однако мнение это нельзя признать справедливым. Исходя из глобального понимания знаковых явлений в искусстве, семиотики нередко приписывают эстетическому знаку те свойства, которые присущи синтетическому художественному образу.

Как бы мы ни оценивали общие принципы семиотики художественного творчества, невозможно не замечать того, что эстетические знаки существовали и существуют в литературе и искусстве. В их отрицании, так же как и в защите, надо исходить не из умозрительных соображений, не из заданного, а из анализа реальных фактов. Эстетические знаки возникали и возникают в разных видах и формах, они выступают не только самостоятельно, но и в известных, нередко тесных соприкосновениях с крупными художественными обобщениями.

Великие открытия искусства эпохи Возрождения общепризнаны. Художники Ренессанса по-новому — в сравнении с мастерами средневековья — увидели и изобразили человека, его жизнь. Средневековый культ «чистой» духовности, вера в предустановленный ход вещей и потустороннее бытие как цель существования людей сменились в эпоху Возрождения поэтизацией земного, творческой силы человека. В ренессансном искусстве человек предстал в многообразии его чувств, окрыленным большими стремлениями, исполненным горячего жизнеутверждения.

Хорошо, однако, известно, что значительная часть произведений, например, живописи эпохи Возрождения написана на евангельские, библейские сюжеты, темы, почерпнутые из религиозных сказаний и античных мифов. При этом, разумеется, не следует забывать, что серьезное внимание художников Ренессанса привлекали портрет и историческая живопись — жанры, в которых были достигнуты огромные творческие завоевания. Тем не менее это не устраняет того важнейшего факта, что возрожденческая живопись в своей тематике, в основном круге своих образов тесно связана с искусством средневековья. Вспомним многочисленных мадонн Рафаэля и его несравненную «Сикстинскую мадонну», картины Леонардо да Винчи на религиозные темы и его «Тайную вечерю», прославленные росписи Микеланджело в Сикстинской капелле, работы Боттичелли и многих других выдающихся художников Возрождения.

Центральными персонажами их фресок, картин явились фигуры, лица, наделенные ясными, каноническими чертами. Ренессансные мастера обращались к сюжетам и героям, характерной особенностью которых были их знаковые свойства; они использовали многие предметные символы, символы, относящиеся к животному миру²⁷. Но великая сила художников Возрождения как раз и заключалась в том, что они не замкнулись в кругу традиций и не примирились с их властью, они проложили новые пути художественного творчества. С другой стороны, традиционные сюжеты и персонажи их картин нельзя рассматривать как нечто совершенно второстепенное, как простую дань сложившимся представлениям. Обращение к этим сюжетам и персонажам было обусловлено стремлением переосмыслить предшествующее культурное, художественное наследие, раскрыть свое отношение к миру.

В освященные традицией, религией темы и образы ренессансные художники вкладывали новое, гуманистическое содержание. В одних случаях они наделяли своих персонажей земными, человеческими чертами, в других — существенно трансформировали их облик, а нередко, трактуя религиозные сюжеты, вписывали в картины портреты своих современников, как это сделал, например,

²⁷ См. G. Fergusson. Signs, symbols in Christian Art. New York, 1955.

Боттичелли в «Поклонении волхвов». Мастера Возрождения выразили то понимание жизни, человека, отношений между людьми, которое решительно отличалось от средневекового мировоззрения.

Знаковость героев-«прототипов» являлась известной основой, на которой возникали большие художественные обобщения, но вместе с тем она накладывала на эти обобщения свой специфический отпечаток. Такого рода явления наблюдаются и в другие эпохи.

В период средневековья знаковые, канонические начала играли преобладающую роль. «Аллегорически-символическое понимание искусства,— пишет М. В. Алпатов,— пронизывает все художественное мышление средневековья»²⁸. Из этого, конечно, не следует делать выводы, что средневековое искусство не обладает своими значительными художественными обобщениями, эстетическими ценностями. Признание же этих ценностей снова выдвигает проблему соотношения эстетических знаков и творческих открытий. Помимо того, никак нельзя забывать о следующем важном обстоятельстве: каноны и в своем «натуральном» виде выполняли немаловажную социальную, эстетическую функцию.

Интересна в этом отношении оценка, которую дает литературным канонам средневековья Д. С. Лихачев. «Сама по себе система канонов,— пишет он,— может быть полезным фактором искусства, облегчающим познание действительности. Стремление к установлению литературных канонов соответствует стремлению человека к систематизации своего познания, облегчающей восприятие обобщением, к экономии творчества. Канон — знак, канон — сигнал, вызывающий известные чувства и представления»²⁹.

Вряд ли можно согласиться с тем, что *система* канонов *сама по себе* оказывается полезным, действенным способом художественного познания жизни. Система канонов преимущественно обозначает явления действительности, не подвергая их глубокому творческому анализу и синтезу. Однако факты свидетельствуют о том, что

²⁸ М. В. Алпатов. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., «Искусство», 1939, стр. 28.

²⁹ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Наука», 1967, стр. 153.

эстетические знаки, вступая во взаимодействие с другими способами и средствами художественного освоения мира, могут служить и служат целям его творческого обобщения. Очевидно также, что не только каноны, но и другие эстетические знаки способны оказывать интенсивное эмоциональное воздействие и они не только вызывали, но нередко и сейчас вызывают достаточно сильные чувства.

Иногда высказывается мнение, что знаковость — это, собственно, условность в искусстве. Все, что условно, относится к знакам; те же его явления и черты, которые свободны от условности, не носят знакового характера. С этим взглядом нельзя согласиться, и вот почему. Искусство по самой своей природе условно, условно в том смысле, что оно своими особыми средствами передает существенное в жизни человека, творит мир образов, в котором проявляются свои специфические связи и соотношения. «Если лишить искусство условности,— пишет К. Федин,— оно потеряет свою сущность. Уже в самой идее перенесения жизни на страницы книги лежит ирреальность... Неправдоподобие в искусстве неизбежно, и романист тем более художник, чем больше ему удастся создать *иллюзию* правдоподобия»³⁰.

«Природная» условность искусства отнюдь не является препятствием к воплощению жизненной правды. Более того, она представляет собою то свойство искусства, которое и позволяет ему обобщать явления действительности, процессы духовной жизни человека, обобщать необыкновенно глубоко и масштабно, с огромной силой убедительности. Внешнее неправдоподобие в искусстве очень часто служит средством яркого раскрытия облика социального мира, характеров людей, их эмоций. Если рассматривать лишь основные особенности отдельных видов искусства, то условны сценическая площадка, на которой происходит действие в театре, и сама концентрация событий на протяжении трех-четырех часов; далек от «натуральности» и киноэкран, на котором движущиеся, говорящие тени раскрывают зрителям сложнейшие человеческие отношения; неправдоподобно в опере — общение между людьми только посредством пения, в балете —

³⁰ Конст. Федин. Писатель, искусство, время. М., «Советский писатель», 1961, стр. 411—412.

воплощение чувств лишь с помощью движений и т. д. Но все это условности, относящиеся к способу постижения правды жизни, правды человеческих характеров и чувств.

Помимо этого, есть немало и других условностей, характеризующих конкретные пути отражения истины, воплощения красоты художниками в различные периоды истории искусства, а также условностей знакового характера. Но одновременно с тем в искусстве используются и такие условные эстетические формы, которые характеризуют уход от образного познания мира, от создания реальных эстетических ценностей. Отождествление знаковости и условности в искусстве совершенно неоправданно, потому что в этом случае в качестве эстетических знаков должны рассматриваться те явления, которые к ним не имеют прямого отношения.

Темы о различных видах знаковости, их соприкосновений с художественными открытиями мы коснемся еще несколько позже. А сейчас важно оценить попытки, состоящие в том, чтобы устранить какие бы то ни было разграничения синтетического художественного образа и эстетического знака.

Если сторонники глобальных знаковых концепций искусства решительно избегают самого понятия «художественный образ», последовательно вводя понятия «знак», «код», «символ», то некоторые исследователи склонны рассматривать синтетический художественный образ лишь как разновидность знака. «Художественный образ,— пишет, например, Л. Гинзбург,— всегда символичен, репрезентативен, он *единичный знак обобщений*, представитель обширных пластов человеческого опыта, национального, психологического. Художник создает знаки, воплощающие мысль, и ее нельзя отделить от них, не разрушив»³¹. Сходные суждения высказываются и другими авторами.

Л. Гинзбург совершенно неосновательно отождествляет репрезентативность и художественное обобщение, это совсем не одно и то же. Репрезентативность состоит в указании на тот или иной объект, его свойства. Отличительная особенность художественного обобщения — проникно-

³¹ Л. Гинзбург. О документальной литературе и принципах построения характера. — «Вопросы литературы», 1970, № 7, стр. 64 (курсив мой.—М. Х.).

вание в сущность явлений, раскрытие их характерных черт. Репрезентативность — свойство эстетического знака, объемность внутреннего содержания — свойство синтетического образа. Поэтому высказывание — образ — «единичный знак обобщений» — включает в себя явно противоборствующие начала.

Но этим не ограничиваются возражения против положений исследователя. Мысль об образе как *представителе* обширного пласта человеческого опыта предполагает ясно очерченный круг явлений, которые обозначают, представляют тот или иной образ. Без четкого определения объекта, величин, составляющих его, лишается реального смысла сама функция «представителя». Однако это как раз и вносит в понимание образа значительный коэффициент статичности, тесно связанный со все той же репрезентативностью.

Синтетический художественный образ никак не может быть ограничен статическими координатами. Он не только обобщает определенную совокупность черт, особенностей той или иной группы людей, явлений, но и раскрывает социальную тенденцию, нередко характеризую свойства процессов, во многом совсем иного характера, чем те, которые послужили первосновой для его создания. Вспомним, как резко критиковал В. И. Ленин черты обломовщины, свойственные некоторым самоуспокоившимся советским работникам.

Возникший в определенных социальных условиях значительный художественный образ соотносится не только с настоящим, но и с будущим. Глубина связей с тем и другим и обуславливает силу, масштабность синтетического художественного образа. Можно сказать, что ему свойственны качества, которые известный советский ученый П. К. Анохин назвал опережающим отражением, тем обобщением чувственного опыта, в котором заложено определенное предвидение еще не совершившегося процесса.

Подчеркивая существенные различия синтетического художественного образа и образа, выполняющего функцию эстетического знака, следует указать и на их общие черты. Они проявляются прежде всего в той чувственной конкретности, которая свойственна как синтетическому образу, так и эстетическому знаку. Определенная жизненная конкретность сохраняется даже тогда, когда отлет от

действительности приобретает широкий характер и в центре внимания художника оказывается сверхреальное, трансцендентное.

Затем к общим чертам следует отнести необычность, которая составляет характерную особенность самых разнообразных явлений искусства. Если, как утверждают мудрецы, у истоков рационального познания действительности находится удивление, то в еще большей степени это качество присуще художественному освоению мира. Эстетическая необычность может быть тесно связана с раскрытием нового, ранее не известного в самой жизни, но нередко она сливается с обозначением канонического, так же как и ирреального. В том и другом случаях необычность является свойством в первую очередь содержания, значения художественных произведений.

Однако большое эмоциональное воздействие, которое оказывают синтетические художественные образы и эстетические знаки, обусловлено не только тем, *что* они заключают в себе, каково их содержание, значение, но и тем, *как* они выражены. Известное сходство наблюдается и во внутренней структуре различных эстетических явлений. Законы творческой экономии, максимальной концентрации художественной энергии для достижения наибольшего результата постоянно используются при воплощении как синтетических художественных образов, так и образов, выполняющих функцию эстетических знаков.

Развиваясь самостоятельно, те и другие, как уже было сказано, нередко вступают в тесные соприкосновения, сложные взаимодействия. Однако ни общие черты синтетических художественных образов и эстетических знаков, ни их взаимодействия не могут устранить специфических свойств этих неоднородных эстетических явлений.

5

В то время как признание всеобщей знаковости искусства неизбежно ведет к отождествлению творческих созданий с кодами, отрицание знаковых процессов в нем существенно препятствует раскрытию своеобразия различных его форм и проявлений. Нередко развивается та точка зрения, что иносказательным, кодовым искусство

было с самого своего зарождения. Но взгляд этот решительно противоречит фактам истории мирового искусства. Пещерная, наскальная живопись, открытая в различных странах мира и относящаяся к эпохе палеолита, поражает своей правдивостью, удивительной меткостью и достоверностью в воссоздании мира животных, сцен охоты и т. д. И это правдивость *непосредственного* изображения тех явлений, которые глубоко интересовали первобытного человека.

Сторонники иносказательного характера первобытного искусства утверждают, что пещерная и наскальная живопись имела ритуальный смысл. Источником ее, заявляют они, явилась убежденность первобытного человека в том, что изображения животных, охотников оказывают магическое воздействие на живые существа. Необходимых данных для подтверждения магической теории, как известно, не существует. Но если даже согласиться с этой гипотезой, характер пещерной и наскальной живописи как правдивого воспроизведения реальных явлений жизни несколько при этом не изменяется. Оно остается непосредственным в том отношении, что люди, создавшие рисунки, охотничьи сцены, стремились — и это явствует из содержания самих рисунков и сцен — верно передать черты, особенности изображаемых предметов.

Сходные процессы отмечаются и в поэзии, выступающей на начальных этапах ее формирования в неразрывном единстве с музыкой и танцем. Как свидетельствует историческая этнография, песни-пляски, которые появились в раннюю пору развития человека, были тесно связаны с его трудовой деятельностью, с условиями его существования. Опираясь на огромный фактический материал, А. Н. Веселовский показал, что песни-пляски, пантомимы, игры этой ранней поры основывались на воссоздании отдельных эпизодов охоты, собирания растительной пищи, других трудовых процессов, на изображении столкновений с соседними племенами.

В становлении текста песен — как отмечает А. Н. Веселовский — существенную роль играла импровизация. Она возникала в качестве живого отклика на события, так или иначе взволновавшие либо целый коллектив, либо отдельных его представителей. Нередко импровизация представляла собой рассказ о смене впечатлений, о том, с чем встречается человек и как он воспринимает явления

действительности³². Импровизационный текст подвергался проверке временем. Некоторые его элементы отсеивались, другие закреплялись. Непосредственное отражение действительности занимало довольно большое место в искусстве как доклассового общества, так и периода рабовладельческой формации.

Вместе с тем хорошо известно, что ранним ступеням развития человеческого сознания свойственны тотемистические представления о природе, об окружающем мире. Позже они вырастают в различного рода сказания, легенды, мифы. Мифология не была чем-то раз навсегда сложившимся, постоянным; с течением времени она меняет свое содержание и свои формы. Первобытная мифология и мифология классового общества отнюдь не идентичны, хотя между ними и существуют свои внутренние связи. Не забудем при этом, что мифы — достояние не только ранних этапов человеческой культуры, они создаются и в эпоху высокого развития науки и техники.

Мифология оказала значительное влияние на разные сферы духовной деятельности человека, в том числе и на искусство. Но и она сама и формы ее воздействия на художественную культуру неоднородны. «Предпосылкой греческого искусства,— писал Маркс,— является греческая мифология, т. е. природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно художественным образом народной фантазией»³³. Греческая мифология, однако, существенно отличалась, например, от египетской не только конкретными чертами своего содержания, но своим общим характером, обликом. «Египетская мифология,— отмечал Маркс,— никогда не могла быть почвой и материнским лоном греческого искусства»³⁴. М. Горький подчеркивал, что в мифах «мы слышим отзвуки работы над приручением животных, над открытием целебных трав, изобретением орудий труда»³⁵.

В то же время несомненно, что мифы не только раскрывали созидательные возможности человека, его мечту

³² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., «Художественная литература», 1960, стр. 203—212.

³³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 737.

³⁴ Там же.

³⁵ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 27. М., 1953, стр. 299.

о власти над природой, но и выражали представления о могуществе не понятных ему, таинственных явлений и сил, действующих в мире. Народная фантазия породила Прометея, Геракла, Икара, Микулу Селяниновича, но ее порождением являются и грифоны, химеры, гарпии, василиски, сирены, горгоны, нимфы, русалки, баба-яга, домовые, лешие и т. д. Помимо того, мир был населен божественными существами различных рангов.

Мифы, мифологические образы явились «фантастическим отображением в головах людей тех внешних сил, которые господствуют над ними в их повседневной жизни, отражением, в котором земные силы принимают форму неземных... Но вскоре, наряду с силами природы, вступают в действие также и общественные силы,— силы, которые противостоят человеку в качестве столь же чуждых и первоначально столь же необъяснимых для него, как и силы природы, и подобно последним господствуют над ним с той же кажущейся естественной необходимостью»³⁶.

Искусство древнего, рабовладельческого общества вобрало в себя мифы разного содержания. Отличие, например, греческой мифологии от египетской заключается в том, что если в греческой боги были очеловечены и им приписывались не только человеческие достоинства, но и их слабости, то в египетской рядом с разветвленным культом животных происходило обожествление людей — фараонов, которые признавались равными богам или даже выше некоторых из них.

То олицетворение, которое получали в искусстве божественные силы, силы, стоящие над человеком, носило знаковый характер. И это определялось не тем, что они выступали как нечто сверхреальное. Для людей древнего мира и средневековья реальность их была вне всяких сомнений. Знаковость здесь связана прежде всего с признанием человеком того времени непостижимости верховных сил, божественных властителей мира, признанием загадочности разрушительно-демонических существ. Любое изображение не могло передать их сокровенных свойств, оно только как бы намекало на них, было лишь их условным обозначением.

³⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 328—329.

Отсюда возникала потребность в мифологической символике, которая широко распространена в искусстве древнего мира и средневековья. Символика эта часто используется не только для обозначения таинственных явлений, но и при характеристике земных существ. Так, в египетской скульптуре сверхъестественные свойства фараонов отмечались изображением их в ряду богов, величиной фигур, включением в скульптурную композицию священных птиц и т. д. Характеризуя эти особенности египетской скульптуры, М. Матье пишет: «Хефрена охраняет сокол, священная птица Гора, того божества, воплощением которого и считался царь Египта. Все композиции триад Микерина построены так, что они подчеркивают или покровительство, оказываемое богиней Хатор царю, или даже первенствующее положение царя по отношению к ней самой, и в особенности к богам номов: царь изображается одного роста с богиней Хатор и крупнее номовых божеств»³⁷.

Идея божественной сущности фараонов находила свое выражение в создании фигур сфинксов — существ с головой человека и телом льва. Фантастический облик сфинксов, их громадные размеры символизировали безмерное могущество царей.

Мифологическая символика получила широкое развитие и в искусстве древней Индии. Здесь особое значение имело «воплощение в зримые формы сверхреального, мистического, высшего духовного начала, движущего всеми проявлениями жизни, проникающего во все формы природы. В изобразительном искусстве вследствие этого играли важную роль определенные условности, передаваемые из поколения в поколение в виде постоянных канонов изображения, сложность и отвлеченность которых увеличивалась под возрастающим давлением касты жрецов-брахманов»³⁸. Так, получившие свое воплощение в произведениях изобразительного искусства мифологические сцены из жизни наиболее почитавшихся богов — Шивы, Брахмы, Вишну — изобилуют символическими обозначениями. Шиву, например, изображали существом, имеющим одновременно несколько разных обликов,

³⁷ М. Матье. Искусство древнего Египта. М.—Л., «Искусство», 1961, стр. 87.

³⁸ О. Прокофьев. Искусство Индии. М., «Искусство», 1964, стр. 7.

четыре руки; на голове у него — человеческие черепа и змеи, в одной руке цитрусовый плод и т. д. Каждый из знаков имел свой особый смысл. Изображение Шивы должно было вызывать мысли о космической мощи этого божества.

Его роль как творца мира особо подчеркивалась в сценах танцев, которые символизировали вечное движение Вселенной. Близкая к этому символика использовалась и при изображении других божественных существ индийской мифологии.

О канонически-знаковых свойствах явлений средневекового искусства уже шла речь. Они обусловлены господствующими идеями времени, характером этого периода, в который очень важную роль играли религия, церковь, ее многочисленные учреждения. «Христианские мифы и символы,— пишет исследователь византийской культуры А. Каждан,— стали своеобразной знаковой системой эпохи; в них оформлялись не только сложные богословские конструкции, но и обыденные элементы»³⁹. Искусство византийцы рассматривали, отмечает А. Каждан, как «преодоление видимой оболочки вещей и построение особого мира, максимально близкого идее и потому символического»⁴⁰.

Но было бы неверно полагать, что символы и аллегории в искусстве древнего мира и средневековья имели лишь религиозно-мифологическую основу. Так, аллегория нередко носила морально-бытовой либо даже достаточно ясно выраженный социальный характер. Помимо того, и сами мифологические образы зачастую являются значительными эстетическими открытиями. Как известно, греческое искусство, уходя своими корнями в мифологию, создало художественные образы огромной силы. Рядом с Прометеем, Гераклом стоят многие другие герои, характеры, выросшие на мифологической основе, ставшие достоянием мировой культуры. Среди них — Ахилл, Орфей, Медея, Ифигения, Эдип, Одиссей и др. Вобрав в себя живые человеческие качества, мифологические образы в произведениях греческих писателей, скульпторов приобретают объемность и силу крупнейших художественных обобщений.

³⁹ А. Каждан. Византийская культура. М., «Наука», 1968, стр. 103.

⁴⁰ Там же, стр. 166.

Очеловечивание мифологических образов в той или иной мере присуще искусству самых различных народов. В искусстве древней Индии, например, несмотря на мощное влияние мистических идей, отмечаются аналогичные процессы. Указывая на то, что в произведениях Махтурской школы, относящихся ко второму — первому векам до нашей эры, «продолжали занимать важное место народные образы якшей и якшина, нага и других божеств и мифологических героев», А. Корецкая — исследовательница древнеиндийского искусства — пишет: «Только здесь мы видим женщин в самых разнообразных позах — во время купания, игры в мяч, собирающих цветы, среди птиц, животного и богатого растительного мира. Художник любовно изваял счастливых и довольных своим бытием женщин, обнажив их чувственную красоту или слегка прикрыв их полнокровные формы прозрачными тканями»⁴¹.

В ином плане сближение религиозно-мифологических образов с человеческими стремлениями проявляется в древнерусской иконописи, в таких, например, шедеврах мирового искусства, как работы Андрея Рублева. Человеческое предстает здесь не в форме поэтизации чувственного, земного, так или иначе противопоставленного религиозному аскетизму, а в виде раскрытия прежде всего силы духовного начала. Знаменитая рублевская «Троица» заключает в себе, как известно, сложную религиозную символику. Сами фигуры трех ангелов олицетворяли триединое божество, символическое значение имели жесты ангелов и т. д. Но за всем этим выступает не столько божественное величие, сколько человеческое стремление к душевной чистоте, к гармонии, к идеалу, удивительная его красота. В иконе Рублева, пишет В. Н. Лазарев, — «прежде всего поражает одухотворенность ангелов. В них есть такая нежность и трепетность, что невозможно не поддаться их очарованию... Среди всех созданий древнерусских художников рублевские ангелы представляются самыми бесплотными. Но в них нет и тени сурового аскетизма. Телесное начало не приносится в жертву духовному, а целиком с ним сливается. Это и есть причина того, почему при взгляде на рублев-

⁴¹ А. Корецкая. Сокровища индийского искусства. М., «Искусство», 1966, стр. 83.

ских ангелов так часто вспоминаются образы классического греческого искусства»⁴².

И в пору преобладающего воздействия мифологии на искусство художественное творчество отнюдь не сводилось лишь к воплощению религиозно-мифологических образов. В частности, в период средневековья иные начала несли в себе народная художественная культура с ее стихийной реалистичностью, с ее раскрытием социальных противоречий и протестом — часто в достаточной мере неосознанным — против притеснений феодалов. Не будучи изолированной от религиозно-мифологического искусства, народная художественная культура испытывала на себе его влияние. Но вместе с тем она не только не теряла своей самобытности, но и настойчиво ее выявляла.

Своеобразие это ясно сказывается и в той сфере, которая по некоторым внешним своим чертам близка религиозно-мифологическому искусству, а именно в символической. Как известно, она широко распространена в народном творчестве и прежде всего в народной лирике. Но здесь она имеет совсем другой характер.

Если обратиться, например, к русской народной лирике, то следует отметить, что она богата бытовой, природной символикой. Калина, цветущая яблоня здесь выступают как символы молодой девушки и более широко — красоты, юности. Сокол — это воплощение смелости, силы; он обозначает молодого человека, нередко жениха, но также и храброго человека вообще. Образ кукушки часто используется как символ одинокой, тоскующей женщины. Соловей знаменует собой счастье, любовь, радость. Ворон же — предвестник беды, несчастья, лишений. Символом печальной доли, горя замужней женщины в русской народной лирике выступают ива, верба и т. д. Природная символика занимает важное место и в поэзии других народов⁴³.

Истоки природной символики в народной поэзии А. Н. Веселовский видел в поэтических параллелизмах, в тех развернутых сравнениях человеческих чувств, дей-

⁴² В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись. М., «Наука», 1970, стр. 296—297.

⁴³ См. А. Потебня. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914; В. Сидельников. Поэтика русской народной лирики. М., 1959.

ствий с явлениями природы, которые составляют неотъемлемую особенность народной лирики. Из массы сопоставлений, которые использовались в поэтических параллелизмах, пишет А. Н. Веселовский, — «отобрались некоторые постоянные символы и метафоры, как общие места койнэ (языка, которым пользуются говорящие на разных диалектах и наречиях. — М. Х.) с более или менее широким распространением. Таковы символы птиц, цветов — растений, цветов — красок, наконец, чисел»⁴⁴. Динамическая связь природной символики со сравнением, метафорой, которые имеют реальный облик, подчеркивает ее внемифологическое происхождение.

Тем не менее и эта природная символика носит знаковый характер, хотя знаковость здесь иного свойства, чем в символике мифологической. В данном случае символ соотносится с реальными явлениями, с психологическими состояниями, но и тут он предстает лишь как их обозначение. Оставаясь устойчивым, постоянным знаком, символ не затрагивает ни их существенных внутренних различий, ни тех изменений, которые они претерпевают. Однако он служит — и в этом его особенность — одним из средств правдивого раскрытия людей, их духовного мира. Очень характерно в этом смысле, например, замечательное использование природной символики в «Слове о полку Игореве», вспомним, в частности, описание плача Ярославны.

Рядом с символом в искусстве разных времен широкое распространение получила аллегория, которая, так же как и символ, нередко выступает в качестве средства, обозначающего те или иные представления о мире, в качестве знакового явления. О роли аллегории в поэзии интересные мысли высказал Торквато Тассо. Он писал: «Героическая поэзия, почти одухотворенная, соединяет в себе две природы, она состоит из подражания и аллегории. Именно аллегорией героическая поэзия привлекает души и слух людей, услаждая их чудесным образом. В то же время аллегория поучает людей добродетелям и сообщает им знания, иногда же содействует и в одном и в другом... Подражание создает образы перед телесным взором в соответствии с обычаями и страстями или же воспроизводит внутренние слова души, но в

⁴⁴ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 361.

их внешнем проявлении, т. е. в поступках или разговоре. Аллегория, напротив, отражает страсти, мысли и обычаи не только в их внешнем проявлении, но главным образом открывая их скрытую сущность. Она, если так можно сказать, обозначает их *темными и таинственными знаками, которые с трудом доступны пониманию лишь знатоков самой сущности природы вещей*⁴⁵.

В этих суждениях Тассо существенным является не только подчеркивание большого значения аллегии, но и достаточно ясное ее противопоставление «подражанию» природе, прямому изображению людей, их страстей. Признавая «подражание» правомерным способом поэтического творчества, особенно в сфере эпической поэзии (не забудем, что автор «Освобожденного Иерусалима» жил и творил в XVI в.), Тассо все же отдает предпочтение аллегии. В отличие от «подражания» аллегория проникает в сущность вещей; пользуется она «темными и таинственными знаками», которые и позволяют ей, по мнению Тассо, достичь той цели, для которой она предназначена.

Как уже отмечалось, вместе с символами, аллегориями религиозно-мифологического содержания и в средние века существовала аллегория иных тональностей, в том числе социального, морально-бытового характера. Очень популярной вновь аллегория стала в период классицизма. Искусство XVII—XVIII вв. создало ту ее своеобразную форму, которую можно было бы назвать рационалистской. Исходя из идей о первенствующей роли разума в жизни общества, художники-классицисты стремились выразить в своих произведениях вечные принципы и категории человеческого существования, пытались раскрыть общие начала, проявляющиеся в социальном и духовном бытии людей. Отсюда и возникла потребность в олицетворении таких общих начал и принципов, как мужество, справедливость, любовь, ненависть, лицемерие, милосердие, зависть, хитрость, прелюбодеяние, вера, надежда и т. д., потребность в конфликтном их воплощении.

Аллегория художников-классицистов в определенной мере была связана с мифологией. Это ясно видно, напри-

⁴⁵ См. «История эстетики», т. II. М., 1964, стр. 612—613 (курсив мой.—М. Х.).

мер, в таких картинах Пуссена, как «Царство Флоры» и «Триумф Флоры», в которых мифологический сюжет трактуется в аллегорическом плане. Но одновременно с тем Пуссену принадлежат значительные работы, внутренний смысл которых заключен в раскрытии аллегорического содержания. Таковы, например, его картины «Аллегория человеческой жизни», «Время освобождает Истину от посягательств Зависти и Раздора», «Вдохновение поэта». И хотя аллегория не составляла преобладающей привязанности этого большого художника, обращение к ней Пуссена не было сколько-нибудь случайным; оно характеризовало не только его творческие поиски, но и искания многих других художников-классицистов. «Пуссен, как и большинство европейских художников XVII в., — пишет А. Гликман, — охотно пользовался в своих аллегорических картинах общепринятыми и понятными всем образованным людям того времени символами, заимствованными из популярных иконологий»⁴⁶.

В той мере, в какой аллегория выполняла функцию олицетворения отвлеченных понятий и категорий, она, несомненно, заключала в себе отчетливо выступающие знаковые черты. И чем больше оттенялась рационалистическая всеобщность, тем резче выявлялись эти знаковые свойства. Однако в работах крупных мастеров и при трактовке аллегорических сюжетов отвлеченное, рационалистическое часто приобретало те зримые качества живого, подлинного, которые способны оказывать настоящее эстетическое воздействие.

Отмечая знаковые черты в искусстве классицизма, следует сказать о том, что они определялись не только стремлением передать в виде олицетворений человеческие добродетели и пороки, но и той нормативностью, которая была свойственна классицизму. Нормативность существовала как в теории искусства, так и в художественной практике. Естественно, что она постоянно нарушалась крупными мастерами, их творческими открытиями. Но это, разумеется, не снимало нормативности как своеобразного художественного критерия времени. Та строгая система норм, которую выработал классицизм, вела — особенно в «среднем» уровне искусства

⁴⁶ А. С. Гликман. Никола Пуссен. М.—Л., «Искусство», 1964, стр. 46.

этого периода — к подражанию застывшим образцам, повторению уже сказанного, выраженного. Это и означало возрастание роли эстетических знаков, определенное умаление художественных открытий. Процесс этот, естественно, не имел глобального характера; он выступал лишь как определенная тенденция в художественном развитии эпохи.

6

Среди эстетических знаков, возникших в различные исторические периоды, большое внимание, естественно, привлекают к себе знаковые явления в художественной культуре XX в. Тут можно отметить весьма несхожие и в то же время в немалой степени связанные между собой процессы. Это, с одной стороны, тяготение к трансцендентной, сверхреальной символике, которая свойственна не только символизму как международному явлению, но и ряду иных течений в искусстве современной эпохи, а с другой, ясно выраженная стереотипность массового коммерческого искусства.

Теоретики и «практики» символизма неоднократно подчеркивали, что отличительную черту символистского искусства составляет проникновение в тайны мира, находящегося за пределами чувственного опыта. Созерцание, интуиция являются единственным путем постижения этих тайн, символ — основным его средством. В отличие, например, от рационалистского аллегоризма искусства эпохи классицизма символизм превозносил иррациональный интуитивизм, который в отдельных своих ответвлениях тесно соприкасается с мистицизмом. При всем различии творческих стремлений отдельных писателей-символистов характерную особенность символизма как течения составляет особый интерес к тайнам внутреннего мира человека, создание символов иррационально-психологического характера.

Отрешенность от повседневного, обычного нередко соединяется и в теоретических построениях и в художественных произведениях символистов с подчеркиванием элитарного характера их искусства. И в своей устремленности в «беспредельное» и по свойствам своего художественного языка оно предназначено для немногих, избранных. «Символ,— писал Вяч. Иванов,— только то-

гда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (*иератическом и магическом*) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову»⁴⁷.

Вяч. Иванов особо настаивает на иероглифическом характере символов, их зашифрованности. Он заявлял: символ — это «образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа»⁴⁸. В беспредельности значения, иероглифичности образов-символов, как их характеризовал Вяч. Иванов, и проявляется знаковость тех явлений символистского искусства, в которых выражен пафос иррационализма. Исповедуя культ метафизических «прозрений», символизм не создал своих мифов, хотя они в немалом количестве возникали и возникают в буржуазном обществе нашего времени. При этом следует сказать, что в XX веке мифы проявляют склонность к мимикрии, они чаще всего стремятся быть похожими на саму реальность. Тяготая к сверхреальному, символисты, не развивая новых мифологических концепций, разработали свою сложную систему эстетических знаков, обозначающих идеи и представления, находящиеся в сфере чистой субъективности.

Характеризуя особенности символистского искусства, один из его теоретиков, Эллис, отмечал: «...Символ всегда склоняется или к идеализации явления, становясь чистой мечтой, или к естественному видоизменению его, превращаясь в фантастику, или к условности, делаясь аллегорией»⁴⁹. И это происходит потому, что трансцендентная символика оторвана от развивающейся действительности, ее динамики. Вступая в безбрежность поэтической метафизики, художник приобретает неограниченную свободу, которая ведет его либо в густой туман абстракций, либо в прокрустово ложе самого доподлинного догматизма. Творческий дух, пишет Эллис, — «отрешенный окончательно от чувственных явлений и сферы опыта, должен испытать величайшую пытку от невозможности выразить на понятном для других языке

⁴⁷ Вяч. Иванов. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909, стр. 39.

⁴⁸ Там же, стр. 247.

⁴⁹ Эллис. Русские символисты. М., книгоиздательство «Мусагет», 1910, стр. 228.

свои прозрения и откровения, ибо никакое художественное творчество немислимо без формы, а форма — без чувственного материала. Тогда-то и является сатанинское искушение *догматизировать*, т. е. условно, аллегорически и безапелляционно фиксировать свои переживания, данные своего внутреннего опыта. Тогда символизм превращается в догматы положительной религии, в сектантство, в условно скомбинированные, чуждые всякой свободной, художественной и даже творческой ценности тезисы катехизиса, которые одновременно вещают своим мертвым языком и слишком много, и слишком мало, все и 'ничего»⁵⁰.

Эллис, как нам кажется, очень верно указал на внутренние противоречия символизма, на истоки того явления, которое с позиций семиотики следует охарактеризовать как знаковые процессы. Однако знаковые свойства искусства символизма не ограничиваются метафизическими откровениями. Они распространяются и на область тех претворений жизни в сказку, легенду, которые были широко представлены в творчестве символистов. Если развернутый комплекс мифов не сложился в символистском искусстве, несмотря на различные теоретические обоснования его необходимости, то к легенде как специфическому художественному жанру у писателей-символистов проявилась достаточно крепкая привязанность.

Обращаясь к жизни со словами, исполненными немалой гордыни, Ф. Сологуб писал в начальных строках своего романа «Творимая легенда»: «Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром,— над тобою, жизнь, я, поэт, возведу творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном». Легенда эта и была воплощена в названном романе. И не только в нем. Сказки, легенды аналогичного характера создавались и другими писателями-символистами, в том числе Андреем Белым, Вяч. Ивановым.

Поиски некоей новой «реальности», принципиально отличной от той действительности, которая воспринимается в нашем обычном опыте, характеризуют многие течения так называемого модернистского искусства. Один из основателей сюрреализма, А. Бретон, писал: «Сюрреализм опирается на веру в высшую реальность извест-

⁵⁰ Там же, стр. 28.

ных форм ассоциаций, которыми до него пренебрегали, на веру во всемогущество грез, незаинтересованной игры ума. Он стремится окончательно разрушить все другие психические механизмы и заменить их собой в решении основных жизненных проблем»⁵¹.

Если символисты иную «реальность» пытались с помощью озарения увидеть в трансцендентном, то сюрреалисты подлинной реальностью считали галлюцинации, грезы, произвольные ассоциации, аномальность душевной жизни человека. Нередко эти разные устремления в некоммуникативном искусстве сближаются и переплетаются между собой. Так, в искусстве абсурда внутренний хаос отчужденного индивидуума часто выдается за хаос, якобы извечно присущий всей Вселенной, всему, что происходит в мире. Но как художественная метафизика, так и культ галлюцинаций являются сферой творческого произвола. В своем последовательном выражении они означают отказ от художественных обобщений, знаменуют собой власть эстетических знаков, воплощающих иллюзорные представления, идеи.

Вместе с тем неверно было бы утверждать, что символизму в целом, так же как и некоторым другим нереалистическим направлениям в искусстве XX в., чужды крупные творческие обобщения. Отталкиваясь от жизни, стремясь уйти в «творимую легенду», талантливые художники, разделявшие принципы символизма, кубизма, сюрреализма и иных течений художественного авангарда, тем не менее испытывали и испытывают значительное воздействие социальной жизни. И это находило свое — нередко очень яркое — выражение в объективно значимых результатах их творчества.

Эти объективно значимые результаты предстают не только в обращении к социальным темам, но и в раскрытии внутреннего мира человека. В сочетании и столкновении с туманными, иррациональными символами выступает глубокое воплощение реальных человеческих чувств. Нельзя забывать о том, что самые скорбные, трагические мотивы, мотивы разобщенности и одиночества, смятенности души, не говоря уже об иных сторонах духовного облика человека, характеризуют сложные процессы развития социальной и индивидуальной психологии. Пред-

⁵¹ *André Breton. Les manifestes du surréalisme. Paris, 1946, p. 45.*

ставления о нереалистических течениях вообще, в том числе и о нереалистических течениях XX в., как о чем-то совершенно однородном и в то же время свободном от сильного воздействия жизни, противоречат истине.

Знаковые черты, как уже отмечалось, в очень большой мере присущи массовому коммерческому искусству, создаваемому под эгидой мощной корпорации капиталистических предпринимателей. Характерную его черту составляет стереотипность, которая имеет своей основой, с одной стороны, удовлетворение приводимых к некоему общему знаменателю потребностей широкой публики, а с другой, воплощение излюбленных идей буржуазной идеологии. Массовое коммерческое искусство само по себе — в силу своих внутренних свойств — стремится «уравнять» вкусы его потребителей. И в то же самое время унификация эстетических запросов является источником его процветания. Шумно пропагандируемое богатство и разнообразие духовных устремлений личности, художественной культуры в условиях капитализма реально оказываются в немалой степени иллюзорными.

В массовом коммерческом искусстве мы вновь встречаемся с мифами, на этот раз с социальными, которые настоятельно претендуют на признание их полной достоверности. Одним из наиболее важных среди них, «опорным» является миф о том, что буржуазный образ жизни есть высшее достижение человеческой цивилизации, воплощение равенства, демократии, свободы, процветания, справедливости. Миф этот находит свое выражение в тысячах кино- и телефильмов, романов, повестей и т. д. Он объективируется во многих своих вариантах. Тут и легенда о мудрости, благородстве, гуманизме хозяев капиталистического общества, и вымысел о классовом мире, единении, достигнутом в этом обществе, и измышления о равных возможностях для всех людей и т. д. С исключительным усердием распространяется миф о превосходстве белой расы над всеми другими.

Массовое коммерческое искусство создало своих героев, отличающихся устойчивым постоянством своих основных черт и признаков, героев, которые, подвергаясь незначительным изменениям, легко переселяются из одного произведения в другое. Серийное производство героев, образов-масок — одна из отличительных особен-

ностей коммерческого искусства. В течение десятилетий существуют и процветают такие жанровые серии, как ковбойские романы и фильмы, сочинения полицейско-детективного содержания, произведения, авторы которых демонстрируют всякого рода патологию, в том числе психопатологию, фильмы и романы ужасов и т. д.

Серии эти, как правило, создаются различными авторами, которые должны подчиняться и подчиняются законам, диктуемым самим характером того или иного канонизированного жанра. Но временами такого рода серии возникают в результате индивидуальных усилий. Вспомним, например, пользующиеся огромной популярностью детективные романы Агаты Кристи. Их насчитывается около восьмидесяти. Все они написаны в одном «ключе», по одним и тем же канонам. Их основной «пафос» — занимательность любыми способами, занимательность, однако, тонко сплетающаяся с защитой буржуазной морали.

Серийные литературные сочинения, фильмы внешне чаще всего содержат в себе изображение жизни в формах самой жизни. Однако художественные стереотипы, запечатленные в них, не только не характеризуют реальную действительность, но, в сущности, не являются и обозначением ее объектов и процессов по той простой причине, что действительность, изображенная в серийных сочинениях, — воображаемая, придуманная. В данном случае, так же как и во многих других, художественные стереотипы предстают как знаки представлений, идей, далеких от подлинной жизни.

Но почему же тогда эстетические знаки часто производят сильное художественное воздействие? Тут следует напомнить прежде всего о том, что людей часто увлекают не только жизненная правда, но и иллюзии, не только неотразимые истины, но и гипотетические построения, не только реальное, но и мечта. Иллюзия и мечта, желаемое и ложное, разумеется, совсем не идентичны друг другу. Но это вовсе не изменяет того положения, что эмоции вызывают как жизненная правда, так и отлет от действительности в его различных формах. Положение это, справедливое в общем плане, верно и в отношении явлений искусства.

Отсюда, конечно, никак не следует вывод, что жизненная правда не имеет решающего значения для под-

линного художественного творчества. Заблуждения и иллюзии, как бы велики и длительны они ни были, не могут перечеркнуть значения и ценности истины. Эмоциональное воздействие того или иного произведения искусства, воплощающего заблуждения, преходящее, модное увлечение, являясь одной из сторон художественного процесса, отнюдь не характеризует его глубинные начала. Оно далеко не всегда находится в прямом соответствии с внутренними качествами произведений, а зависит от многих «сопутствующих» факторов.

То обстоятельство, что романы Агаты Кристи или Сименона издаются сейчас в различных странах общим тиражом, намного превосходящим тиражи произведений, скажем, Чехова или Анатоля Франса, вовсе не дает права прийти к заключению, что Агата Кристи и Сименон — писатели, создавшие для человечества большие ценности, чем Анатолий Франс и Чехов. Общественно-историческое, эстетическое значение явлений искусства и их популярность, как известно, не одно и то же.

Однако все это еще не объясняет в достаточной мере процессов воздействия эстетических знаков, в частности, тех, которые могут быть названы художественными стереотипами. Отмечая огромную роль новаторства, творческих открытий в развитии искусства, нельзя преуменьшать значения традиционных начал и форм в его существовании. Речь идет не об использовании традиций как фактора, стимулирующего движение вперед, а именно о традиционном и устойчивом как таковом.

В этом смысле представляет интерес мнение некоторых ученых, которые особое значение в искусстве придают общим местам, «топосам». Американский исследователь Н. Фрай писал: «Вся история литературы дает нам возможность рассматривать ее как вариации относительно ограниченной и простой группы формул, которые уже могут быть изучены в примитивной культуре... Повторение этих примитивных формул мы находим у величайших классиков, и само обращение к ним может быть прослежено как общая тенденция»⁵². В статье о Блоке Ю. Тынянов высказал суждения, которые имеют отношение не только к этому поэту. По его мнению, Блок «предпочитает традиционные, даже стертые» образы (ходячие исти-

⁵² N. Frye. *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey, 1957, p. 17.

ны), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна отвлекает от эмоциональности в сторону предметности»⁵³.

Никак нельзя согласиться с признанием универсальной, определяющей роли в истории искусства традиционного материала, «топосов». Но несомненными представляются — и мы стремились это показать — и существование эстетических знаков, обозначающих традиционно-устойчивые отношения, представления, и их по-своему интенсивная «жизнь», активная социальная функция. Жизнь эту обуславливает напряженность, с какою душами, умами владеют чувства, идеи, связанные с эстетическими знаками. Замещая определенный объект, либо комплекс представлений, хотя бы и иллюзорных, эстетический знак является своего рода катализатором того или иного рода эмоций, идей. И чем сильнее влияние обозначаемого, тем интенсивнее и длительнее «жизнь» эстетических знаков. Пример тому — эстетические знаки, захватывающие область религиозных верований.

Помимо этого, важное значение имеют и особенности самого эстетического знака. Как уже отмечалось, при весьма существенных различиях эстетического знака и синтетического художественного образа между ними есть и общее. Оно выражается, в частности, в том, что и эстетическим знакам свойственны черты необычности. Несомненно, что стремление активно воздействовать на воображение читателей, зрителей, поразить их, затронуть живые струны их души рельефно проявляется в структуре эстетических знаков. А может быть, даже значительно сильнее, чем, например, в структуре реалистических произведений, в которых источником эстетического воздействия предстает художественно преображенная действительность.

Традиционное, несомненно, воспринимается легче, быстрее. Но для того, чтобы эстетический знак возбуждал напряженные эмоции, традиционное, каноническое обычно соединяется с исключительным, необычным. Это ясно видно и в эстетических знаках религиозного содержания и в художественных стереотипах современного коммерческого искусства. Необыкновенные приключения

⁵³ Ю. Тынянов. Архансты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 517.

в ковбойских фильмах, неправдоподобные ситуации, «раздутые» страсти в мелодраме, неожиданные повороты сюжета, всякого рода погони в детективно-полицейских романах и фильмах, уродства и ужасы, которыми наполнены произведения самых различных жанров, преследуют одну и ту же цель — взволновать, потрясти зрителей, читателей. Необычное «накладывается» извне на стереотип, который нередко приобретает при этом видимость увлекательного эстетического явления, оставаясь тем не менее незатейливым суррогатом искусства. Естественно, что такого рода сочетание отнюдь не полностью характеризует структуру эстетических знаков. В различных типах этих знаков она неодинакова и нуждается в специальном исследовании.

7.

Так же, как эстетические знаки не сводятся лишь к символам, функция самих символов вовсе не ограничивается сферой эстетических знаков. Еще Гегель указывал на неоднородный характер символов, неоднозначность их роли в искусстве. Он особо характеризовал символ, который «уже в своей внешней форме заключает в себе вместе с тем содержание того представления, которое он символизирует». Но символ этот «должен вызывать в нашем сознании не самого себя как данный единичный предмет, а именно лишь то всеобщее качество, которое разумеется в его значении»⁵⁴.

Как уже было отмечено, нередко образы мифологического искусства являются значительными художественными обобщениями. Тем более это относится к символам, которые использует прогрессивно-романтическое и реалистическое искусство. Хорошо известно, что и здесь часто встречаются образы-символы мифологического происхождения. Входя в иную — по своему характеру — эстетическую систему, они приобретают иной смысл. Можно назвать немало произведений, в том числе и литературных, в которых образы эти занимают очень важное или даже центральное место, представляя собой творческие обобщения большой силы. Тут нельзя не вспомнить «Потерянный рай» и «Возвращенный рай»

⁵⁴ Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 314.

Д. Мильтона, «Фауста» Гете, «Каина», «Небо и землю» Байрона, «Любовь ангелов» Т. Мура, «Демона» Лермонтова, «Снегурочку» Островского, «Лесную песню» Леси Украинки и многое другое. Сюда же в известной мере относятся и такие, например, произведения, как «Мистерия-буфф» Маяковского.

Образы-символы, заимствованные из мифологии, теряют в этих произведениях свой иррациональный облик. Они становятся олицетворением явлений и сил реального мира. Оказываясь в более тесных соприкосновениях с земным, мифологические символы претерпевают значительные видоизменения в своих главенствующих чертах. Так, например, Люцифер, демон, характеризуется не только как воплощение зла, неверия и разрушения, но и как существо, которому свойственно чувство любви к людям; он нередко выступает выразителем бурного протеста против общественной несправедливости. Тот же процесс наблюдается и при воссоздании других мифологических образов. В драме-феерии Леси Украинки «Лесная песня», например, рядом с враждебными человеку «духами» выступают и близкие ему фантастические существа. Сказочная Мавка предстает в драме как олицетворение юношеской мечты, поэтического начала жизни.

Вместе с тем определенные различия между «обычными» реалистическими и романтическими образами, с одной стороны, и образами-символами, с другой, в данном случае остаются. Они проявляются не столько в степени «реальности», сколько в характере художественного обобщения. «Всеобщее качество», о котором писал Гегель, в символах мифологического происхождения раскрывается более открыто и непосредственно, чем в других художественных образах реалистических и романтических произведений. Если в последних общее, типическое «просвечивает» через индивидуальный характер, то в символах на первом плане — доминантные черты и свойства образа.

Помимо символов, так или иначе соприкасающихся с мифологическими образами, в реалистическом искусстве получили немалое распространение и символы, которые вырастают на реальной жизненной основе. Вспомним «Парус», «Тучи» Лермонтова, «Арион» Пушкина, поэтические символы Тютчева, Ибсена, Короленко,

Гауптмана, символику в социалистической литературе — в произведениях Горького, Брехта, Неруды, Межелайтиса и других писателей нашего времени, образы-символы в современной скульптуре и т. д.

Реалистические символы отличаются большим разнообразием не только по своему конкретному содержанию, но и по своему внутреннему строению. Нередко символ в реалистическом произведении представляет собой как бы развернутую метафору, своеобразие которой так или иначе отмечается при самом ее воплощении. Таково, например, стихотворение Лермонтова «Тучи». Некоторым ключом к пониманию символа здесь служит строка, в которой содержится сопоставление судьбы поэта с «судьбой» вечных странников.

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто, как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.

Однако в силу того, что сопоставление это реализовано лишь мельком, намеком и образ «изгнанников» выступает в своем самостоятельном содержании, символ «тучи» раскрывается в гораздо более широком значении, чем судьба, переживания отдельной личности.

Символы — развернутые метафоры — нередко использовал в своих стихотворениях Тютчев. Но, пожалуй, еще характернее для него образы-иносказания, в которых поэтическому раскрытию конкретных явлений придается общий смысл, вне отчетливого обозначения тех или иных жизненных «параллелей».

Что ты клонишь над водами,
Ива, макушку свою
И дрожащими листьями,
Словно жадными устами,
Ловишь беглую струю?

Хоть томится, хоть трепещет
Каждый лист твой над струей...
Но струя бежит и плещет,
И, на солнце нежась, блещет
И смеется над тобой.

Конкретный образ становится здесь символом благодаря очень выразительному слиянию черт, свойственных явлениям природы, с человеческими качествами: «и дрожащими листьями, *словно жадными устами*», «хоть *томится*, хоть трепещет каждый лист твой над струей», «но струя бежит и плещет... и *смеется* над тобой». В этом единстве сравнение, метафора выступают не в виде самостоятельного и притом ведущего начала, а лишь как звено в создании образа-иносказания, обладающего большой емкостью.

Образы-символы, образы-иносказания во многих своих разновидностях часто являются весьма действенным способом реалистического раскрытия жизни. С этой точки зрения особый интерес представляют собой некоторые пьесы Бертольта Брехта, в творчестве которого рельефно выражено тяготение к «непрямому» отражению действительности, к иносказанию. Стремясь отыскать и утвердить новые пути художественного претворения жизненного материала, пути масштабных его обобщений, Б. Брехт создавал пьесы, которые часто называют параболлами, притчами. К их числу принадлежат такие, например, его произведения, как «Святая Иоанна скотобоев», «Что тот солдат, что этот», «Круглоголовые и остроголовые», «Допрос Лукулла», «Кавказский меловой круг», «Добрый человек из Сычуани».

Пьесы эти Брехт строит на основе персонификации определенных отношений к жизни, тех или иных реальных свойств людей. Но это не статическое, замкнутое в самом себе олицетворение человеческих качеств, а динамическое раскрытие их столкновений с жизненными обстоятельствами, их внутренних противоречий. Так, в «Добром человеке из Сычуани» персонифицированы человеческая доброта, желание помочь другим людям (Шен-Де) и трезвая расчетливость, порожденная одновременно нищетой и довольством, горькой обездоленностью бедняка и тревожной настороженностью собственника. «Кавказский меловой круг» содержит в себе персонификацию материнского чувства, самопожертвования (Груше), вступающих в борьбу с жестокостью, себялюбием, коварством.

В «Допросе Лукулла» предстает олицетворение качеств беспощадного, надменного завоевателя, принесшего народам, которые он покорил, неисчислимые бедствия,

завоевателя, убежденного в том, что он заслуживает преклонения и вечной славы (образ Лукулла). Пьеса «Святая Иоанна скотобоев» раскрывает в образе ее главной героини веру в силу христианской морали, стремление сгладить глубокие социальные противоречия, примирить людей разных классов капиталистического общества, находящихся в глубоком конфликте, стремление, которое приводит героиню к катастрофе.

При обрисовке обстоятельств и ситуаций, которые характеризуют развитие действия в пьесах-параболах, Б. Брехт подчеркивает их условный характер. Условность эта может быть выражена в такой, например, форме, что допрос Лукулла, справедливая оценка его деяний происходит в царстве теней, в потустороннем мире, где не имеют власти привычные предрассудки и заблуждения. Но и тогда, когда обстоятельства и ситуации обладают известной социальной, исторической конкретностью, условность их выступает довольно отчетливо. Конфликты, раскрывающиеся, скажем, в таких пьесах, как «Добрый человек из Сычуани», «Кавказский меловой круг», могут происходить в совсем иной исторической, социальной и национальной среде. Но любые обстоятельства и ситуации, к которым обращается Б. Брехт, используются им для того, чтобы ярко охарактеризовать человеческие качества, их движение, их сложность, выявить социальный смысл создаваемых им художественных образов.

Благодаря такой обрисовке действующих лиц, драматических ситуаций герои пьес, сохраняя свое индивидуальное своеобразие, предстают как особого рода символы тех или иных отношений к жизни, как образы-иносказания. Иносказательность в пьесах Б. Брехта содержится, собственно, не в их подтексте. Она очень ясно, рельефно оттеняется самой структурой художественных образов. Несомненно, что иносказательность так или иначе присуща любому символу, но в таких произведениях, как пьесы-притчи Б. Брехта, ее действительный реалистический характер акцентируется всем строем драматических парабол.

Помимо символов — развернутых метафор, образно-иносказаний, в реалистическом искусстве нередко художественные обобщения, которые, заключая в себе конкретное содержание, в то же время в силу своей внут-

ренной емкости и масштабности выступают как символы. Таковы, например, скульптурная группа В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница», скульптура И. Д. Шадра «Булыжник — оружие пролетариата», памятник советским воинам в Берлине работы Е. В. Вучетича, картина Г. М. Кожеева «Поднимающий знамя» и многие другие. В скульптурной группе Мухиной каждая из фигур обладает живыми, реальными чертами, очень выразительно передает обобщенный образ человека современной эпохи. Взятая в целом — композиция представляет собой одновременно с тем символ союза рабочих и крестьян, и более широко, символ созидательной мощи нашей страны. Образ рабочего, пользующегося булыжником как средством социальной борьбы, в скульптуре Шадра также соединяет в себе особенности конкретного художественного обобщения с теми свойствами, которые делают его символом революционной энергии рабочего класса. Единство содержательного реального образа и символа ясно выступает и в памятнике Вучетича советским воинам в Берлине. Советский солдат, держащий на руках ребенка, символизирует гуманистическую, освободительную роль нашей армии; фигура матери, исполненная глубокой скорби, — это и яркий конкретный образ и символ родины, оплакивающей своих погибших сыновей.

Следует сказать о том, что обобщенные образы героев, реальные образы-символы и символы-иносказания зачастую «соседствуют» в одном и том же произведении, ансамбле. Так, в волгоградском памятнике бойцам советской армии работы Вучетича удачно объединены фигуры воинов, выполненные в индивидуально-обобщенном плане, и созданная в условно-реалистической манере фигура женщины с мечом, являющаяся символом победы.

Иногда символы, которыми пользуются художники-реалисты, мастера социалистического искусства, рассматриваются как нечто возможное, но не очень желательное и, в сущности, неорганичное для передового искусства нашего времени. Но если внимательно присмотреться к творчеству художников ряда социалистических стран, нетрудно видеть, что дело обстоит совсем не так. И тогда, когда творчество это развивается на основе реалистических принципов, символы как средство обобщения действительности играют значительную роль.

Высказывая свои мысли об искусстве будущего, крупнейший советский скульптор С. Т. Коненков отмечал: «По-моему, так же, как и сегодня, будет цениться искусство озарения, обладающее средствами эмоционально выразительными, метафорическими, символическими, экспрессивными. Я думаю, что это будет искусство, начисто лишенное упрощенной схематичности, ставящее в основу условность объемов, формы и цвета. Уже сейчас ясно, что такие понятия, как «Братство», «Свобода», «Космос», «Труд», нельзя выразить средствами, привычными нам»⁵⁵.

Можно соглашаться или не соглашаться с этими суждениями С. Т. Коненкова в целом, но несомненным, однако, представляется то, что многие явления, с которыми соприкасается человек современной эпохи, требуют новых форм их художественного осмысления и раскрытия, в том числе и таких, как символы. При этом необходимо постоянно иметь в виду не только различное понимание символа, существующее в буржуазно-идеалистической и марксистской эстетике, но и его неоднородную функцию, например, в модернистско-декадентском искусстве и искусстве социалистическом. Если в произведениях крайнего модернизма символ означает разрыв с реальным, если для художников декадентского толка он служит средством выражения глубоко субъективистских представлений и ощущений, то в произведениях социалистического искусства символ раскрывает, «схватывает» подлинные процессы действительности.

Известно, что «непрямое» отражение действительности не ограничивается иносказанием, символом. Толстой глубоко разработал способы воссоздания жизни сквозь призму восприятия ее героями произведений. Творческие завоевания Толстого стали достоянием не только современной социалистической литературы, но и такого объемного, действенного вида искусства, как современное кино.

«Непрямое» отражение действительности в его различных формах, получившее признание в современном прогрессивном искусстве, конечно, ни в какой мере не идентично эстетическим знакам уже по одному тому, что оно является одним из способов художественного обоб-

⁵⁵ С. Т. Коненков. От слов к делу. — «Творчество», 1966, № 1, стр. 1.

щения жизни. В реалистическом искусстве «непрямое» отражение не вступает в конфликт с другими видами и формами художественных обобщений и прежде всего с тем непосредственным, активным вторжением в жизнь, которое является определяющим принципом социалистической культуры. Реалистическое иносказание, символы реального характера находятся в живом взаимодействии со всеми другими средствами и способами художественного познания мира. Поэтому развитие и усложнение форм эстетического освоения действительности никак не могут служить аргументом ни в пользу «исконной» знаковости искусства, ни в защиту того широчайшего использования эстетических знаков, которое будто бы является важнейшей особенностью современной художественной культуры.

8

С точки зрения глобальной семиотики в художественных произведениях все — и сами эстетические знаки и язык искусства, любые средства и способы воплощения знаков — имеет конвенциональный характер. Объективный смысл эстетические явления приобретают не в силу их связи с действительностью, а лишь благодаря своей коммуникативной функции, вследствие стихийно возникающей социальной конвенции.

С другой стороны, крайние «гносеологи» нередко склонны рассматривать и структуру отдельных художественных произведений и развитие искусства в целом прежде всего с позиций познания действительности. Согласно их взглядам, каждый компонент творческого создания, не говоря уже об этапах исторического движения различных видов художественной культуры, составляет лишь звено в сложном процессе постижения мира, и только с этой точки зрения он должен рассматриваться.

Очевидно, что и тот и другой подходы страдают односторонностью. Представляется неоспоримым то, что отношения искусства к действительности составляют основу его подлинного многообразия, его реальной жизни. Вместе с тем было бы совершенно неверно полагать, что коммуникативная функция искусства ничего не определяет в его содержании, в его изобразительных и

выразительных средствах. Никак нельзя признать справедливой ту мысль, что социально-коммуникативное значение искусства является простым производным его художественно-познавательной роли.

Умаление каждого из этих двух начал, так же как и противопоставление их одно другому, неоправданно прежде всего тогда, когда речь идет о реалистическом искусстве. Но отсюда вовсе не следует, что расхождений между ними вообще не существует. В истории мирового искусства они встречаются довольно часто. Говоря о различных типах эстетических знаков, мы в ином аспекте уже отмечали это обстоятельство.

Сейчас же существенно охарактеризовать то, как проявляется соотношение художественно-познавательной функции и коммуникативно-конвенционального начала в способах и средствах, которыми пользуется искусство, в его языке. Можно сказать, что любой способ, любые средства образного постижения действительности только в том случае оказываются в полной мере действенными, когда они не только помогают запечатлеть художественное открытие, но и сделать его эстетически «заразительным», коммуникативным. Структура зрелых произведений искусства вовсе не игнорирует целей эстетического воздействия. Более того, ее создание, особенно в реалистическом искусстве, обусловлено намерением художника органически соединить то и другое — воплотить самобытность его образного видения жизни, передать идеи и образы с максимальной силой экспрессии.

Но, разумеется, далеко не все художественные средства, в том числе и в реалистическом искусстве, выполняют функцию, *непосредственно* связанную с воплощением образного познания. Те из них, которые нередко носят название выразительных средств, в реалистическом произведении, естественно, не обособлены от других его компонентов. И в то же время они несут здесь свою особую «нагрузку». Нередко наблюдается и следующий процесс: тот или иной способ изображения, будучи первоначально средством художественного анализа действительности, приобретает затем чисто экспрессивный характер. Подвижность связей между различными художественными способами и средствами не меняет, однако, их функциональной дифференцированности.

В признании исторической локальности, конвенциональности любых путей и средств эстетического освоения действительности защитники глобальной семиотики тесно соприкасаются со сторонниками социально-культурного релятивизма. В последние годы опубликовано немало, особенно в зарубежной печати, работ, характеризующих освещение проблемы пространства и времени в произведениях искусства. Очевидно, что художественная интерпретация этих явлений (или, как теперь говорят, художественное время и пространство) вовсе не идентична и не может быть идентичной реальным процессам и отношениям. Время и пространство по-разному предстают прежде всего в различных видах искусства. Легко видеть существенные отличия в этом смысле между, например, литературой и живописью, музыкой и архитектурой и т. д. Образное раскрытие времени и пространства изменяется в зависимости от творческого замысла художника, от той системы идей и образов, которую он воплощает в своем произведении. Меняется понимание времени и пространства также вместе с ходом исторического развития человеческого общества.

Все это, тем не менее, не устраняет связей между художественным пространством и временем, с одной стороны, и реальным временем и пространством, с другой, связей, которые возникают в процессе отражения явлений объективного мира. Отражение это может передавать ту или иную долю истины, передавать ее в соотношении со многими иными художественными истинами. Но оно может и искажать реальные процессы. Субъективистское восприятие происходящего нередко подменяет действительное иллюзиями либо даже ложью. Если рассматривать развитие искусства в широком плане, художественное время и пространство невозможно понять вне их соотношений с раскрытием явлений реального мира.

С этой точки зрения интересными представляются, например, споры о значении перспективы в живописи, которые ведутся в течение сравнительно длительного времени. Некоторые теоретики и художники утверждают, что появление перспективного изображения в искусстве эпохи Возрождения не было открытием объективных начал человеческого восприятия мира. Перспектива, по их мнению,— это лишь одна из множества возможных,

существовавших и существующих форм построения живописного пространства.

В статье «Обратная перспектива» П. А. Флоренский писал: «...есть ли перспектива, перспективный образ мира, перспективное истолкование мира — естественный, из существа его вытекающий образ, истинное *слово мира* или же это — только особая орфография, одна из многих конструкций, характерная для создавших ее, свойственная веку и жизнепониманию придумавших ее и выражающая собственный их стиль, но вовсе не исключающая других орфографий, иных систем, иных транскрипций, соответствующих жизнепониманию и стилю иных веков?»⁵⁶.

На этот — не вполне корректно поставленный — вопрос П. А. Флоренский отвечает в том духе, что перспектива в искусстве представляет собой не нечто реальное, объективное, а тот способ создания живописных конструкций, ту художественную орфографию, которые свойственны лишь определенному времени и выражают особенности исторически локальной эстетической системы.

Однако положение это опровергается прежде всего тем, что реальность перспективы признается не только художниками, но и учеными, не только искусством, но и наукой. Такая, например, научная дисциплина, как начертательная геометрия, основана в значительной мере на использовании законов перспективы. П. А. Флоренский утверждает, что в произведениях средневекового искусства, в частности, древнерусской живописи, пространство «строится» с опорой на совсем иные принципы, чем «перспективное истолкование мира» и это не нарушает цельности их восприятия, их эстетического воздействия. Но этот довод никак нельзя признать основательным. Известно, что в искусстве новые творческие открытия не перечеркивают достигнутого ранее. Однако оттого, что мы с удовольствием читаем сказки, любимся репродукциями наскальных изображений, вовсе не следует, что в последующем развитии словесного искусства, живописи не было огромных общезначимых завоеваний, ставших достоянием мировой художественной культуры. Эстетическая «заразительность» значительных

⁵⁶ «Труды по знаковым системам», вып. 3. Тарту, 1967, стр. 384.

художественных произведений разных эпох никак не опровергает поступательного движения искусства.

Некорректность поставленного П. А. Флоренским вопроса состоит в том, что им противопоставлены «истинное слово мира» и «орфография», причем «истинное слово» понимается здесь как последнее, окончательное. Но ни в науке, ни в искусстве, что также хорошо известно, нет и не бывает последних слов. Существует непрерывный процесс познания, эстетического освоения изменяющегося мира, процесс, который характеризуется открытиями, имеющими не абсолютный, а относительный характер.

Сторонники кодового истолкования искусства заявляют, что законы линейной перспективы даже в классическом искусстве далеко не всегда строго соблюдались, не говоря уже об искусстве современном, в котором они либо претерпевают существенную трансформацию, либо даже совсем отвергаются. Но ни возможностей дальнейшего развития и усложнения законов живописной перспективы, творческого их использования, ни появления новых художественных средств и способов мастера реалистического искусства не отрицали и не отрицают. Что же касается творческой практики художников, принадлежащих к ультрамодернистским течениям, то вряд ли можно рассматривать ее как критерий при оценке творческого арсенала современного мирового искусства.

Следует подчеркнуть, что пространственные решения и в произведениях реалистического искусства, не говоря уже об иных художественных направлениях, ни в какой мере не ограничиваются отражением объективного характера окружающего мира. Они теснейшим образом связаны с экспрессивными началами художественных созданий. С большой наглядностью это раскрывается в таких видах искусства, как живопись и кинематография. Особое положение в этом смысле занимает архитектура, в которой пространство выступает не столько как внешний объект, сколько как внутренняя опора многих творческих решений.

Оживленные споры происходят сейчас и вокруг проблем художественного времени. История искусства накопила большое количество фактов, показывающих различную интерпретацию временных процессов худож-

никами разных исторических периодов, мастерами одной и той же эпохи. Писатели-классицисты, например, как известно, защищали принцип единства места и времени при изображении событий и героев. Писатели-романтики решительно его отвергали, подчеркивая глубокое противоречие этого принципа жизненной правде, внутренним законам искусства. Художники-реалисты XIX в. применяли весьма несхожие способы воссоздания временных отношений.

В их произведениях часто встречается то, что иногда называют «сжатием» времени. Повествование, насыщенное острыми жизненными конфликтами, в которые вовлечены многие герои, разворачивается стремительно. Изображение событий, сложнейших психологических коллизий концентрируется на протяжении сравнительно небольшого промежутка времени — иногда несколько дней или даже нескольких часов. В целях динамического освещения действующих лиц и конфликтов автор зачастую отказывается от описания всего процесса их развития, выделяя в нем лишь отдельные, важнейшие звенья.

А рядом с этим в художественном повествовании нередко наблюдается «растяжение» времени — его движение здесь как бы замедляется. Рассказ о явлениях действительности, героях в этом случае разворачивается преднамеренно неторопливо. Он вбирает в себя множество выразительных жизненных подробностей, обстоятельных описаний среды, нередко «соседних» эпизодов, отступлений и т. д. Все это и создает ощущение либо медленного течения времени, либо даже своеобразной его неподвижности.

Одной из форм художественной трансформации временных процессов является нарушение реальной последовательности изображаемых явлений — описание событий, происшедших позже, нередко предшествует показу того, что случилось до них. Так, повесть Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича» открывается картиной похорон ее главного героя, и затем уже, как известно, автор ведет рассказ о его жизни.

В современной модернистско-декадентской литературе часто звучат мотивы призрачности временных отношений и связей. Отрицая объективный характер времени, писатели, принадлежащие к крайним модернистским течениям, рассматривают его как нечто совершенно

субъективное, как ту меру отсчета, которая характеризует лишь внутренний мир отдельного «я».

Основываясь на том, что в литературе и искусстве разных эпох, различных направлений существует своя творческая интерпретация времени, сторонники глобальной семиотики делают вывод о чисто конвенциональном, кодовом значении этого явления в произведениях искусства. Но само — почти постоянное — «присутствие» времени в художественном отражении мира в немалой мере выявляет его объективную сущность. То обстоятельство, что широкое образное раскрытие действительности неосуществимо помимо временных отношений, решительно подчеркивает их независимые от воли субъекта свойства.

Художественное время соотносится, с одной стороны, с философским пониманием вечной проблемы человеческого бытия, а с другой, — и притом гораздо чаще — с восприятием исторического времени. Проявления его всегда широки и многогранны. Помимо того, художественные отражения исторического времени тесно соединяются с весьма разнообразными творческими замыслами художников. Все это делает не только возможными, но и совершенно необходимыми различные интерпретации временных связей.

Художественные отражения исторического времени могут быть прямыми и опосредованными. Даже тогда, когда художник совсем не касается проблем своего времени или, не принимая его, отвергает какое-либо его отношение к искусству, оно всегда так или иначе сказывается в характере, особенностях его художественных устремлений. Опосредованное отражение исторического времени в известной мере так же, как и непосредственное его восприятие, проявляется в различных формах, в том числе и в виде иносказательного освещения его особых черт и коллизий. И это мы наблюдаем, например, в пьесах-параболах Б. Брехта, где изображение иных эпох тесно связано с раскрытием основных конфликтов и тенденций нашего времени.

Историзм как способ восприятия и образного отражения жизни человека составляет крупное завоевание искусства в целом, в особенности литературы. Он позволяет не только яснее видеть изменения, происходящие в мире, но и их взаимозависимость, место и значение тех или иных явлений в общем движении социальной дейст-

вительности. Но — скажут снова защитники кодового понимания искусства — ведь вы же не отрицаете художественной ценности тех произведений искусства, которые появились тогда, когда еще не сформировался историзм как определенный творческий принцип. Если это так, а это несомненно верно, то не следует ли отсюда вывод, что решающее значение для искусства имеют не его связи с действительностью, не формы соприкосновения с историческим временем, а те коммуникативные начала, которые в нем выражены и которые складываются на основе законов конвенции?

Частично об этом уже шла речь в связи с проблемой художественного пространства. К сказанному следует лишь прибавить, что очень важен историзм не только в самом искусстве, но и в науке об искусстве. И если невозможно и нет никакой необходимости обращать в прошлое те или иные завоевания художественной культуры нового времени, то также не оправдано и стремление оценивать искусство этого периода с позиций предшествующих эпох.

Что же касается конвенциональности изменяющихся способов и средств выражения художественного времени, то они могут быть названы конвенциональными, но лишь в том смысле, что постоянно получают широкое признание «потребителей» искусства, находят его, встречая нередко скептическое к себе отношение, сопротивление. Но все это не устраняет важнейшего факта: когда речь идет о произведениях искусства, содержащих в себе значительные художественные обобщения, конвенциональность эта возникает на основе постижения объективных свойств мира, исторического времени.

9

Художественные средства, используемые для воплощения образного познания, чаще всего обладают экспрессивной функцией. Следует подчеркнуть: соотношение собственно «изобразительных» и выразительных средств в разных областях искусства различно. Но и в пределах отдельных видов границы между ними изменчивы. Нередко это приводит к тому, что аналитико-синтетические способы развития, скажем, повествования в

романе или действия в драме с течением времени приобретают чисто экспрессивный характер.

Наглядным примером этому может служить, скажем, эволюция образа рассказчика в европейской литературе XVI—XX вв. В романе путешествий, в так называемом плутовском романе рассказчик выполнял прежде всего роль очевидца и участника событий, которые описывались в этих произведениях. Фигура рассказчика, его бытовой, психологический облик подчеркивали достоверность повествования. Очевидец сообщал о том, что наблюдал сам, или, по крайней мере, что отмечается редко, узнавал из «верных» источников. Рассказчик был не просто одним из персонажей романа, повести; образ этот являлся их композиционным центром. Среди множества произведений названного жанра наиболее характерные—анонимная повесть «Ласарильо с Тормеса», «Симплициссимус» Гриммельсгаузена, романы Лесажа «Хромой бес», «История Жиль Блаза из Сантьяны».

С течением времени рассказчик постепенно утрачивает черты свидетеля событий, участника происшествий. Главным в обрисовке этого образа становится раскрытие известного психологического ракурса как исходного начала при освещении жизненных явлений, людей, воплощение определенного отношения к ним, которое весьма существенно в том смысле, что оно формирует основной тон повествования. Особенности этого тона, соотношения его с материалом действительности, находящим свое претворение в художественных произведениях, необыкновенно разнообразны. И это подчеркивает широкое экспрессивное значение, которое приобретает образ рассказчика, например, в литературе XIX в. «Непосредственное» видение происходящего перестает быть обязательным его свойством. Повествователь может знакомить читателей с самыми различными явлениями, в том числе и такими, о которых знает очень мало. На первом плане — не достоверность, а эмоциональный колорит рассказа.

В своей экспрессивной функции образ рассказчика, повествователя имеет, несомненно, конвенциональный характер. Как обозначение определенного подхода к изображаемым явлениям, эмоционального отношения он стал обычным для читательской аудитории и принимается ею, в сущности, в любых своих обликах, даже тогда, когда его условность решительно подчеркнута. Поэтому

повествование часто ведется от имени не только взрослого, но и подростка или даже малолетнего ребенка, ведется от имени человека, который живет и действует в обычных условиях, и человека, находящегося в плену чрезвычайных обстоятельств, которые как будто бы лишают его возможности выступать в роли повествователя.

«Последний день приговоренного к смерти» В. Гюго построен как рассказ героя этого произведения о его переживаниях, мучениях в ожидании рокового конца; рассказ этот содержит в себе описание встреч, всего ритуала приготовлений к казни и душевного состояния героя вплоть до последних минут его жизни.

«Кроткая» Достоевского представляет собой повествование от лица героя, только что потерявшего близкого ему человека — жену, покончившую самоубийством; развивается повествование как непрерывный поток воспоминаний и горьких раздумий об их совместной жизни, их сложных взаимоотношениях. В предисловии к рассказу Достоевский писал: «Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемерками и в форме сбивчивой; то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так и всегда и бывает в действительности. Если б мог послушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необдуманнее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографисте (после которого я бы обделал все написанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим»

Но «фантастичность» эта — общепризнанная, конвенциональная. У различных авторов она предстает в разных формах. Читателей несколько не удивляет то обстоятельство, что, например, в «Холстомере» Толстого рассказ ведется «от лица» лошади. Конвенциональная условность делает возможными повествование, лирические высказывания и от имени умерших. Начальная глава романа Эльзы Триоле «Великое никогда» посвящена похоронам главного героя. Своеобразие ее состоит в том, что покойный сам «рассказывает» о различных участниках этих похорон, об отношении их к живому герою и об их поведении после его смерти. В замечательном стихотворении Твардовского «Я убит подо Ржевом» тесное влияние ге-

роики и трагедии войны великолепно передано посредством лирического монолога погибшего воина. Аналогичные примеры можно было бы значительно увеличить.

И если эволюция образа рассказчика довольно ясно показывает становление конвенции определенного вида, то несколько иная тенденция, на наш взгляд, проявляется в истории такого, например, художественного компонента драмы и театра, как хор. Участие хора в сценическом действии, как известно, составляет существенную особенность античного театра и прежде всего древнегреческой драматургии и древнегреческого театрального искусства. Он выполнял здесь неоднозначную функцию. На первых ступенях развития античной трагедии ему принадлежала ведущая роль. «Трагедия образовалась из песен хора, и в трагедиях Эсхила эти песни еще занимают очень значительное и существенное место. В «Просительницах» хор Данаид — главное действующее лицо. Хотя это коллективное лицо имеет по преимуществу пассивный характер, но судьба его стоит в центре всего действия... В «Хоэфорах» хор постоянно побуждает Ореста к действию. В «Эвменидах» хор Эриний представляет одну из борющихся сил. В «Агамемноне» хору принадлежит совершенно исключительная роль. Хотя он не является в прямом смысле действующим лицом и только в конце трагедии пытается действовать, но его песни создают основу, на которой развивается все действие трагедии»⁵⁷.

В трагедиях Софокла хор приобретает иное значение. Он становится воплощением народной, житейской мудрости, своего рода судьей в том столкновении страстей, которое происходит в драме. Хор комментирует события, подготавливает развязку основного конфликта. Эврипид — в сравнении со своими предшественниками — значительно расширил и усилил диалогическое строение трагедии. В его произведениях хор отодвинут на задний план и существенного значения в развитии действия не имеет. Аристотель в своей «Поэтике» (глава XVIII) настаивал на том, что «хор должно считать одним из актеров; он должен быть частью целого и играть роль не как у Эврипида, но как у Софокла. У позднейших поэтов хоровые партии принадлежат к (данной) фабуле столько же, сколько и ко всякой другой трагедии, поэтому у них (хор) поет

⁵⁷ «История греческой литературы», т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1946, стр. 320.

просто вставочные песни, чему первый подал пример Агафон»⁵⁸. Превращение хора из образно конструктивного явления в экспрессивное начало художественного произведения с достаточной отчетливостью прослеживается в античной драме.

Но на этом не заканчивается история хора как литературно-эстетического феномена. В более позднюю эпоху не раз предпринимались попытки включить хор в число действующих лиц драмы. Это делали, например, Расин, Шиллер. Но большого успеха такого рода начинания не имели и не стали побудительным фактором в возникновении эстетической конвенции. Стремление так или иначе использовать хор в развитии драматического действия наблюдается и в литературе нашего времени. Оно нашло свое осуществление, например, в некоторых пьесах Б. Брехта («Святая Иоанна скотобоен»), в «Командарме 2» И. Сельвинского, в «Иркутской истории» А. Арбузова.

Как ни оценивать художественные результаты этих новаций, несомненным представляется то, что в современной пьесе хор появляется лишь как выражение эпизодических творческих экспериментов. Обычным действующим лицом в драматургии нашего времени он не стал и вряд ли станет. Имея в виду творческие эксперименты не только наших современников, но и писателей XVII–XIX вв., можно было бы сказать, что литературно-общественная реакция на попытки ввести хор в драму и театр нового времени являются интересным примером несостоявшейся художественной конвенции.

В то же время, если рассматривать язык театрального искусства в целом, конвенциональный характер многих его составных элементов вряд ли может быть оспорен. Творческие принципы построения сценических произведений, способы мизансценировки, пути и приемы использования в спектакле декоративной живописи, музыки и т. д. лишь в известной мере связаны с особенностями отдельных драматических произведений. В своих главных чертах они определяются общим направлением развития театра в известный период времени, теми поисками новых выразительных возможностей, которые ведут мастера театрального искусства.

⁵⁸ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, стр. 100.

Так, в последние полтора — два десятилетия в советском театре широкое распространение получил сформировавшийся еще в 20-е годы способ условной трактовки сценического действия (отказ от «иллюзионных» декораций, занавеса, демонстрация «театральности» происходящего на сценических подмостках и т. д.). Способ этот, встречавший вначале резкие возражения публики, сейчас прочно вошел в театральную практику, приобрел конвенциональные черты. Свое применение он находит при постановке самых различных по содержанию и стилю драматических произведений, являясь одним из выразительных средств современного театра, которое успешно соревнуется с принципами последовательной «натуральности».

Эстетические конвенции неодинаковы по своей длительности. Иногда они быстротечны, как мода. Нередко же их действие продолжается на протяжении весьма значительного промежутка времени. Наряду с эстетическими конвенциями историко-временного характера, распространяющимися на большой период в развитии искусства, стихийно складываются «соглашения» национального и социального типа, которые зачастую своеобразно переплетаются с первыми.

Выразительное сочетание исторической и национальной конвенциональности, с особой отчетливостью воспринимаемое инонациональным зрителем, предстает, например, в спектаклях театра «Французская комедия», показанных на его гастролях в Москве. Некоторые из этих спектаклей поставлены в духе тех традиций, той художественной манеры, которые ведут свое происхождение от искусства эпохи классицизма. Довольно рельефно в них выступают также некоторые устойчивые национальные особенности французского театра с его тяготением к изяществу и ясности сценического образа, внутренней динамичности театрального действия. Черты историко-временной конвенциональности хорошо ощутимы, например, во французском фильме-спектакле «Мещанин во дворянстве», воссоздающем отдельные стороны театральной стилистики XVII в. Это «галантно»-феерическое (с элементами иронии) представление, в котором объединены вместе драма и балет.

Театральное искусство различных народов обладает многими специфическими свойствами. Среди них и свои

особые средства художественной выразительности. Так, например, в традиционном китайском театре внимание знакомившихся с ним постоянно привлекали к себе своеобразное строение, интонационный колорит сценической речи. С. В. Образцов пишет по этому поводу: «Основным средством произнесения текста, занимающего в традиционном театре гораздо большее место, чем пение, является особая сценическая речь, которую, вероятно, надо назвать речью интонационно-ритмической. Ни на какую манеру европейской декламации она не похожа. Не похожа она и на оперный речитатив... интонационный рисунок фразы очень сложен и занимает широкий диапазон, двигаясь то восходящими, то нисходящими ходами, по крайней мере, в полторы — две октавы. Этот интонационный рисунок сам по себе не имеет прямого отношения к смысловому и эмоциональному содержанию фразы»⁵⁹.

Но вместе с тем он распространяется на все сценическое действие, оставаясь в известной мере постоянной величиной. «...Законы интонационного рисунка и его характер для данного амплуа всегда остаются одни и те же. Есть свой закон интонации у молодых женщин, у женщин старых, у молодых и старых мужчин, у добрых и злых, умных и глупых, смелых и трусов. Эта интонационно-ритмическая речь служит для монологов и для диалогов»⁶⁰. Традиционность интонационно-ритмической речи в китайском классическом театре оттеняет исторический характер ее конвенциональности.

В различных видах искусства, в их языке соотношение собственно конвенциональных начал и компонентов, воплощающих изменяющееся образное познание жизни, духовный мир людей, — неоднородны. Художественные средства, скажем, литературы более подвижны, чем, например, язык хореографического искусства. В классическом балете роль конвенциональной условности, устойчивых способов и приемов выражения художественного образа значительно большая, чем в какой-либо другой области искусства. Язык классического танца сложился путем строгого отбора определенных движений, действий, выразительно передающих эмоции человека, его физическую и духовную красоту. Отдельные движе-

⁵⁹ С. В. Образцов. Театр китайского народа. М., «Искусство», 1957, стр. 160.

⁶⁰ Там же, стр. 161.

ния, их комплекс обладают своей семантикой, своим значением. Эстетические знаки здесь служат одним из средств воплощения правды художественного образа.

Устойчивость языка классического хореографического искусства вовсе не означает, что он не претерпевает изменений. Как раз в наши дни в советском театре происходит его весьма заметное и плодотворное обновление. С другой стороны, и в тех искусствах, художественный язык которых в целом отличается значительной подвижностью, периодически наблюдается нарастание стилевых штампов, стандартов, появление целой системы «отработанных» средств выражения, которые вступают в противоречие с новыми творческими идеями, с художественными запросами. В данном случае знаковые черты художественного языка становятся препятствием к созданию глубоких художественных образов.

Все это показывает сложность структуры языка отдельных видов искусства, сложность отношений между «изобразительными» и выразительными средствами, неоднородность функции знаковых явлений художественного языка.

Из большого числа вопросов, относящихся к теме «семиотика и художественное творчество», здесь рассмотрены лишь некоторые, рассмотрены в общем плане. Методологическая позиция, которая обосновывается и защищается в этой статье, как мне кажется, позволяет плодотворно вести научные поиски в области семиотики искусства. Вместе с тем автор статьи далек от мысли считать свой подход к проблеме единственно возможным и нужным. Столкновение различных мнений и подходов весьма полезно в любой сфере научных исследований, тем более оно необходимо и полезно в науке, которая переживает период своего становления.

И хотя решение многих важных проблем семиотики искусства еще впереди, хотелось бы подчеркнуть, что изучение знаковых явлений в нем, их соотношений с различными видами образного отражения действительности существенно не только для глубокого понимания специфики искусства, многообразия и противоречивости его исторического развития, но и для выяснения тех широких связей, внутренних соприкосновений, которые существуют между художественной культурой и другими формами творческой деятельности человека.

Ю. Барабаш

АЛГЕБРА И ГАРМОНИЯ

Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.

А. Пушкин. «Моцарт и Сальери».

Современный гуманитарий раздираем противоречиями. Он и преисполнен гордости за свой предмет и вместе с тем как бы чуть-чуть стесняется того, что принадлежит к клану гонимых (так ему кажется) «лириков», а не почитаемых «физиков». Он мечет громы и молнии против технократов, саркастически комментирует творческие притязания кибернетических роботов, его хлебом не корми, дай порассуждать о ветке сирени и томике Пушкина в кабине космического корабля... Но за всем этим угадывается какая-то неуверенность, боязнь отстать от веяний времени, этакий священный, хотя и тщательно скрываемый трепет дилетанта перед всемогуществом математики.

Эту примечательную особенность психологии гуманитария наших дней довольно метко охарактеризовал польский писатель Станислав Лем. «Ему,—замечает С. Лем,—нравятся точные науки, он хотел бы заполучить их пробный камень—эксперимент, придающий обобщениям «нестабильность» (хотя не исключено, что он этого немного опасается). Заниматься неразрешимыми проблемами, которые нельзя ни бросить, ни разрешить, как разгадывать тайну,—ничего не выйдет, конечно, а все-таки как-то достойно, потому что тайна вечна. Для определенного стиля мышления это само по себе ценность...»¹.

И вот человек с таким стилем мышления берется за разгадку вечной тайны. Он жаждет «поверить алгеброй гармонию» и в этом своем рвении, как нередко бы-

¹ Цит. по: «Вопросы философии», 1969, № 8, стр. 49—50.

вает с неопитами, идет намного дальше представителей точного знания.

Последние, между прочим, не торопятся отдавать искусство на откуп электронной Каллиоппе. Напротив, они преисполнены пиетета к нему. Вспомним А. Эйнштейна, его через всю жизнь пронесенную любовь к музыке Гайдна, Моцарта, Баха; по свидетельству современника, «архитектоническая красота» творений последнего ассоциировалась у него со стройной и возвышенной логикой математических конструкций. Широко известно признание великого физика о том, что Достоевский дал ему «больше, чем Гаусс»². Другой крупнейший физик современности, Н. Бор, ценит искусство за его неповторимую способность «напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа». Не слабость, а преимущество искусства видит он в том, что «отказ от точных определений, характерных для научных сообщений, представляет больше свободы игре фантазии»³. Академик А. Н. Колмогоров, признанный лидер той группы математиков, которые в своих экспериментах широко опираются на материал искусства, не без оттенка восхищения говорит о том, что только поэту под силу при помощи количественно ничтожного с точки зрения современной техники сообщения из 400 букв «создать... «канал связи» непосредственного общения со своими современниками и потомками», разорвать «ограничения пространства и времени»⁴. Близкую этому мысль утверждает «отец кибернетики» Н. Винер, когда подчеркивает уникальную способность человеческого мозга воспринимать «стихи, романы, картины, содержание которых любая вычислительная машина должна была бы отбросить как нечто аморфное»⁵.

Но горячим головам не до этих тонкостей. Гуманитарий наш суетится, забегает вперед. Подобно автору чеховского «Письма к ученому соседу», он упивается наи-

² См. А. Мошковский. Альберт Эйнштейн. Беседы с Эйнштейном о теории относительности и общей системе мира. М., изд-во «Работник просвещения», 1922, стр. 200—202; Б. Г. Кузнецов. Эйнштейн. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 86.

³ Нильс Бор. Атомная физика и человеческое познание. М., Изд-во иностранной литературы, 1961, стр. 111.

⁴ Цит. по кн.: А. Кондратов. Математика и поэзия. М., «Знание», 1962, стр. 48.

⁵ Норберт Винер. Творец и робот. М., «Прогресс», 1966, стр. 82.

современнейшей терминологией: алгоритм, модель, кон-
структ, инвариант... Он организует диспуты, выступает
с лекциями, пишет брошюры. Он — при деле.

Всерьез спорить с подобного рода людьми — занятие
не слишком благодарное и заманчивое, однако помянуть
их «незлым тихим словом» все же стоит. Беда в том, что
массовый читатель большей частью именно из их рук
получает информацию о процессах, происходящих в на-
ши дни на стыке естественных и общественных наук,
и информацию, конечно же, во многом искаженную.
Просто-таки необходимо провести четкую разделитель-
ную черту между суесловием на «кибернетические» те-
мы и действительно серьезными поисками, направлен-
ными на дальнейшее совершенствование методологии
социальных наук, между пустопорожним вспыскопуска-
тельством и подлинно научными дискуссиями.

Дискуссии эти, судя по всему, имеют тенденцию ско-
рее к углублению и активизации, нежели к свертыва-
нию. Нет смысла закрывать на это глаза. И дело, по ви-
димому, не только, а может быть, даже и не столько
в «давлении» естественных наук на гуманитарные, сколь-
ко в собственных, внутренних потребностях этих послед-
них, в том возрастании их роли и значения, которое все
более явственно ощущается каждым из нас. По мнению
известного французского этнолога Клода Леви-Стросса,
либо ХХI век будет веком социальных наук, либо его не
будет совсем⁶. Быть может, это слишком сильно сказа-
но, однако так сегодня думают многие, и не в этом,
в конце концов, главное.

Главное в другом: какими быть социальным наукам
на пороге нового века?

К. Леви-Стросс считает, что единственный путь, ве-
дущий в землю обетованную, — точность. «Мы не можем
поместить точные и естественные науки по одну сто-
рону, а социальные и гуманитарные — по другую... На-
учен по своему духу только подход точных и естествен-
ных наук, на который должны стремиться опираться гу-
манитарные науки, когда они изучают человека как часть
этого мира»⁷.

⁶ См. «Вопросы философии», 1968, № 6.

⁷ Claude Lévi-Strauss. Criteria of science in the social and human dis-
ciplines.— «International social science journal». Paris, 1964, v. XVI,
N 4, p. 550.

Такая постановка вопроса чем-то импонирует, не правда ли? Все мы и впрямь устали от приблизительно-сти, субъективизма, вкусовщины, от псевдонаучной беллетристики. Но как прийти к желанной точности?

Существует точка зрения, согласно которой степень точности общественных наук целиком зависит от степени их математизации. Ссылаются на известные нам в передаче П. Лафарга слова К. Маркса о том, что наука тогда только достигает совершенства, когда ей удастся пользоваться математикой. Отсюда делается вывод, что лишь единая количественная мера, лишь математические и статистические методы способны приблизить науку о литературе к наукам точным.

Многие ученые, однако, предостерегают против слишком вольного и чрезмерно расширительного истолкования слов К. Маркса относительно математики. В науке, изучающей такой «субъективный» феномен, как художественное творчество, в науке, где столь важную роль играют факторы социальные и личностные⁸, где объект исследования многомерен, многозначен, неуловим, текуч,— в такой науке количественный критерий имеет суженную сферу применения. «...Поиски математически точной истины,— отмечает А. Бушмин,— в области искусства чрезвычайно затруднены, а когда они заканчиваются успехом, то оказывается, что эта постигнутая «точная истина» далеко не улавливает всей истины, остается тощей, несоразмерно малой по отношению к целому»⁹. Остается та голая, абстрактная, выхолощенная «формула», погоню за которой в общественных науках зло высмеивал К. Маркс.

Проблема, однако, стучится в дверь. Можно иронизировать над гуманитарием, кокетничающим с математикой, можно (и нужно) полемизировать с крайностями, но нельзя не видеть под этой пеной достаточно сильной струи, которая настойчиво рвется в общественные науки, в частности — в литературоведение. Вопросы структурализма, вопросы изучения искусства как знаковой системы занимают ныне философскую, эстетическую мысль

⁸ Этот аспект вопроса находит подробное освещение в книге Б. Буряка «Наука. Литература. Герой» (К., «Радянський письменник», 1969).

⁹ А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., «Наука», 1969, стр. 81—82.

во всем мире. И у нас (нравится это нам или нет — дело другое) в литературоведении все более заметно оформляется структуралистское течение. Проводятся симпозиумы и конференции, посвященные внедрению в литературную науку семиотических, математических, вероятностно-статистических методов. Выходят в свет коллективные сборники и ученые записки — целая библиотечка по структуральной поэтике, требующая предметного и только предметного анализа, а не лихих фельетонов и жестов благородного негодования. Короче говоря, у нас есть прямые основания перефразировать Белинского: все говорят о структуре, все требуют структуры...

Наступает, а вернее, уже наступил момент, когда наша теоретическая мысль должна сказать обо всем этом свое вразумительное слово.

Она же ведет себя пока, мягко говоря, уклончиво. Или поверхностные, ничего не проясняющие упоминания о структурализме, сопровождающиеся к тому же многочисленными оговорками, которые и вовсе смазывают суть дела. Или возникающие время от времени вспышки, так сказать, «романтической» критики, которая при несомненном благородстве исходных побуждений не выходит все же за пределы чисто эмоциональной сферы. Или же, наконец, годами (я не преувеличиваю) тлеющие журнальные дискуссии, организаторы коих, кажется, озабочены единственно соблюдением пресловутого «фифти-фифти».

Несколько лет тому назад у нас вышла интереснейшая книга ученого из ГДР Роберта Веймана о «новой критике», где воссоздана история и прослежены корни буржуазного формалистического литературоведения более чем за полвека¹⁰. Эта работа сочетает широту охвата материала с глубиной исследования различных модификаций формализма, научную основательность, некоторую, я бы даже сказал, щепетильность в признании действительных заслуг тех или иных представителей «неокритики» — с полемической остротой и определенностью оценок.

¹⁰ Роберт Вейман. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. История и критика новейших методов интерпретации. М., «Прогресс», 1965.

Как нужна была бы и нам сегодня работа такого рода — хотя бы, скажем, о русской «формальной школе» 20-х годов, о так называемом ОПОЯЗе (Общество изучения поэтического языка)! Ведь мы, нечего греха таить, если и упоминаем об этой школе, то ограничиваемся ссылками на дискуссии давно прошедших лет и еще на то, что жизнь, дескать, подтвердила несостоятельность этого течения. Так-то оно так, да жизнь подтвердила не только это: она показала и *живучесть* некоторых опоязовских идей, и в этом стоило бы разобраться.

Просто отвергнуть ту или иную научную концепцию — это даже не половина дела. Надо, во-первых, исследовать предмет всесторонне, понять его до конца, а мы этого пока не сделали. Нам еще предстоит разобраться в социальных, философских, идейных корнях структурализма, в его эстетической природе, определить границы применения структурно-семиотических методов, их, если можно так выразиться, «коэффициент плодотворности». Нам предстоит выяснить, существуют ли в действительности точки соприкосновения между этими методами и методом диалектическим, между структурализмом и марксизмом (тезис, настойчиво пропагандируемый целым рядом структуралистов).

Во-вторых, и это, пожалуй, еще важнее, надо дать *свой* ответ на вопрос о перспективах гуманитарных наук, в частности литературоведения. Если К. Леви-Стросс прав и ХХI веку суждено стать веком социальных наук, то нам отнюдь не безразлично, какими будут эти науки. В принципе ответ известен. Мы исходим из того, что наиболее плодотворное развитие литературоведения возможно на основе марксистско-ленинской методологии, что именно она максимально приближает нас к точному знанию в сфере художественного творчества. Но общего представления недостаточно. Истина конкретна, и нам следует, засучив рукава, взяться за разработку наиболее назревших проблем методологии литературной науки, среди которых, кстати, подобающее место должны занять и проблемы структурализма и семиотики. Признаемся сами себе, что мы мало занимаемся этим: после давно отшумевших идейных и методологических бурь 20—30-х годов, после отдельных вспышек недавних десятилетий на этом участке наступило затянувшееся затишье.

Есть ли нужда особо оговаривать то обстоятельство, что автор предлагаемых читателю заметок рассчитывает привлечь внимание лишь к некоторым из аспектов данной проблематики?

1

«Детской болезнью структурализма» назвал русский формализм 20-х годов Роман Якобсон, имея в виду, что между обоими явлениями существуют отношения хотя и не тождества, но во всяком случае очевидной преемственности¹¹.

Это весьма авторитетное мнение, к нему стоит прислушаться. С именем Р. Якобсона связано многое. Вот два его характерных высказывания. Первое: «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать «прием» своим единственным «героем»¹². И второе: «Я не знаю, как можно работать в области языка или искусства и не пытаться уловить структуру. Те, кто говорят о чем-то другом, занимаются разговорами, а не наукой»¹³. Между этими высказываниями — полувековой путь бывшего активного члена ОПОЯЗа, а ныне одного из признанных мэтров структурализма.

ОПОЯЗ... Еще недавно эта страница истории нашей литературной науки казалась прочно забытой. ОПОЯЗ изредка поминался, пожалуй, лишь в узкоспециальных изданиях, да и то чаще всего с эпитетом «пресловутый». Ныне интерес к русскому формализму стал фактом, который трудно отрицать. За рубежом ему посвящаются книги и статьи, у нас библиография по этому вопросу также растет, не говоря уже о ставших признаком хорошего тона ссылках, упоминаниях, цитатах, которыми пестрят многие работы по литературоведению. Наверное, здесь есть кое-что и от моды, как полагают некоторые, однако вряд ли правильно было бы списывать все только за этот счет. Существуют факторы объективные, и связаны они, в частности, с активи-

¹¹ См.: М. Б. Храпченко. О разработке проблем поэтики и стилистики. — «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», 1961, т. XX, вып. 5, стр. 398.

¹² Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, 1921, стр. 11.

¹³ См. «La Pensée», 1967, № 135.

зацией в современной литературной науке тех течений и тенденций, которые мы суммарно, чаще всего без необходимой дифференциации объединяем понятием структурализма. Последний же не только не скрывает, но, напротив, всячески подчеркивает (можно даже сказать, афиширует) свою связь с «формальной школой». Опязовская теоретическая копилка единодушно признается одним из истоков структурализма в литературоведении.

Впрочем, ОПОЯЗ и сам возник не на голом месте. В деле «развинчивания» искусства (по свидетельству В. Шкловского, в ОПОЯЗе говорили: «Мы не развенчиваем старое искусство, мы его развинчиваем для анализа»¹⁴) формальная школа тоже имела предшественников. «...Живые импульсы для методологических исканий в области вопросов литературной формы фактически были восприняты нами от теоретиков символизма... На первом месте должен быть назван здесь Андрей Белый...»¹⁵.

Конечно, формалистов мало привлекали религиозно-идеалистические философские концепции символистов, они их решительно отвергали, так же как и потебнианство, под поэтической теорией которого, по утверждению А. Белого, подписались бы русские символисты. Признавая заслуги символистов в оживлении интереса к проблемам поэтики, опязовцы тем не менее считали, что символизм все же «не мог осуществить новой, научной поэтики, как теории самозаконного слова», что его система «держится на сгнившем фундаменте»¹⁶.

Однако надо иметь в виду, что эстетика символизма не была целью. Мистические мотивы, выпренняя терминология («миф» и «иероглиф» у В. Иванова, «волшебство» у К. Бальмонта, «магизм» у Ф. Сологуба и т. п.) сочетались с утверждением самоценности и кон-

¹⁴ См.: «Ю. Тынянов. Писатель и ученый». М., «Молодая гвардия», 1966, стр. 54.

¹⁵ В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926. Л., «Academia», 1928, стр. 8. Уместно будет напомнить также о тяготении некоторых теоретиков «формальной школы» к акмеизму (Б. Эйхенбаум) и в особенности к футуризму (В. Шкловский, Р. Jakobson, О. Брик).

¹⁶ Р. Jakobson. Брюсовская стихология и наука о стихе.—«Научные известия. Сборник второй. Философия. Литература. Искусство». М., Госиздат, 1922, стр. 223, 224.

структивности слова, с повышенным интересом к поэтической технике, к инструментовке стиха, эвфонии и проч.

Что касается А. Белого, то ему принадлежит одна из первых в русском литературоведении попыток обосновать необходимость внедрения в эстетику точных методов. Правда, к статистике прибегал еще Тредиаковский, однако то были все же случайные и робкие опыты, а Андрей Белый ставил задачу разработать целую систему методологических принципов, которая бы исходила из современного ему уровня естественных наук. Характерна в этом отношении его статья «Лирика и эксперимент» (1909). С едкой иронией отзывается автор о «развратной» журнальной критике и «официальной quasi-эстетике», в глазах которых всякий интерес к вопросам поэтической формы — интерес по меньшей мере праздный; «...мысль об эстетике как системе точных экспериментальных наук для них (почти вовсе неизвестных с научным экспериментом) есть мысль еретическая...»¹⁷. Эти свои положения А. Белый стремился воплотить в исследовательской практике. Его работы: «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина. (Опыт описания)» — пестрят математическими выкладками, формулами, чертежами, диаграммами, таблицами, причем не лишённые интереса наблюдения причудливо переплетаются здесь с произвольными обобщениями.

Вот этот позитивистский дух, дух некоторого, я бы сказал, практицизма, пробивающийся у А. Белого сквозь вязкую мистическую, антропософскую оболочку, этот примат «алгебры» над «гармонией» и импонировал прежде всего опоязовцам. Они сразу же уловили, что в работах А. Белого, по меткому замечанию В. Шкловского, «ремесло съело антропософию и растёт на ней, как на навозе»¹⁸.

Но ремесло у А. Белого съело не только антропософию, оно поглотило и все остальное. Сближение эстетики с точными науками А. Белый ставил в прямую и непосредственную зависимость от ее *деидеологизации*.

¹⁷ Андрей Белый. Символизм. Книга статей. М., «Мусарет», 1910, стр. 237.

¹⁸ В. Шкловский. О теории прозы. М., «Федерация», 1929, стр. 209.

В его представлении, предметом точного, подлинно научного исследования может быть в первую очередь и даже исключительно формальная сторона художественного произведения, очищенная от содержания. «Если мы освободим разбираемое стихотворение,— писал он в книге «Символизм»,— от всякого идейного содержания, как не входящего в область формальных, а потому и точных наблюдений, перед нами останется только форма, т. е. средства изобразительности, в которых дается образ, слова, их соединение и их расположение»¹⁹.

Все, что не отвечает этой исходной методологической установке, оценивалось автором как «вопиющий субъективизм и бездоказательность». Застарелой болезнью русской критики всех направлений и оттенков — от «почтенных» Венгерова и Овсянико-Куликовского до «хлесткого» Иванова-Разумника, от «раздерганного» Боборыкина до социологиста Фриче — А. Белый считал «нарочитый аскетизм», «боязнь полюбить самую плоть выражения мысли художника: слова, соединение слов»²⁰.

Удивительно, как все это — и аргументы, и логика, и даже стиль — близко тому, что говорили о предшествовавшей и современной им русской литературной науке формалисты.

Вот что писал В. Шкловский, тогдашний *enfant terrible* ОПОЯЗа, обычно выражавший в крайне заостренной, парадоксальной форме позиции этого кружка: «И жили они, Белинские, Добролюбовы, Зайцевы, Михайловские, Скабичевские, Овсянико-Куликовские, Кога-ны, Львовы-Рогачевские.

И зажили русскую литературу.

Они, как люди, которые пришли смотреть на цветок и для удобства на него сели».

Как видим, автор не делал различий: для него что народническая, что социологическая или иная какая критика, что академическое литературоведение — все одинаковы, все — «проклятые посредственности, акционерные общества по нивелировке людей». Нетрудно, впрочем, заметить, что особую неприязнь вызывала у него все же критика революционно-демократическая, недаром Белинский первым стоял в списке, да и поми-

¹⁹ Андрей Белый. Символизм, стр. 239.

²⁰ Там же, стр. 598—599.

нался не один раз, под конец даже как «убийца русской литературы (неудачный)»²¹.

Более сдержан был Б. Томашевский, но суть его суждений в общем та же: русская критика 60-х годов расценивала героев литературы лишь «с точки зрения общественной полезности их характера и идеологии», изымала героя из произведения; происходило, по словам Б. Томашевского, «перетолкование художественного произведения на свой идеологический аршин»²².

Странным показалось бы сегодня намерение всерьез защищать «Белинских, Добролюбовых» от обвинений подобного рода. Упомянуть же об этом эпизоде истории нашей литературной науки все-таки стоит: опоязовские филиппики интересны не сами по себе, а как характерный признак, как неотъемлемая деталь некоего общего и, как показывает практика, весьма живучего взгляда на искусство.

Формалисты много говорили о себе как о силе, с самого начала противостоящей символизму и вообще любым проявлениям идеалистической, субъективно-психологической эстетики. «Основным лозунгом,— писал Б. Эйхенбаум,—объединившим первоначальную группу формалистов, был лозунг раскрепощения поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций, все более и более овладевавших символистами»²³.

Отчасти это справедливо, но только отчасти. Формалистическая критика была направлена против философских концепций символизма прежде всего постольку, поскольку она была направлена против *любых* философских концепций. Символисты, потебнианцы, психологи оказались лишь объектом, лежащим, так сказать, под рукой. Главной же мишенью был смысл, содержание, *все* социально значимое в искусстве; это опоязовцы начисто отсекали, отбрасывали вместе с субъективизмом, идеализмом, вместе с «внутренним миром», «душой» и т. п. Неожиданная на первый взгляд перекличка формалистов с Андреем Белым была, если вдуматься, не

²¹ В. Шкловский. Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1918—1923. Л., «Атеней», 1924, стр. 75, 76, 131.

²² Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М.—Л., Гослитиздат, 1930, стр. 154.

²³ Б. Эйхенбаум. Литература, Теория, критика, полемика. Л., «Прибой», 1927, стр. 120.

так уж и неожиданна: символистская «волна» и формалистский «камень» сошлись по меньшей мере в одном, но чрезвычайно существенном, принципиальном пункте — в отрицании содержания как чего-то такого, что якобы целиком относится к субъективистской стихии.

«Объективность», за которую ратовали формалисты, куплена была, как замечает исследователь 30-х годов, дорогой ценой — ценой смысла²⁴. И цену эту формалисты платили без колебаний.

Да и была ли то вообще объективность, если говорить строго? Скорее перед нами псевдоним иного явления: теории *имманентности* искусства, полнейшей *автономности* эстетического ряда.

В этом отношении были у опоязовцев предшественники и коллеги и помимо Андрея Белого. Я не ставлю своей задачей подробный анализ истоков русского формализма (как не пишу историю ОПОЯЗа или очерк развития русской «формальной школы»; это важно отметить во избежание возможных упреков в неполноте и т. п.). Но кое о чем следует все же упомянуть.

Примерно в одно время с опытами Андрея Белого и первыми выступлениями ОПОЯЗа появляется ряд работ, авторы которых главным инструментом исследования закономерностей художественного творчества делают число. Все чаще и настойчивее звучит мысль о том, что «статистика — один из путей выявления стихии слова»²⁵.

Автор цитируемой формулы, Н. Сетницкий, в брошюре «Статистика, литература и поэзия» приводит в подтверждение своего тезиса довольно обширный список книг и статей. Среди них, правда, есть и работы вполне традиционные, скажем, учебник Я. Денисова «Основания метрики у древних греков и римлян» (Москва, 1888) или книга Ф. Е. Корша «Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» А. С. Пушкина по записи Д. П. Зуева» (С.-Петербург, I—II, 1898—1899), исследование по своему характеру не статистическое, а сугубо текстологическое. Но в других упоминаемых

²⁴ См. П. Н. Медведев. Формализм и формалисты. Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, стр. 136.

²⁵ Н. Сетницкий. Статистика, литература и поэзия. К вопросу о плане исследования. Одесса, 1922, стр. 18.

Н. Сетницким работах действительно весьма значительное место занимает количественный анализ.

Так, С. Лукьянов в «Журнале министерства народного просвещения» скрупулезно подсчитывает, сколько слогов, сколько гласных и согласных содержится в стихотворении А. Голенищева-Кутузова «Ангел смерти». В книге С. Боброва «Записки стихотворца» (М., «Музапет», 1916) находим развернутую таблицу соотношений между губными, зубными, свистящими и прочими согласными у русских поэтов (причем анализируются три произведения Пушкина, одно стихотворение Лермонтова и четыре — самого С. Боброва). В журнале «Аполлон» с серией статей, содержащих различного рода подсчеты, выступил В. Чудовский («О ритме пушкинской «Русалки», 1914, № 1—2; «Несколько мыслей к возможному учению о стихе», 1915, № 8—9; «Несколько утверждений о русском стихе», 1917, № 4—5). Одна за другой выходят книги Г. Шенгели «Два памятника» (СПб., 1918) и «Трактат о русском стихе» (Одесса, 1921), страницы которых пестрят всевозможными таблицами, процентами, коэффициентами и т. п.

Это увлечение количественным анализом в большинстве случаев не имело под собой прочной методологической основы, что нередко приводило к курьезам. Нельзя, например, без улыбки читать, как С. Лукьянов, определив процентное содержание малосложных слов у Пушкина и Голенищева-Кутузова, приходит к выводу, что последний «распоряжается этим элементом почти с таким же совершенством, как и Пушкин»²⁶. Встречались и такие пародийные рассуждения: «...Т.е. имеем: пересекающиеся симметрично полуокружности встречаются 4 раза, из них два раза 2 полуокружности и два раза 3 пересекающиеся полуокружности. Несимметричных пересечений... концентрических полуокружностей имеем один случай. Цепей всего семь. Из них в одно звено три цепи; из трех звеньев четыре цепи». Цитируется не пособие по геометрии, а книга Д. Балики «В лаборатории поэта. Ф. Сологуб. А. Белый. Е. Замятин» (1917)²⁷.

²⁶ С. М. Лукьянов. «Ангел смерти» гр. А. А. Голенищева-Кутузова. — Ж. М. Н. П., новая серия, ч. XLIX, 1914, февраль, стр. 329.

²⁷ Цит. по альм.: «Литературная мысль», I. Петроград, «Мысль», 1922, стр. 163.

Были, однако, и попытки нащупать какие-то принципы в применении статистических методов. Показательны с этой точки зрения некоторые материалы, опубликованные в изданиях Академии наук.

«Лингвистические спектры» — так называлась работа Н. Морозова. Автор подсчитывает количество служебных слов на каждую тысячу отдельных слов у русских классиков. Он устанавливает, например, что отрицание *не* у Толстого на каждую тысячу слов «встречается обыкновенно немного менее 20 раз, у Пушкина и Гоголя 20, а у Тургенева значительно больше, чем у них, иногда свыше 30 раз». Предлог *в* на тысячу слов «у Гоголя... повторился в «Тарасе Бульбе» 23 раза, в «Майской ночи» — 15, а в «Страшной мести» — 16 раз», в то время как у Пушкина «на такую же тысячу слов сильное преобладание предлога *в* над предлогами *на* и *с*»²⁸.

Проводя эти «стилеметрические», как он их называет, эксперименты, Н. Морозов ставит перед собою, судя по подзаголовку его статьи, довольно локальную задачу: научиться отличать плагиат от подлинника. Однако нетрудно заметить, что по сути дела речь идет о чем-то более существенном, а именно — о поисках точных, основанных на статистических подсчетах методов исследования художественного стиля. Именно в этом смысл предлагаемого Н. Морозовым способа выведения «коэффициента индивидуальности автора».

Еще раньше с заметкой о применении статистических методов выступил А. Марков. Комментируя затем работу Н. Морозова и в целом благожелательно ее оценивая, он подчеркивает, однако, необходимость выработки прочных методологических основ, подлинно научных принципов, которые обеспечили бы «постоянство итогов» таких исследований, их «устойчивость»²⁹.

«Стилеметрическое» направление в поэтике непосредственно не смыкалось с исканиями ОПОЯЗа, однако оно

²⁸ Н. Морозов. Лингвистические спектры. Средство для отличия плагиатов от истинных произведений того или другого автора. — «Известия отделения русского языка и словесности Российской Академии наук», т. 20, 1915, кн. 4, стр. 101, 105.

²⁹ А. А. Марков. Об одном применении статистического метода. — «Известия Императорской академии наук», серия VI, 1916, № 4, стр. 239.

важно для понимания общей атмосферы, в которой развивались эти искания, формировались концепции деидеологизации литературы, представление о художественном произведении как о сумме технических приемов, замкнутом в себе целом.

Особенно близки были ОПОЯЗу по духу и направленности идеи немецкой Gestalt-теории, весьма активно развивавшейся в конце XIX—начале XX в. Еще К. Фидлер и А. Гильдебранд стремились сделать главным объектом исследования «архитектонический строй художественного произведения». В предисловии к третьему изданию своей книги «Проблема формы в изобразительном искусстве» А. Гильдебранд писал: «Архитектоническое построение есть то, что создает из художнического исследования природы высшее художественное произведение»³⁰. Эти принципы получили развитие у Г. Вельфлина. Напомню также о работах О. Вальцеля, которого современный немецкий автор относит к числу «пионеров» имманентной критики»³¹. О. Вальцель видел залог «научного наблюдения поэзии» в том, чтобы «ради творения забыть о самом творце». Обосновывая свою точку зрения, он утверждал, что в ряде случаев в процессе восприятия произведения искусства решающее значение приобретает «стремление к чисто формальному художественному удовлетворению». «Многие уходят из театра неудовлетворенными, уверенные в том, что трагедия оказалась этически незавершенной, в то время как в действительности их лишили только того формального воздействия развязки, к которому они привыкли»³².

Об этих своих предшественниках опоязовцы, как правило, не вспоминали — то ли по незнанию, то ли по другим причинам, что придавало работам русской «формальной школы» известный налет доморощенности. А. Белецкий иронически комментировал это стремление «во что бы то ни стало получить патент пионера в не обследованных

³⁰ Адольф Гильдебранд. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М., «Мусагет», 1914, стр. 4.

³¹ V. Setschkareff. Einige neuere Werke zur allgemein Literaturwissenschaft.— «Zeitschrift für slavische Philologie». Bd XXIII, H. 2. Heidelberg, 1955, S. 356.

³² Оскар Вальцель. Проблема формы в поэзии. Пг., «Academia», 1923, стр. 66, 38, 33.

ником чашах, создавать свои системы, не подозревая или не желая подозревать о существовании других, нередко весьма солидных систем, желание говорить слова непременно новые, хотя бы на самом деле они давно и веско были другими сказаны»³³. Исключение составляли В. Жирмунский, автор предисловия к русскому изданию книги О. Вальцеля, и Б. Эйхенбаум, отмечавший, что отечественный формализм звучит по отношению к западноевропейскому как «Фрейшютц», разыгранный «перстами робких учениц».

Надо сказать, что и в России, в работах некоторых представителей «академического эклектизма», который всячески третировался опоязовцами, высказывались порою мысли, не столь уж им чуждые. В. Перетц, например, писал, что предметом истории литературы, на его взгляд, «является *сама литература*, а не биография, не история и психология творчества отдельных лиц» и что историк литературы «изучает формальную сторону памятников словесного творчества», игнорируя «изучение содержания, собственно идейную сторону»³⁴.

У русской «формальной школы» эти принципы доведены до крайнего предела, отлиты в заостренные, нарочито парадоксальные, порою не без эпатажирующей окраски формулы. На передний план выдвигается самоценное слово, раскрепощенное от «оков» смысла. Главным и единственным «героем» литературной науки объявляется прием. Художественное произведение рассматривается как явление, довлеющее лишь само себе, как бесцельная игра, как «нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное»³⁵.

Вот лишь несколько характерных положений: «...Пусть другие навязывают поэту мысли, высказанные в его произведениях! Инкриминировать поэту идеи, чувствования... абсурдно...»³⁶.

³³ А. Белецкий. Несколько слов о разработке научной поэтики в России и на Западе.— В кн.: Р. Мюллер-Фрейенфельс. Поэтика. Харьков, 1923, стр. 5—6.

³⁴ В. Н. Перетц. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Петроград, «Academia», 1922, стр. 19. На эти положения В. Перетца обращает внимание В. Жирмунский в книге «Вопросы теории литературы».

³⁵ Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., «Academia», 1924, стр. 189.

³⁶ Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия, стр. 16.

«Никакой *причинной* связи ни с «жизнью», ни с «темпераментом» или «психологией» оно (искусство.— Ю. Б.) не имеет»³⁷.

«История поэзии — история развития приемов словесного оформления»³⁸.

«Нас обвиняли в том, что мы уклоняемся от обсуждения, что такое литература, и не освещаем «литературу — мирозерцанием».

Отвечу сравнением. Можно не знать, что такое электричество, и изучать его. Да и что значит этот вопрос: «Что такое электричество»? Я бы ответил: «Это такое, что если вернуть электрическую лампочку, то она загорится»... Такому изучению литературы посвящают свои груды формалисты»³⁹.

«Если провести заводскую параллель, то я интересуюсь не положением мирового хлопчатобумажного рынка, не политикой трестов, а только номерами пряжи и способами ее ткать»⁴⁰.

Автор последнего афоризма, как это нередко бывало, шел дальше всех: не только героев и их судьбы, не только литературный тип и эпоху, но и мировоззрение он целиком сводит к писательской технике: «Социальный заказ и мировоззрение полезны для художника как повод к изменению формы»⁴¹.

Я привожу давние эти высказывания, ставшие теперь уже достоянием истории литературы, вовсе не для того, чтобы лишний раз упрекнуть задним числом их авторов. Известно, что часть из них впоследствии многое пересмотрела в своих взглядах.

Что же, конец истории формализма? Увы, нет...

«...Сущность литературы состоит не в сообщаемом ею, а в самой системе...»

Не правда ли, трудно отделаться от чувства, что перед нами один из давних опоязовских парадоксов? На самом же деле ОПОЯЗ в данном случае уже ни при чем. Слова эти принадлежат Ролану Барту, видному

³⁷ Б. Эйхенбаум. Некрасов (1922).— В кн.: «О поэзии». Л., Советский писатель», 1969, стр. 55.

³⁸ О. М. Брик. Т. н. «формальный метод».— «Леф», 1923, № 1. стр. 214.

³⁹ В. В. Томашевский. Формальный метод (Вместо некролога).— В кн.: «Современная литература. Сборник статей». Л., «Мысль», 1925, стр. 148.

⁴⁰ В. Шкловский. О теории прозы, стр. 5—6.

⁴¹ Там же, стр. 216.

представителю структурального литературоведения⁴². Переключка с «формальной школой» налицо, и даже не переключка, а скорее методологическая преемственность. Коренной принцип формализма — имманентность, «замкнутость» искусства, принцип, в свое время возведенный теоретиками ОПОЯЗа, как уже говорилось, в крайнюю степень, — не канул в Лету вместе с этим кружком. Он обретает ныне новую жизнь, пронесенный через десятилетия как эстафета сначала Пражским лингвистическим кружком, затем различными школами «новой критики», а теперь подхваченный структуралистским литературоведением.

В статье «О структурализме в литературоведении»⁴³ П. Палиевский справедливо напоминает, что попытки построить законченную и в своем роде стройную систему формалистической поэтики предпринимались в 20—40-е годы «новой критикой», и приводит при этом имена Р. П. Уоррена, Дж. Рэнсома, К. Брукса, У. Эмпсона и других. Точку зрения П. Палиевского на «новую критику» в принципе нельзя не разделить, но боюсь все-таки, что он принимает желаемое за действительное, когда говорит, что система эта «развалилась, как схоластическая и непригодная». Хоронить «новую критику» еще очень и очень рано. И по сей день это — весьма влиятельное крыло буржуазной литературной науки, причем крепость употребляемых нами эпитетов (даже если они в целом и справедливы) вряд ли способна изменить положение дел. Во всяком случае ближе к реальности, мне кажется, Р. Вейман, в своей книге о «новой критике» убедительно, на богатом материале показывающий, сколь широк и силен сегодня «неокритический» фронт, сколь глубоки корни формализма.

Другое дело, что современная «неокритика» представляет собой довольно пеструю картину, внутри этого течения немало оттенков и даже различий. Иные его представители пытаются преодолеть узкие рамки направления за счет включения в него элементов фрейдизма или экзистенциализма (последнее, например, характер-

⁴² О Р. Барте и в целом о французской «новой критике» см.: *Rita Schöber*. «In Banne der Sprache». Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes. Mitteldeutscher Verlag Halle (Saale), 1968.

⁴³ См. «Знамя», 1963, № 12.

но для так называемой «швейцарской школы»). Однако пусть вопрос о цельности и чистоте «неокритической» доктрины волнует прежде всего самих «неокритиков». Незыблемым, несмотря на частные расхождения, остается главное: взгляд на произведение искусства как на застывший феномен, взгляд, исключаяющий — более или менее последовательно и более или менее воинственно — какие бы то ни было связи между искусством и реальностью. Различные школы «неокритики» в конечном счете объединяются именно на этой платформе. Самодовлеющие «законченные формы» (Р. С. Крейн); «замкнутое в себе языковое образование» (В. Кайзер); «техника как открытие» (М. Шорер); принцип «закрытого прочтения», который, будучи абсолютизирован, делает, по существу, невозможной оценку текста⁴⁴; «слово, устанавливающее себя как содержание» (Ф. Мартини), — все это лишь грани, лишь ипостаси одной концепции. Суть этой концепции Дж. Рэнсом определяет следующим образом: «...Я полагаю, что всякое по своей «технике» замечательное поэтическое произведение является в какой-то мере произведением абстрактного искусства, сосредоточивающим из чисто умозрительного интереса внимание прежде всего на структуре и текстуре, на структурно-текстурных взаимоотношениях»⁴⁵.

На том же объекте — на «структурно-текстурных взаимоотношениях» — сосредоточено внимание и структуралистского литературоведения, родство которого с русским формализмом и «новой критикой» наиболее ярко проявляется в стремлении «очистить» художественное произведение от всего, что выходит за пределы замкнутой в себе системы.

Будучи тесно связан с теорией информации и структуральной лингвистикой, структурализм в литературоведении позаимствовал у первой отношение к произведению как к системе передачи сообщений безотносительно к заключенному в них смыслу, а у второй — предпочтение синтаксису перед семантикой. «Задача структуралистской критики, — пишет М. Дюфрени в статье

⁴⁴ Впрочем, в представлении Р. П. Блекмура, сама необходимость такой оценки есть непосильная ноша, тяжелое «бремя» критики.

⁴⁵ Цит. по: Роберт Вейман. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения, стр. 165—166.

«Структура и смысл» («Revue d'Esthétique», 1967, № 1), — такова: выявить «элементы» и связывающие их «структуры», причем под «элементами» понимаются обозначающие, которые обладают свойством входить в систему, не соотносясь непосредственно с обозначаемым; сами по себе эти элементы бессмысленны, и структурализм ставит своей целью порождение смысла из бессмыслицы при помощи структуры». Этот порожденный из бессмыслицы смысл не есть «смысл чего-то» или «смысл для чего-то» — он имманентен, не вписывается ни в какой социальный или исторический контекст, не требует ни малейшей соотнесенности с реальностью.

Даже предположение о том, что литературная наука может рассматривать художественное произведение как некое свидетельство о реальном мире и тем более как одно из средств какого-либо воздействия на этот мир, — даже предположение это отвергается структуралистской критикой, объявляется «реалистической иллюзией». Произведение литературы для такой критики — нечто вроде алгебраического уравнения, смысл которого зависит исключительно от соотношения элементов и заключен в нем самом. Тем самым, по словам М. Дюфренна, «эта критика обрывает все генетические связи произведения с писателем, а через него и с миром». Она превращается в некий «метаязык», который, как прямо утверждает Р. Барт (на него ссылается в своей статье М. Дюфренн), «гораздо больше внимания уделяет исследованию организации обозначающих, нежели выявлению обозначаемого и его связи с обозначающим».

Защите и обоснованию такого подхода к литературному произведению посвящены, например, эссе итальянского критика Барбиери Скуаротти «Критика как структура» («Sigma», 1966, № 10) и «Между социологией и лингвистикой» («Giovane Critica», 1966, № 12).

Акт критики, утверждает Б. Скуаротти, — акт «всегда строго синхронный», и заключается он лишь в исследовании технических приемов, внутренней структуры произведения искусства с целью определить специфику этой структуры. Именно спецификой объекта вызвана необходимость применения и сугубо специфических приемов исследования. «Попытка отыскать специфику произведения, — пишет автор эссе, — с помощью приемов, предназначенных для исследований другого типа и в

других областях, равно как и растворение критического исследования в вопросах, присущих этим, посторонним, областям знания, лишает критику возможности понять что-либо. Это равносильно тому, как если бы кто-нибудь пытался разобраться в химических явлениях методами историографии или при помощи физических гипотез мы попытались изучить экономические явления».

Можно было бы присоединиться к автору, который защищает специфику искусства, но интересно все-таки, что это за «посторонние» факторы, способные помешать критическому исследованию обрести «чистую ценность»? Б. Скуаротти объединяет их понятием «историзма», имея в виду все, что «подчиняет искусство (и, естественно, исследующую его критику.— Ю. Б.) законам истории и общества». При этом выясняется, что критик включает сюда и идеалистическую философию, и диктат буржуазных вкусов, и «схемы Лукача», и марксистскую эстетику, и социалистический реализм... Только отбросив все это, считает Б. Скуаротти, только пользуясь идеологически нейтральным языком науки и сделав единственным своим критерием «строгость» в использовании этого языка, критика может выполнить главную задачу — «отразить литературу абсолютно вне экономической и социальной структуры».

Что ж, если исходить именно из *этой* задачи, то нельзя не признать, что автор цитируемых эссе по-своему логичен: ее невозможно выполнить, не порвав с «законами истории и общества». Но возникает вопрос, не рискует ли такая критика с ее принципом «ориентации литературного произведения на самого себя» оказаться в положении манновского Адриана Леверкюна, играющего «с формами, о которых известно, что из них ушла жизнь»⁴⁶?

Правда, все это, так сказать, крайние, экстремистские формулировки. Есть в структурализме и тенденции более умеренные. Ю. Лотман, например, один из наиболее серьезных представителей структуралистского течения в нашем литературоведении, настаивает, что структуральный подход к искусству ни в коей мере не означает заведомой недооценки, а тем более игнориро-

⁴⁶ Томас Манн. Собр. соч. в 10 томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1960, стр. 315.

вания содержательного момента. «Понятия «идеи» и «поэтического представления о действительности», — пишет он, — не заменяются некоей отвлеченной структурой «чего-то». Необходимо изучить *структуру идеи, структуру поэтического представления о действительности*». Исходя из этого, Ю. Лотман решительно отвергает всякую связь и преемственность, даже какое бы то ни было соотношение между структурализмом и формализмом. Вопрос об этом соотношении, по его мнению, «в настоящее время (разными исследователями по разным причинам) гипертрофирован искусственно...»⁴⁷.

Особенно много внимания уделяет Ю. Лотман этой проблеме в книге «Структура художественного текста», предлагая свою интерпретацию незатухающих споров между формализмом и его противниками.

В поисках историко-литературных аналогий ученый обращается... к фонвизинскому «Недорослю». В памятных нам со школьной скамьи рассуждениях Митрофана по поводу двери, которая, дескать, есть прилагательное, «потому что она приложена к своему месту», автор книги «Структура художественного текста» склонен видеть нечто большее, нежели просто свидетельство тупости и невежества. По его мнению, великовозрастный болван воплощает собою «здравый смысл, который не признает абстракций и желает решать вопросы с точки зрения существа, а не с точки зрения метода»⁴⁸. Так же смотрит на вещи и мамаша Митрофана, госпожа Простакова. Предложенная учителем Цыфиркиным задача — разделить поровну найденные триста рублей — становится поводом для житейских наставлений: «Нашед деньги, ни с кем не делись. Все себе возьми, Митрофанушка. Не учись этой дурацкой науке». И опять-таки, считает Ю. Лотман, «с точки зрения здравого смысла» Простакова права, потому что для нее, да и вообще для людей такого сорта, важна не правильность производимых арифметических операций, а «сущность» явлений.

Так кто же такие отставной сержант Цыфиркин и его коллега, дьячок от Покрова Кутейкин? Оказывается,

⁴⁷ Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. — «Труды по знаковым системам, I. Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 160, 1964, стр. 10, 13.

⁴⁸ Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, стр. 46.

перед нами как бы предтечи современного структурализма, ибо, тщетно пытаясь вдолбить в глупую голову недоросля элементарные правила арифметики и грамматики, они тем самым утверждают взгляд на эти науки как на «имманентные... структуры знаний». Им противостоят Митрофан и госпожа Простакова, для которых эти самые системы — не более чем «дурацкая наука»; они начисто лишены способности к абстрактному мышлению и явно отдают предпочтение содержанию над формой.

Я бы назвал это тактикой упреждающего удара. Ю. Лотман как бы стремится предугадать возражения потенциального оппонента, заранее нейтрализовать, обезвредить их. Именно этой задаче и служат реминисценции, связанные с «Недорослем». Автору необходимо обосновать правомерность изучения художественного произведения как синхронно замкнутой структуры, доказать, что имманентный анализ текста не означает уступки формализму, не сопряжен с уходом от вопросов содержания, значения, общественно-этической ценности искусства и его связи с действительностью. Предвидя, что такой подход может вызвать сомнения, исследователь хочет сразу же дезавуировать их ссылками на Митрофана и Простакову: вот, мол, кто твои единомышленники, уважаемый оппонент...

Что сказать по этому поводу? Желание во что бы то ни стало откреститься от формализма можно понять, но ведь одного желания мало. Есть факты, есть неумолимая, объективно существующая логика концепции.

Конечно, вполне резонно замечание, что Цыфиркин учит Митрофана «совсем не тому, как нравственно, полезно или выгодно поступать, а тому, как осуществлять деление целых чисел», и что для овладения грамматикой и арифметикой «их следует — на определенном этапе — представить как имманентные, замкнутые системы знаний»⁴⁹. Но в какой мере допустима экстраполяция этого принципа на художественное творчество? Можно ли, исследуя произведение искусства, интересоваться лишь «правильностью производимых операций», оставляя в стороне все то, что Ю. Лотман почему-то с оттенком иронии называет «сущностью» явлений? Судя по всему,

⁴⁹ Ю. М. Лотман. Структура художественного текста, стр. 46.

автор склоняется к положительному ответу на эти вопросы, хотя тот же приводимый им пример из фонвизинской комедии говорит о другом. Дело-то ведь не в конфликте между здравым смыслом и абстрактным мышлением, между «точкой зрения существа» и «точкой зрения метода». Рассуждения госпожи Простаковой — как раз наглядная иллюстрация того, что даже правила арифметики, оказываясь включенными в сферу человеческих отношений, в сферу искусства, могут быть истолкованы отнюдь не с позиций имманентности, могут наполниться вдруг и нравственным и социальным смыслом.

Ю. Лотман подчеркивает, правда, что для него имманентный подход к художественному тексту носит в значительной мере условный эвристический характер, что это лишь предварительный этап на пути к познанию содержания. Ход мысли автора таков: чтобы понять содержание той или иной книги, надо знать язык, на котором она написана; в учебнике иностранного языка нас, как известно, интересуют не идеи, не содержание, а форма, определенные закономерности данного языка как системы, способной служить средством для передачи любых сообщений. Все это говорится о языке естественном. А искусство? Ведь эта вторичная моделирующая система, «надстроенная» над естественным языком, имеет *свой* язык, который развивается во многом по другим законам. Возможно ли здесь разделение, пусть даже условное, плана содержания и плана выражения? Во всяком случае степень этой условности будет такова, что говорить о замкнутости текста как о сколько-нибудь реальном признаке уже не придется.

Вообще здесь в позиции Ю. Лотмана ощущается какая-то двойственность, непоследовательность. На этом сто́ит остановиться подробнее: речь идет о вопросе принципиальном.

С одной стороны, исследователь предлагает (и сам пытается это делать) рассматривать текст вне контекста, как совершенно изолированную целостность, *an und für sich*. С другой же, — он вынужден считаться с факторами, которые нарушают эту замкнутость, «врываясь» извне. С одной стороны, он настаивает весьма решительно на принципе имманентности. С другой, — отвлеченной «структуре «чего-то» противопоставляет «структуру идеи», «структуру передаваемого содержания».

Обратимся к фактам. В статье «О проблеме значения во вторичных моделирующих системах» Ю. Лотман писал, что «изучение культуры, искусства, литературы как знаковой системы в отрыве от проблемы содержания теряет всякий смысл»⁵⁰. «Для человека,— читаем мы и в новой книге,— который хотел бы иметь дело с текстом, вырванным из всей совокупности внетекстовых связей, произведение вообще не могло бы быть носителем каких-либо значений»⁵¹. Более того, высказывается мысль, что художественное произведение «не исчерпывается текстом», что «оно представляет собой *отношение* текстовых и внетекстовых систем»⁵². Наконец, рассматривая способы образования значений в процессе так называемой перекодировки — сближения, пересечения, взаимодействия элементов различных структур,— Ю. Лотман как бы мимоходом замечает, что в результате многократных перекодировок создается «семантическое ядро, которое воспринимается как значение, выход за пределы знаковых структур в мир объекта»⁵³. Иначе говоря, признается, что такие понятия, как значение, содержание, смысл, не умещаются в рамках замкнутых структур. Что же в таком случае остается от имманентности? Одна условность?

Ю. Лотман предпринимает попытку преодолеть это противоречие, введя компромиссное понятие «имманентного значения». В качестве примера он ссылается на Руссо, полагая, что мы можем определить значение его идей, не только сопоставив их с идеями других структурных рядов, но и выяснив отношение того или иного элемента к другим элементам той же системы (скажем, отношение понятия «народ» у Руссо к понятиям «человек», «разум», «нравственность», «власть» и др. у того же автора). Подобный аспект исследования возможен, но почему возникающее при этом значение должно именовать имманентным? Ведь Ю. Лотман сам признает, что все равно «мы не можем отвлечься... от множествен-

⁵⁰ Ю. Лотман. О проблеме значения во вторичных моделирующих системах.— В кн.: «Труды по знаковым системам, II. Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 181, 1965, стр. 22.

⁵¹ Ю. М. Лотман. Структура художественного текста, стр. 65

⁵² Там же, стр. 167.

⁵³ Там же, стр. 53.

ных внесистемных, с точки зрения мировоззрения Руссо, значений этих терминов»⁵⁴, и это верное замечание.

Печатью подобной же двойственности отмечена и предлагаемая Ю. Лотманом трактовка моделирующей природы искусства.

«...Произведение искусства представляет собой модель безграничного мира»⁵⁵, — пишет исследователь. Эти слова как будто не оставляют сомнений: искусство моделирует не что иное, как объективную действительность. Такой взгляд, казалось бы, никак не увязывается с представлением о модели как о замкнутом в себе, отграниченном от «большой» реальности механизме, функционирующем лишь в соответствии со своими имманентными закономерностями. Между тем некоторые суждения Ю. Лотмана могут быть истолкованы именно в таком духе.

Вот характерный пример. Ученым рассказывается история о том, как выдающемуся немецкому математику Феликсу Клейну удалось смоделировать положение Лобачевского о возможности проведения через одну точку двух прямых, параллельных третьей. Доказать это при помощи традиционных, «употребительных» приемов было невозможно: речь шла о нарушении наших привычных представлений, которые Кант, например, считал непосредственно очевидными, априорными⁵⁶. Что сделал Ф. Клейн? Он предложил нанести на обычной евклидовой плоскости круг, где прямые изображаются хордами, а параллельные прямые — хордами с общим концом. При этом — что самое главное — рассматривалась лишь внутренность круга, окружность и внележащая область из рассмотрения исключались. В пределах этого отграниченного пространства, которое выступает в роли модели всего пространства, положение Лобачевского подтвердилось со всей наглядностью.

Приведенный пример, полагает Ю. Лотман, имеет «прямое отношение к проблеме рамки в искусстве»⁵⁷: начало и конец как бы изымают текст из контекста (лю-

⁵⁴ Там же, стр. 54.

⁵⁵ Там же, стр. 256.

⁵⁶ См. об этом, напр.: *Рудольф Карнап. Философские основания физики. Введение в философию науки.* М., «Прогресс», 1971, стр. 182—184.

⁵⁷ Ю. М. Лотман. Структура художественного текста, стр. 258.

бого — литературного, исторического, социального), отсекают его от всего, что лежит за пределами данной рамки. В этом именно, считает исследователь, и заключается моделирующая функция искусства.

Таким образом, приемы построения геометрических моделей экстраполируются на область художественного творчества. Признаться, подобная операция представляется мне рискованной. Позволю себе сослаться на авторитет известного философа-марксиста Георга Клауса: по его мнению, математическое понятие модели «прямо противоположно тому, в каком смысле это понятие обычно употребляется остальными науками»⁵⁸. Не вдаваясь в тонкости вопроса, отмечу только, что речь идет о принципиальной, качественной разнице в соотношении между конкретной интерпретацией и абстракцией, об особенностях применения метода аналогии в различных областях. Если говорить о художественном творчестве, то здесь разрыв между моделируемыми структурами и чувственной непосредственностью особенно опасен; мы рискуем получить не модель объективного мира, а лишь обескровленную схему. То, что допустимо и плодотворно в математике, может оказаться смертельным для искусства.

Не хотелось бы, чтобы сказанное было истолковано как проявление недоверчивого, скептического отношения к самой идее моделирования. Представление о моделирующем характере художественного произведения ныне достаточно прочно вошло в марксистскую эстетику. Ясно, однако, что одной только констатации этого обстоятельства мало, необходимо уточнение понятия модели с учетом ее эстетической специфики. Как замечает в своей книге «Отражение и действие» немецкий ученый Хорст Редекер (ГДР), «в понятии модели как таковой (а именно так трактует ее, например, Р. Гароди.— Ю. Б.) не содержится никаких ограничений для абстракции, так что литературой можно назвать даже математическую символизацию модели»; вместе с тем при желании можно «обозначить как модель любое произведение буржуазного абстрактного искусства»⁵⁹.

⁵⁸ Георг Клаус. Кибернетика и философия. М., Изд-во иностранной литературы, 1963, стр. 262.

⁵⁹ Хорст Редекер. Отражение и действие. Диалектика реализма в художественном творчестве. М., «Прогресс», 1971, стр. 41.

Книга Х. Редекера интересна, в частности, тем, что в ней содержится попытка подойти к понятию модели в искусстве с точки зрения диалектики отражения и творческой активности. Наш немецкий коллега в качестве коренного критерия при характеристике моделирующей функции искусства выдвигает критерий правдивости: «адекватна ли как модель общая структура произведения существенным чертам исторического процесса?»; при этом модель и «соотносится с оригиналом» и в то же время требует «к себе самой отношения как к оригиналу»⁶⁰.

Как раз этот момент — момент отражения правды жизни, познания действительности — выпадает из суждений Ю. Лотмана о моделирующем характере искусства, во всяком случае, не выступает как решающий. Если, скажем, Р. Шобер в своем выступлении на VI конгрессе компаративистов в Бордо (1970) рассматривает реалистическое произведение как модель действительности прежде всего потому, что такая модель «отражает и причинность общественных и исторических процессов и структуру человеческой психики», то внимание Ю. Лотмана сосредоточено главным образом на чертах *несходства* модели с реальностью. Акцент делается на том, что моделирование есть не копирование объекта в присущих ему формах, а «всегда *перевод*»⁶¹. С этим в общем-то не приходится спорить, хотя можно было бы заметить попутно, что копирование и отражение объекта «в присущих ему формах» — вещи очень разные. Но дело не в терминологических нюансах. Главное — в нарочитом и настойчивом вычленении одной стороны процесса. В результате на переднем плане оказывается не художественно-познавательная, а мифологизирующая роль модели в искусстве, в качестве же альтернативы бескрылому правдоподобию выдвигается «живопись XX в.», которая, дескать, позволяет себе «запрещенные бытовым сознанием соединения»⁶². Догадаться, каков полемический адрес этого определения, не составляет особого труда: вспомним госпожу Простакову как воплощение «здравого смысла»...

⁶⁰ Там же, стр. 26, 27.

⁶¹ Ю. М. Лотман. Структура художественного текста, стр. 256.

⁶² Там же, стр. 342.

Этот мотив занимает существенное место в системе аргументации Ю. Лотмана, и о нем стоит сказать чуть подробнее.

Отношения между «здравым смыслом», «бытовым» («обыденным») сознанием, с одной стороны, и искусством, с другой,—расцениваются ученым как «один из существеннейших вопросов культуры XX в.», выходящий за пределы эстетической сферы и приобретающий выразительно социальную окраску. По его мнению, «бытовое сознание» — это «единственная идеологическая форма, доступная пониманию масс мещанства, антикультурная функция которого обнажилась в XX в. с особенной силой».

С этой точки зрения, те течения в современном искусстве, которые ориентируются на «запрещенные бытовым сознанием соединения», выглядят как главная сила, выполняющая «авангардную роль в борьбе с мещанством».

Но так ли уж однозначна на самом деле эта проблема?

Разумеется, Ю. Лотман прав, выступая против прямолинейного понимания адекватности искусства действительности, против механического приложения к нему «норм и представлений, выработанных в человеке каждодневной практикой и непосредственными данными его чувств»⁶³. Это действительно важный аспект развития культуры нашего времени, многое объясняющий, скажем, в причинах распространения и механизме воздействия буржуазной «массовой культуры». Лицо этой «культуры духовных наркотиков», секреты «рыночной магии», завораживающей обывателя, хорошо показаны в книге А. Кукаркина «Буржуазное общество и культура»⁶⁴.

В той же книге, однако, приводятся и многочисленные свидетельства того, что «миссию затемнения» не менее активно выполняет и формалистическое искусство,

⁶³ Ю. М. Лотман. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста.— В кн.: «Труды по знаковым системам, IV. Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 236, 1969, стр. 222, 223.

⁶⁴ См. А. В. Кукаркин. Буржуазное общество и культура. М., Госполитиздат, 1970

претендующее, как известно, на титул авангардистского. Обывателю импонируют не только голливудские боевики, дешевые телевизионные «шоу» и иллюстрированные буклеты типа «Грех и боль», не только серийные романы Джона Флеминга, но и самые рафинированные формы литературного «нинизма» (термин Р. Барта, обозначающий «ничто»), и сюрреализм, и «поп-» и «оп-арт»... Словом, трактовка — кстати, отнюдь не новая — авангардистского искусства как искусства антимещанского, подлинно революционного, каковы бы ни были субъективные побуждения тех или иных его представителей (а среди них много таких, которые искренне хотели бы выразить свою боль, свое неприятие уродств буржуазной цивилизации), не подтверждается идейно-художественной практикой. Подмена правды правдоподобием, утверждение «бытовых» критериев — лишь одна из форм выражения попыток мещанства монополизировать область человеческого духа, в частности сферу искусства. Для современной госпожи Простаковой не менее характерен и спекулятивный интерес к самым что ни на есть радикальным отклонениям от «здорового смысла», к антиискусству, которое нарушает гармонию ее бытового сознания, сладостно эпатируя и будоража его, да к тому же еще принося немалые коммерческие выгоды...

То обстоятельство, что все эти моменты, говорящие о сложности и неоднозначности проблемы, оказались вне поля зрения автора книги «Структура художественного текста», есть, мне кажется, в значительной мере результат узкого, по-существу имманентного истолкования категории модели применительно к искусству. Собственно говоря, предлагаемая Ю. Лотманом модель не связана ни с теорией отражения, ни с правдой жизни, ни с реализмом. Для последних в системе структуральной поэтики не находится места, они просто не вписываются в «этот замкнутый, замкнутый, замкнутый, замкнутый мир».

Кстати, не находится здесь места и для таких «традиционных» понятий, как позиция художника, его взгляд на жизнь, мировоззрение. В этом сказалось характерное для структуралистских и математико-статистических направлений игнорирование творческой индивидуальности. «Роль писателя сводится к тому или иному отбору приемов конструирования сочинений, трансформации этих

приемов, их варьированию»⁶⁵, — пишет по этому поводу М. Храпченко.

У Ю. Лотмана все, что связано с личностью художника, заменено так называемой «точкой зрения». Категория эта заимствована из литературоведческого арсенала «новой критики», в частности американской (П. Леббок, М. Шорер, А. Тейт, Н. Фрайдмен), о чем, как ни странно, забывают упомянуть и Ю. Лотман, и Б. Успенский, автор книги о композиции, почти целиком построенной на применении этого приема. Надо заметить, что в активе сторонников концепции «точки зрения», если иметь в виду наиболее значительные работы (скажем, «Искусство вымысла» П. Леббока), немало ценных частных достижений в исследовании формальных особенностей романа. Однако установить диалектическую связь «точки зрения» с другими элементами формы, раскрыв при этом их общую объективную соотнесенность с исторической действительностью, «новая критика» не в состоянии.

Что же касается структуральной поэтики, то и она связывает «точку зрения» прежде всего с сугубо внутренними закономерностями текста, с представлением о его замкнутости: недаром соответствующая глава в книге Ю. Лотмана так и называется «Точка зрения текста». Как видим, двойственность двойственностью, но побеждает все же имманентность как принцип коренной, определяющий. Как ни колеблется Ю. Лотман, как ни пытается прорвать заколдованный круг, все же, оказываясь перед выбором между формальной «правильностью» и «сущностью» (заметим, что дилемма эта не нами придумана, она выдвинута самим ученым в ходе «полемики» с госпожой Простаковой), он выбирает первое.

Между прочим, история развития структуралистских течений уже знала попытки подобного рода.

В свое время известный чехословацкий литературовед Я. Мукаржовский, признанный авторитет в вопросах семиотической природы искусства, в предисловии к работе «Эстетическая функция, норма и ценность как факторы социальные» писал, что если вначале его метод был ближе всего к русскому формализму, отстаивавшему прин-

⁶⁵ М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., «Советский писатель», 1970, стр. 61.

цип автономности искусства, то впоследствии он пришел к выводу о необходимости изучать «соотношение искусства с другими рядами». В другом месте («К терминологии чехословацкой теории искусств») ученый говорит об органической связи «между так называемой социологией искусства и исследованием художественного построения». Казалось бы, разрыв с формализмом, преодоление его узости палицо; разве подход к художественному произведению не просто как к знаку и структуре, но и как к ценности — это уже не шаг вперед по сравнению с формалистской ортодоксией?

Конечно, шаг есть. Но, думается, не следует торопиться с выводом, будто структурализм в данном случае пришел к марксистскому пониманию социальных связей художественной структуры. Дело в том, что Я. Мукаржовский, обращаясь к этим связям, все же не решается отказаться от главного — от принципа имманентности в понимании художественного произведения, а этот принцип никак не согласуется с марксистским пониманием, он целиком в русле формализма. Я. Мукаржовский чувствует противоречивость своей позиции, но ему кажется, что семиологическая точка зрения способна выручить его, снять это противоречие, что она позволяет понять развитие искусства «как имманентное движение, находящееся, однако, в постоянном диалектическом отношении к развитию остальных областей культуры» («Искусство как семиологический факт»). Надежда же эта иллюзорна, примирить непримиримое еще не удавалось никому.

Вряд ли попыткам подобрать структуралистский ключ к содержанию искусства суждено стать более плодотворными. Во всяком случае, пока не очень ясно, что реально стоит за лотмановским термином «структура передаваемого содержания»⁶⁶. И дело здесь не в субъективных намерениях того или иного исследователя. Дело в том, что принцип замкнутости эстетического ряда, его имманентности, его изолированности от мира, от человека, от смысла — это не просто заблуждение отдельных авторов; он органически присущ самой природе структу-

⁶⁶ См. Ю. М. Лотман. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры. — «Вопросы языкознания», 1963, № 3.

рализма и получен им по наследству именно от формализма. Этого не обойти при всем желании.

Признание бессознательной, скрытой, отвлеченной структуры (той самой «структуры «чего-то», которую вроде бы отвергает Ю. Лотман), где определяющими являются не элементы, отражающие какие-то стороны реальной действительности, не «сознаваемые феномены», а лишь абстрактно взятые отношения между ними,— лежит в основе структурализма. Реальное содержание, отражаемое каждым из этих элементов, не имеет значения. По мнению одного из структуралистов, художественное произведение есть лишь некая система символов, в которые «каждый подставляет собственное содержание»⁶⁷, и в этом отношении искусство принципиально не отличается, скажем, от гадания или религиозной проповеди.

Могут заметить, что это опять-таки крайняя точка зрения. Да, Ю. Лотман говорит не просто об элементах, а о «*значимых* элементах», о «*смысловой* нагрузке» каждого из них. Но так или иначе, получается все же, что реальный мир и наши модели этого мира есть прежде всего «система отношений и связей»⁶⁸, сущность структурного подхода он усматривает именно в этом.

Идея примата системы обозначающих перед обозначаемым, чистых отношений перед сущностью и значением соотносящихся элементов почерпнута из теоретического наследия Фердинанда де Соссюра, выдающегося швейцарского лингвиста, которому принадлежит формула: «язык не субстанция, а отношение»⁶⁹. Промежуточным звеном между Соссюром и структурализмом стала «формальная школа».

«...Речь поэтическая,— читаем мы в статье о Соссюре,— строится путем сопоставления, сталкивания между собою самостоятельных элементов языка как таковых...»⁷⁰. Еще более категоричен был В. Шкловский. Ли-

⁶⁷ «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 125.

⁶⁸ Ю. М. Лотман. Литературоведение должно быть наукой.— «Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 96, 92.

⁶⁹ Цит. по кн.: Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике, стр. 47.

⁷⁰ Г. Винокур. Поэтика. Лингвистика. Социология.— «Леф», 1923, № 3, стр. 109.

тературное произведение, настаивал он,— «есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов». При этом абсолютное значение соотносящихся между собой элементов («числителя и знаменателя») несущественно. «Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставление мира миру или кошки камню — равны между собой»⁷¹. Отсюда сравнение литературы с шахматами: «Действие литературного произведения совершается на определенном поле; шахматным фигурам будут соответствовать типы — маски ампула современного театра. Сюжеты соответствуют гамбитам, т. е. классическим розыгрышам этой игры, которыми в вариантах пользуются игроки. Задачи и перипетии соответствуют роли ходов противника»⁷². Здесь В. Шкловский использует применительно к литературе то же сравнение, к которому прибегал и Соссюр. Стремясь пояснить свое понимание языка как системы, в которой решающую роль играют отношения, а не сущности, тот ссылался именно на шахматы. «Если я,— писал он,— деревянные фигуры заменяю фигурами из слоновой кости, такая замена безразлична для системы; но если я уменьшу или увеличу количество фигур, такая перемена глубоко затронет «грамматику» игры»⁷³. В. Шкловскому аналогия с шахматами нужна для доказательства той мысли, что литература также может быть целиком сведена к «отношению», к «плетению звуков, артикуляционных движений и мыслей»⁷⁴, что душа литературного произведения — это «его строй, его форма». «Или,— пишет он,— употребляя мою формулу: «Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов»⁷⁵.

Комментируя этот постулат, известный советский психолог Л. Выготский сравнивает (ссылаясь на Гейне) формалистов с портным Штаубом, который за фрак, сшитый из своего сукна, берет столько же, сколько за

⁷¹ В. Шкловский. Розанов. Петроград, «ОПОЯЗ», 1921, стр. 4.

⁷² В. Шкловский. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля.— В кн.: «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», вып. 3. Петроград, 1919, стр. 143.

⁷³ Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. М., Соцэкгиз, 1933, стр. 45.

⁷⁴ В. Шкловский. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля, стр. 143.

⁷⁵ В. Шкловский. Розанов, стр. 8.

что их авторы стремились описывать литературные произведения «как наборы инвариантов, выявляемых на основе их функций в системе»⁸⁰.

Показательно, что представители структурального литературоведения также любят сравнивать искусство с шахматами. По их мнению, «художественное произведение стоит в таком же отношении к жизни, в каком этюд — к шахматной партии», а сюжетное повествование «строится как система вилок»⁸¹. Случайная переключка формулировок? Скорее органическая близость методологических позиций. Структуралисты, как и их предшественники, не могут, пишет М. Гиршман, преодолеть «представление о готовом содержании, которое соответственно обозначается в художественной структуре»; дробя произведение искусства на безжизненные элементарные частицы, они неизбежно омертвляют его, считает автор статьи, вспоминая высказанное Энгельсом в связи с «Малой логикой» Гегеля замечание, что «части лишь у трупа»⁸².

Здесь, пожалуй, М. Гиршман не совсем точен. Структурализм не просто дробит произведение на элементы, он пытается затем как бы заново «собрать» его, вернуть ему целостность. Но дело в том, что художественное явление, будучи однажды «разъято», препарировано, перестает быть самим собой. Регенерация противоречит природе искусства, ибо оно всегда неповторимо.

Да, в теории структурализм стремится к динамической целостности, но на практике, по замечанию болгарского ученого П. Зарева, в нем доминирует как раз раздробленность; структуральные исследования, как правило, замкнуты на изучении отдельного, они представляют собой «коллекции частныхостей»; «отбрасывается «старое», «традиционное», будто бы ненаучное рассмотрение художественной литературы как сложного целостного единства»⁸³.

⁸⁰ А. Жолковский, Ю. Щеглов. О возможностях построения структурной поэтики. — В кн.: «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», стр. 139.

⁸¹ А. К. Жолковский. Об усилении. — В кн.: «Структурно-типологические исследования». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 168.

⁸² «Вопросы философии», 1968, № 10, стр. 105, 107.

⁸³ Пантелей Зарев. Структурализм, литературознание и эстетически идеал. София, «Български писател», 1969, стр. 12.

Факт остается фактом: структурализм именно у «формальной школы» позаимствовал важнейшее, определяющее в подходе к искусству — понятие замкнутости системы и ее «очищенности» от смысла. При этом — что вполне логично — он взял из арсенала ОПОЯЗа и ряд частных идей, в которых нашли свое преломление общие принципы этого течения.

Особенно повезло так называемому остранению. Этот термин, изобретенный в свое время В. Шкловским, обозначал прием, направленный на то, чтобы вывести вещь из привычных связей, показать ее в неожиданном, странном ракурсе и тем самым заставить читателя как бы заново увидеть вещь, ощутить, «пережить» ее. Наблюдение, кстати сказать, не лишенное меткости, к тому же оно подкреплялось небезынтересными ссылками на некоторые особенности стиля Л. Толстого. Но формалисты этим не ограничились. Прием остранения был возведен в абсолют, объявлен общим конструктивным принципом построения художественных произведений, цель которого — «остановка внимания», выведение вещи из «автоматизма восприятия». Это считалось универсальным признаком художественного⁸⁴.

Именно в такой трактовке остранение берется на вооружение и структуралистами (часто оно выступает у них под псевдонимом «эффект неожиданного»). Так, в тезисах доклада И. Ревзина «К семиотическому анализу «тайных языков» прием остранения рассматривается не только в качестве основного конституитивного фактора при формировании воровского жаргона (что, в общем, довольно убедительно доказывается), но и как «основной принцип художественного построения»⁸⁵.

Весьма показательным примером того, чем чревата абсолютизация «эффекта неожиданного», может служить попытка французского ученого А. Моля выразить «определенной числовой величиной» такое понятие, как эстетическая оригинальность. В книге «Теория информации и эстетическое восприятие» он сравнивает современное изобразительное искусство с искусством конца прошлого века и приходит к выводу, что «объем инфор-

⁸⁴ См.: В. Шкловский. Искусство как прием.— В кн.: «Сборники по теории поэтического языка», вып. 2. Петроград, 1917, стр. 12.

⁸⁵ «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», стр. 33.

мации, непредвиденность живописных сообщений теперь несравненно выше». Следствием этого стал «рост оригинальности», который, по мнению А. Моля, наиболее заметен в сюрреализме и абстрактной живописи. Почему же именно эти течения выдвигаются на первое место? Потому, что в них нормальные связи с внешним миром «сократились или сошли на нет». Сюрреализм разрушил «перспективу, функциональные связи, традиционные связи между предметами и их частями». Абстракционизм разрушил «стили, традиционные связи между цветами и т. д.»⁸⁶. Итак, вернейший путь к преодолению «автоматизма» и достижению «эффекта неожиданного» — разрушение как внутренней структуры изображаемого объекта, так и связей его с действительностью. Вполне логично, что «оригинальность», «новаторство», купленные такой ценой, оказываются в первую очередь прерогативой абстрактной живописи, конкретной музыки, поп-арта, зауми.

Кстати, о зауми. В эстетических построениях ОПОЯЗа эта проблема занимала очень важное место. Не будет, пожалуй, преувеличением сказать, что заумь была для формалистов чем-то вроде образца, идеала, к которому должно стремиться искусство. Игре звуков и лишенных содержания словосочетаний, наслаждению ничего не значащим словом придавался особый, высший смысл. «Может быть, — писал В. Шкловский, — что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией»⁸⁷. Это было связано с тезисом о самоценности и самоцельности звуковой стороны стихотворного языка, обоснованию которого посвящены, кроме работ В. Шкловского, статьи Л. Якубинского «Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках», «О звуках стихотворного языка», «О поэтическом глоссемосочетании»⁸⁸. Отсюда же и культ В. Хлебникова, которого Ю. Тынянов называл «Лобачевским

⁸⁶ *Абраам Моль*. Теория информации и эстетическое восприятие. М., «Мир», 1966, стр. 208.

⁸⁷ *В. Шкловский*. О поэзии и заумном языке. — В кн.: «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», вып. 3, стр. 24.

⁸⁸ См.: «Сборники по теории поэтического языка», вып. 1, 1916; вып. 2, 1917; вып. 3, 1919.

слова», утверждая, что «предугадать размеры его ферментирующего влияния пока невозможно»⁸⁹.

Ныне некоторые структуралисты предпринимают попытку гальванизировать интерес к зауми и вообще к чисто звуковой стороне поэзии. Б. Успенский, например, считает плодотворными «некоторые экспериментальные сочетания с нулевым значением, на которые проецируется уже усвоенная норма»; правда, он предостерегает от преобладания подобного рода сочетаний, однако «эстетическая ценность» зауми сомнений у него не вызывает. Естественно, смысл при этом если не целиком отбрасывается, то, во всяком случае, оказывается моментом вторичным, производным. «Фонетическое сходство,— утверждает исследователь,— заставляет поэта искать и (!) смысловые связи между словами — таким образом фонетика рождает мысль...» Творческий процесс представляется здесь Б. Успенскому следующим образом: «Некоторый набор знаков внушает художнику содержание. Он организует его отчасти по формальным правилам (в норму и отклонения от нее); в результате получается последовательность символов, которые зритель наполняет своим содержанием»⁹⁰.

Воздерживаясь от комментариев, позволю себе лишь привести для сравнения одну цитату: «Повторяю главные свои выводы: в стихотворно-языковом мышлении *звуки всплывают в светлое поле сознания*; в связи с этим *возникает эмоциональное к ним отношение*, которое, в свою очередь, влечет *установление известной зависимости между «содержанием» стихотворения и его звуками*»⁹¹. Напечатано это более полувека назад в одном из опоязовских сборников.

По-моему, отрицать методологическую близость между этими двумя трактовками творческого процесса — значит отрицать очевидное.

Впрочем, большинство сторонников структуралистского литературоведения, в отличие от Ю. Логмана, и не отрицает этого. Мы уже знаем мнение Р. Якобсона на

⁸⁹ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М., «Советский писатель», 1965, стр. 292, 288.

⁹⁰ «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», стр. 127, 128.

⁹¹ Л. Якубинский. О звуках стихотворного языка. — В кн.: «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», вып. 3, стр. 49.

сей счет. Можно сослаться еще на ряд примеров. Американский автор В. Эрлих называет структурализм «конечным результатом творческих исканий формалистов»⁹² и широко пользуется характерным «сдвоенным» термином «формализм-структурализм». Р. Зарипов и Вяч. Иванов пишут, что работы ОПОЯЗа «непосредственно подготавливали почву для точного описания художественного произведения» (а структурализм как раз и претендует на такое описание.— Ю. Б.) и что в исследованиях тех лет Б. Томашевского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Шкловского и др. «можно видеть предвосхищение многих черт кибернетического подхода к искусству»⁹³. А. Жолковский и Ю. Щеглов подчеркивают, что ОПОЯЗ «более или менее единодушно признается предшественником структурализма», и очень хвалят раннюю работу В. Шкловского «Искусство как прием» за то, что она «активизировала исследования по поэтике»⁹⁴. В редакционном предисловии к одному из последних выпусков тартуских «Трудов по знаковым системам» Ю. Тынянов, принадлежавший в свое время к ядру ОПОЯЗа, прямо назван одним из основоположников советского структурного литературоведения⁹⁵, а сам выпуск целиком посвящен его памяти. Наконец, М. Соколянский, намекая на некие «не идеологического свойства» причины, по которым «формальная школа» прекратила свое существование (хотя известно, что она распалась прежде всего в силу внутреннего кризиса, о чем не раз писали бывшие формалисты), так характеризует нынешний, запоздалый, по его мнению, интерес к ОПОЯЗу: «...Через четверть века отечественный лен стал возвращаться к нам по печальной традиции голландским полотном»⁹⁶.

Итак, мысль, выраженная в афоризме Р. Якобсона, поддерживается, по существу, всеми. Если, как полагает Ю. Лотман, вопрос о соотношении между структурализ-

⁹² Victor Erlich. Russian formalism. History — doctrine. 1955, p. 181.

⁹³ Р. Зарипов, Вяч. Иванов. Послесловие редакторов русского издания.— В кн.: *Абраам Моль*. Теория информации и эстетическое восприятие, стр. 342.

⁹⁴ А. Жолковский, Ю. Щеглов. Структурная поэтика — порождающая поэтика.— «Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 75.

⁹⁵ «Труды по знаковым системам, IV», стр. 5.

⁹⁶ М. Г. Соколянский. О структурализме в литературоведении.— «Вопросы философии», 1969, № 7, стр. 116.

мом и формализмом и впрямь гипертрофирован кем-то, то в первую очередь это следовало бы отнести к его коллегам.

Думается, однако, что ни о какой «искусственной гипертрофии» говорить нет оснований. Надо просто смотреть в лицо фактам.

2

Среди многочисленных упреков Ю. Лотмана «формальной школе» («механистически-инвентаризационный» метод, «механическое усвоение... диады «форма — содержание» и др.) едва ли не самый суровый — недооценка истории. В опоязовских работах, подчеркивает автор «Лекций по структуральной поэтике», художественный прием рассматривался не как исторически обусловленная функция, а как элемент формы вне реального исторического контекста, что делало бессодержательным само понятие приема, исключало сколько-нибудь четкое представление об идейно-художественном единстве произведения, о «единстве планов содержания и выражения»⁹⁷.

Упрек этот в устах сторонника структурализма звучит несколько неожиданно, и ниже я попробую объяснить, почему. Но прежде разберемся, справедлив ли он.

Чтобы «развинтить» художественное произведение (а именно такую цель, как мы знаем, ставили перед собою теоретики ОПОЯЗа), необходимо было прежде всего «притормозить» его движение, изъять из потока истории, отсечь все, что было «до», и заранее закрыть глаза на то, что может быть «после». Каждое явление истории литературы — это как бы остановленное мгновение, оно рассматривается лишь в горизонтальном разрезе, в статике, как своего рода моментальная фотография. Из истории изгоняется движение.

Характерен в этом отношении анализ Б. Эйхенбаумом гоголевской «Шинели». Для исследователя в повести не существует ничего, кроме сказовых приемов как таковых, кроме определенных способов «построения сказа», «игры языка». Наблюдениям критика не откажешь в меткости; интересны, например, его суждения о гоголевском сказе как сказе «воспроизводящем», об отличии этого

⁹⁷ Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике, стр. 158, 159.

сказа от бытовой речи Островского и т. п. Но все, что выходит за эти пределы,— от лукавого: никакой душевной эмпирики, никакого отражения личных чувств автора, никакой дидактики или сатиры; цель одна (именно цель, не средство) — «игра с реальностью», нарушение обычных соотношений и связей. Б. Эйхенбаум спорит с теми «загипнотизированными Белинским» исследователями, которые считают душевный мир Акакия Акакиевича Башмачкина ничтожным, и спорит не потому, что это определение не кажется ему верным и он намерен предложить иное. Мир Акакия Акакиевича (впрочем, само это понятие коробит критика, и он применяет его с оговоркой: «если только позволительно такое выражение») представляет для Б. Эйхенбаума ценность лишь как нечто искусственно созданное, «сделанное», как мир «фантастически замкнутый, свой». «В этом мире свои законы, свои пропорции», этим и только этим он интересен.

Вполне естественно, что при таком подходе даже знаменитое «гуманное» место из повести Гоголя («я брат твой») теряет малейший нравственный и тем более социальный смысл. Б. Эйхенбаум наотрез отказывается видеть в этом отрывке «что-либо другое, кроме определенного художественного приема». Главное для него то, что здесь комический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматической, чувствительной интонацией и в результате сближения этих двух контрастирующих стихий возникает новое качество — простой анекдот возводится в степень гротеска. Прием этот, по убеждению критика, не подчинен какой-либо задаче, не несет в себе никакого содержания, он самоценен, привлекает сам по себе, как элемент игры. «...Дело совсем не в «ничтожестве» Акакия Акакиевича,— пишет Б. Эйхенбаум,— и не в проповеди «гуманности» к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь... может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни»⁹⁸. Играть во имя чего? Такой вопрос не ставится.

Статья Б. Эйхенбаума называлась «Как сделана «Шинель». У В. Шкловского была работа под аналогичным названием: «Как сделан «Дон Кихот». И здесь, как

⁹⁸ Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу, стр. 188, 190—192.

в случае с Акакием Акакиевичем, образ героя в процессе «развинчивания» превращается не более чем в деталь конструкции, в винтик, точнее говоря, в «соединительную нить» для мыслей Сервантеса. Современники отмечали в этой связи, что в книге В. Шкловского о «Дон Кихоте» нет Дон Кихота, так же как в его книгах о Sterne и Розанове нет ни Sterne, ни Розанова. Исторические условия, сделавшие возможным и необходимым возникновение образа бедного рыцаря, социальные, идеологические, этические факторы — обо всем этом не было и речи. Сегодняшний В. Шкловский, обращая внимание читателя на переключку названий своей работы о «Дон Кихоте» и статьи Б. Эйхенбаума, считает нужным подчеркнуть, что в слове «сделана» — «ошибка в том, что произведение не шьется, как шинель»⁹⁹. Но в те времена он писал: «Тип Дон Кихота, так прославленный Гейне и размусоленный Тургеневым, не есть первоначальное задание автора. Этот тип явился как результат действия построения романа, так часто механизм исполнения создавал новые формы в поэзии»¹⁰⁰.

Таким в опоязовской поэтике предстал отдельно взятый факт истории литературы. Как же соотносятся между собой, как связываются друг с другом эти факты? Уйти от подобного вопроса не могли даже формалисты. Они и не уходили. Только отвечали на него по-своему. Признавая, что «искусство есть непрерывный процесс» (Б. Эйхенбаум), формалисты имели в виду, однако, процесс, по природе своей имманентный. Смена стилей, школ, направлений отнюдь не отрицалась, да ее, разумеется, и невозможно было отрицать, но мыслилась она как чисто «внутреннее дело» литературы, как нечто протекающее в замкнутом пространстве литературного ряда, никак не соотношенного с другими рядами, с внелитературной действительностью. Движущую силу, пружину этого процесса формалисты также искали не вовне, а внутри самой литературы: это был закон так называемой «автоматизации — осязательности». Именно здесь, по их мнению, находился скрытый источник энергии, дающий импульсы для непрерывной сменяемости старых, стершихся, «авто-

⁹⁹ Виктор Шкловский. Тегива. О несходстве сходного. М., «Советский писатель», 1970, стр. 22.

¹⁰⁰ В. Шкловский. Развертывание сюжета. Петроград, «ОПОЯЗ», 1921, стр. 34.

матизировавшихся» литературных форм новыми, непривычными, «ощутимыми».

История литературы рисовалась при этом как процесс постоянного разрушения канонов, непрерывного отрицания предшествующих форм, отталкивания от них, причем приходящие на смену формы оказывались, собственно, не новыми, а, как правило, лишь забытыми старыми. Главное — эффект неожиданности, непривычности, главное — остранение, сдвиг, смещение. Принцип преемственности комментировался опоязовцами не иначе как иронически. Традиционная история литературы, по мнению Ю. Тынянова, не шла далее ветхозаветной цепочки: «Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова...». «...Ускользало, — писал критик, — то, что Державин наследовал Ломоносову, только сместив его оду; что Пушкин наследовал большой форме восемнадцатого века, сделав большой формой мелочь карамзинистов; что все они и могут-то наследовать своим предшественникам только потому, что смещали их стиль, смещали их жанры. Ускользало то, что каждое новое явление смены необычайно сложно по составу; что говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой — борьба и смена»¹⁰¹.

Что же получалось?

Получалось, что Некрасов стал Некрасовым лишь благодаря водевилисту Белопяткину (ранний псевдоним поэта), разрушившему литературные каноны; этой же цели — борьбе с канонизированными формами — якобы служило и обращение Некрасова к фольклору, к темам из жизни народа. Получалось, что Чехов интересен прежде всего тем, что ввел в литературу темы, стиль, манеру «Будильника», а Блок — использованием приемов цыганского романса, причем оба опять-таки руководствовались исключительно идеей остранения. Один из современников заметил по этому поводу, что, если стать на точку зрения формалистов, необходимо стереть все надписи на памятниках поэтов, ибо эти надписи так или иначе говорят о содержании творчества художника, и заменить их другими, например: «Пушкину — зачинателю

¹⁰¹ Ю. Тынянов. О литературном факте. — «Лесф», 1924, № 2 (6), стр. 104.

глубокой рифмы» или «Лермонтову — незабвенному основоположнику разговорного синтаксиса в стихе» и т. п.¹⁰²

Историко-литературное наследие опоязовцев довольно обширно. И надо сказать, что в нем немало ценного. Было бы вряд ли полезно для науки и попросту неоправедливо, если бы мы прошли мимо их наблюдений над творчеством тех или иных художников (исследования Б. Эйхенбаума о Пушкине, Лермонтове, Некрасове, Л. Толстом; Ю. Тынянова — о Кюхельбекере и др.), над историей отдельных литературных видов, жанров, приемов. Поиски внутрилитературных движущих сил, обеспечивающих — без вмешательства внеэстетических факторов — сменяемость форм, в ряде случаев приводили опоязовцев к таким выводам и суждениям, которые представляют несомненный интерес и собственно историко-литературный и общетеоретический.

К тому же не следует забывать и об определенной эволюции во взглядах представителей «формальной школы». Любопытно, к примеру, сравнить между собой книги Б. Эйхенбаума о Толстом. В первой из них интересные факты и наблюдения с трудом «пробиваются» сквозь толщу сугубо опоязовских концепций и положений. Такова, скажем, предлагаемая исследователем схема движения русской прозы XIX в., которая сводится к попеременной смене повествовательных, субъективных, сказовых и других форм. Такова же характеристика реализма как «условного и постоянно повторяющегося девиза, которым новая литературная школа борется против изжитых и ставших шаблонными и потому слишком условными приемов «старой школы». Сам по себе, полагает автор «Молодого Толстого», реализм «ничего положительного не означает, потому что содержание его определяется не сравнением с жизнью, а сравнением с иной системой художественных приемов»¹⁰³. В последующих своих работах о Толстом Б. Эйхенбаум в значительной

¹⁰² Эти слова проф. Г. А. Рачинского, сказанные им на одном из заседаний кабинета поэтики ВЛХИ имени В. Брюсова, привожу по кн.: М. Григорьев. Литература и идеология. М., изд-во писателей «Никитинские субботники», 1929, стр. 25.

¹⁰³ Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой. Петербург — Берлин, Издательство З. И. Гржебина, 1922, стр. 99.

мере избавляется от формалистического груза, их методология более выверена и научна.

Нельзя отрицать вклад опоязовцев в разработку теории и истории пародии. Последняя рассматривалась ими как одно из самых эффективных средств разрушительного воздействия на канонизированные литературные формы, как крайнее выражение сдвига, смещения. Вот почему Б. Эйхенбаум, исследуя творчество Некрасова, такое пристальное внимание уделяет его ранним пародиям.

Что касается книги Ю. Тынянова «Достоевский и Гоголь. (К теории пародии)», то, пожалуй, именно в этой по-своему незаурядной работе с особой отчетливостью проявляется коренная методологическая слабость историко-литературных концепций формализма. Ю. Тынянов ставит своей задачей показать, что «Достоевский явно отпращивается от Гоголя»; в частности, в образе Фомы Опискина якобы пародирован характер автора «Выбранных мест из переписки с друзьями». Не будем останавливаться подробно на этой достаточно спорной концепции. В данном случае важно подчеркнуть другое: ни идеологический, ни нравственный смысл этого эпизода истории русской литературы исследователем не раскрыт, он им просто обойден. Речь идет лишь об одном из элементов «диалектической смены школ»; вообще настойчивое и постоянное введение Достоевским литературы в свои произведения для Ю. Тынянова не более чем «удобный пародический прием»¹⁰⁴.

Эту особенность формалистской историко-литературной концепции отмечали многие. Так, Б. Энгельгардт, соглашаясь с тем, что формалистические принципы «изнашивания — обновления» и смены старших линий младшими делают возможным «имманентное эстетическое истолкование явлений литературной эволюции», замечал: «Иной вопрос, насколько построенная на основе этих принципов эволюционная схема соответствует конкретной исторической действительности»¹⁰⁵. Правда, исследователь полагает, что это соображение не может поколебать познавательной ценности данной схемы, однако

¹⁰⁴ Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь. (К теории пародии). Пг., «ОПОЯЗ», 1921, стр. 6, 22.

¹⁰⁵ Б. Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы. Л., «Academia», 1927, стр. 104—105.

по существу его замечание, конечно же, убийственно для формалистской истории литературы.

Решительно возражал против того, чтобы объявлять прием единственным фактором литературного развития, В. Жирмунский (вообще, кстати говоря, по ряду принципиальных вопросов расходившийся с «ортодоксальным» крылом ОПОЯЗа). Не отрицая известной, хотя и весьма условной автономности эстетического ряда, он считал, однако, что «импульсы развития внутри обособленной области нередко приходят в эту область извне». «...Законно, — писал В. Жирмунский, — при изучении поэта Некрасова исходить из влияния идей Белинского и его круга, под влиянием которых зарождаются новые поэтические темы; исторически такое объяснение более правильно, чем предложенная недавно теория, согласно которой политические темы появились у Некрасова как «оправдание» назревшей необходимости порвать с исчерпавшей себя и переставшей быть действенной поэтикой пушкинской эпохи»¹⁰⁶.

Луначарский резко полемизировал с Б. Эйхенбаумом, который, на его взгляд, чрезмерно подчеркивал, что наука о литературе не есть *только* часть истории культуры. Правда, как раз Б. Эйхенбаум, много занимавшийся историей литературы, грешил антиисторизмом, пожалуй, меньше, чем некоторые иные опоязовцы. В работе о Некрасове он даже высказывается против отъединенности писателя от исторических законов, говорит о необходимости «слышать голос истории»¹⁰⁷. И все же Луначарский был прав, упрекая формализм в целом в отрыве теории от истории. Этот отрыв, это превращение грамматики, стилистики, поэтики в совокупность схоластических правил ставит под сомнение научную и культурную ценность самой теории. «Мы чрезвычайно мало интересуемся этим подходом к литературе, — пишет Луначарский, — этот подход стоит вне истории *культуры*, так как он с самого начала стоит вне *истории*»¹⁰⁸.

Строго говоря, формалистская история литературы — мнимая история, «антиистория». Трудно назвать иначе это коловращение самоценных приемов, не «оскверненных»

¹⁰⁶ В. Жирмунский. Вопросы теории литературы, стр. 163, 162.

¹⁰⁷ Б. Эйхенбаум. О поэзии, стр. 38.

¹⁰⁸ А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8 томах, т. 7. М., «Художественная литература», 1967, стр. 417.

прикосновением живой жизни, этот «perpetuum mobile двух линий, этот перманентный танец «шерочки» с «машерочкой», разнообразящийся только тем, кто из них будет «за кавалера...»¹⁰⁹. Ни о каком развитии, ни о каком поступательном движении не может быть и речи. Перед нами некая последовательность уровней, горизонтальных «срезов» литературы, последовательность, не складывающаяся в историю, подобно тому, как не может быть названа фильмом некая комбинация отдельно взятых, застывших кинокадров.

Как видим, поставленный Ю. Лотманом диагноз главной болезни формализма вполне обоснован. Почему же все-таки он оставляет ощущение некоторой парадоксальности?

Дело в том, что структурализм сам находится с историей в более чем сложных и далеко не во всем проясненных отношениях. Есть основания говорить о его конфликте с историей, и питает этот конфликт тот же источник, с которым вообще была связана методология «формальной школы»: лингвистические концепции Ф. де Соссюра; здесь запрограммировано многое из того, чем и по сей день живет и вокруг чего бьется структуралистская мысль. Я имею в виду принцип, которому суждено было стать своего рода методологическим фундаментом как формализма, так и структурализма, а именно принцип отделения синхронии от диахронии.

«...В интересах всех вообще наук,— писал Соссюр,— было бы более тщательно вычерчивать те оси, по которым расположено то, что составляет предмет их изучения; всюду следовало бы различать... 1) *ось одновременности*, касающуюся отношений между существующими вещами, откуда исключено всякое вмешательство времени, 2) *ось последовательности*, на которой никогда нельзя увидеть больше одной вещи зараз и по которой располагаются все явления первой оси со всеми их изменениями»¹¹⁰. Первый аспект — аспект статический, он отражает существующий порядок вещей, констатирует некое состояние. Это *синхронический* разрез. Второй аспект касается эволюции, динамики, истории; факты предстают здесь в развитии, причем это развитие, эти сдвиги в системе происходят под влиянием тех или иных внешних

¹⁰⁹ П. Н. Медведев. Формализм и формалисты, стр. 153.

¹¹⁰ Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики, стр. 88.

факторов, которые носят разобщенный характер, не складываются в систему. Это разрез *диахронический*.

Автор «Курса общей лингвистики» стремится сделать свою мысль более доходчивой при помощи житейских примеров. Если, скажем, диахронический подход к такому явлению, как фруктовый сад, предполагает необходимость принимать во внимание, какие именно здесь растут деревья, сколько их, кем и когда посажен сад, кому он принадлежит, какова его урожайность и т. п., то с точки зрения синхронии существенным может быть признан только тот факт, что деревья в этом саду посажены косыми рядами. Еще нагляднее пример с шахматами. То, что игра эта пришла в Европу из Персии,— факт внешнего порядка, на существо игры он, как и все остальное, касающееся ее истории, не отражается. Решающее значение имеют факты внутренние, связанные с правилами игры, с *системой*. «...Внутренним является все то, что в какой-либо степени видоизменяет систему»¹¹¹.

Применительно к науке о языке разделение синхронии и диахронии дало Соссюру возможность создать две лингвистики: синхроническую, которая занимается изучением элементов, соотносящихся между собой и образующих систему, и диахроническую, в центре внимания которой элементы, связанные лишь в порядке последовательности. При этом преимущество отдается первой, так как, по Соссюру, только синхронический аспект языка и есть «подлинная и единственная реальность». Ведь для говорящего субъекта последовательность фактов языка во времени, их генезис, их история не существуют: «он пред лицом «состояния». Поэтому и лингвист, желающий понять это состояние, должен закрыть глаза на то, как оно получилось, и пренебречь диахронией»¹¹².

Впрочем, пренебречь — еще не значит отрицать вовсе. Соссюр признает, что диахроническая, или «внешняя», лингвистика занимается предметами важными, однако, по его мнению, чтобы познать язык как систему, познать его «внутренний организм», его «механизм», нет необходимости непременно знать условия, в которых развивался язык, нет никакой надобности исследовать влияние на него политических, географических, культурных, этногра-

¹¹¹ Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики, стр. 45.

¹¹² Там же, стр. 89.

фических и других факторов. Важно одно — *состояние* языка. Пренебрежение диахронией — своего рода условность, методологический прием, помогающий глубже понять это состояние, и нельзя не признать, что плодотворность такого приема для науки о языке подтверждена реальными достижениями структуральной лингвистики.

Для науки о языке — это важно подчеркнуть. Сосюр, правда, замечал, как мы помним, что разграничение оси одновременности и оси последовательности было бы в интересах «всех вообще наук», но на практике он прилагал свои методологические принципы именно к лингвистике, не настаивая на их универсальности.

Между прочим, многие языковеды подчеркивают условность сосюровской антиномии «синхрония — диахрония» даже применительно к сфере языка. Еще в 1917 г., вскоре после появления «Курса общей лингвистики», австрийский ученый Г. Шухардт, комментируя предложение Сосюра об осях одновременности и последовательности, замечал: «Покой и движение (последнее в самом широком смысле) в языке, как и всюду, не являются противоположностями: реально лишь движение, покой — только видимость»¹¹³.

Чистая синхрония — это, собственно, абстракция; смелая, интересная, во многом методологически плодотворная, но все же абстракция. Горизонтальный разрез не может дать исчерпывающего представления о состоянии языка, ибо оно, как замечает современный исследователь, «всегда представляет собой «результат» предшествующего состояния». Реальное состояние языка неизбежно будет отличаться от того его «спроецированного» состояния, которое дается синхронным описанием. «Подчеркивать важность синхронии — это не значит соответственно преуменьшать роль диахронии: ведь описывается всегда именно реальный результат традиции. Правда, в чистом описании традиция... не фигурирует, а игнорируется, но это не означает, что она не существует или что она не определяет языка. Неисторичность (синхронность) принадлежит к *сущности описания*, а не к *сущности языка*»¹¹⁴.

¹¹³ Г. Шухардт. Избранные статьи по языкознанию. М., Изд-во иностранной литературы, 1950, стр. 189.

¹¹⁴ Э. Косериу. Синхрония, диахрония и история. — В сб.: «Новое в лингвистике», вып. III. М., Изд-во иностранной литературы, 1963, стр. 148, 154.

Если столь осторожны лингвисты, то не вдвойне ли осторожной должна быть наука, имеющая дело с таким насквозь «историчным», насквозь личностным феноменом, как литература?

Еще А. Потебня высказывался в том смысле, что «история литературы должна все более и более сближаться с историей языка, без которой она так же ненаучна, как физиология без химии»¹¹⁵. А. Веселовский также рассматривал историческую поэтику как науку, смежную с лингвистикой. Формалисты же, позаимствовав у лингвистики синхронию, попытались сделать ее универсальной отмычкой. Когда Б. Эйхенбаум предлагал в изучении литературы «начать с середины — с того пункта, где нас застает факт искусства»¹¹⁶, — что это было, как не экстраполяция приемов Соссюра, как не перенесение их на литературу? Синхрония, пока она использовалась в качестве одного из методологических приемов, помогла опоязовцам в изучении «механизма» литературного произведения, вернее сказать, отдельных его деталей, частей, узлов. Но будучи возведена в абсолют, оторвана от диахронии, она стала препятствием к тому, чтобы понять принцип действия этого механизма, увидеть его в движении, в «работе». Она, синхрония, давала возможность «разъять» литературу, и формалисты, как правило, умели это делать мастерски, но беда была в том, что после такой операции перед ними оказывался лишь труп: живая душа и трепетная плоть литературы умерщвлялись.

Структурализм распространил характерные для современной лингвистики приемы и методы не только на изучение литературы, но и на все общественные науки.

Речь идет в первую очередь о соссюровском принципе синхронического описания и об учении Н. Трубецкого, связанном со смыслоразличительной ценностью фонем в их противопоставлениях (система оппозиций).

«Две вещи, — писал Н. Трубецкой в своих «Основах фонологии», — могут отличаться друг от друга лишь постольку, поскольку они противопоставлены друг другу, иными словами, лишь постольку, поскольку между ними

¹¹⁵ А. А. Потебня. Мысль и язык. Изд. 4. Одесса, Государственное издательство Украины, 1922, стр. 182.

¹¹⁶ Цит. по сб. «Michigan Slavic Materials. Readings in Russian Poetics. Department of Slavic Languages and Literatures». The University of Michigan, N 2, 1962, p. 4.

существует отношение противоположения, или оппозиции»¹¹⁷. Сам Н. Трубецкой занимался изучением фонологических оппозиций, т. е. таких звуковых противоположений, которые могут дифференцировать значения двух слов данного языка. Однако структуралисты считают, что методологическое значение этого принципа выходит за рамки фонологии и вообще лингвистики. Для них «Основы фонологии», а также работы Р. Якобсона, в частности его книга о чешском стихосложении¹¹⁸, где показана связь стиха с фонологическими элементами, стали импульсом и плацдармом в поисках главной «пружины» в механизме художественного произведения.

Это относится, между прочим, не только к области литературоведения. Универсальный характер лингвистики подчеркивает Клод Леви-Стросс, не раз ссылавшийся на нее, в особенности на фонологию, как на образец применения структурных методов гуманитарной дисциплиной. Фонология, считает Леви-Стросс, призвана сыграть по отношению к общественным наукам такую же новаторскую роль, какую ядерная физика, например, сыграла по отношению к точным наукам.

История при этом, естественно, отступает на задний план. О крайних структуралистах, как, например, Мишель Фуко, настаивающих на полнейшей исчерпанности и несостоятельности историзма, не приходится и говорить. Но даже у Леви-Стросса, обычно подчеркивающего свое уважительное отношение к истории, последней приходится все же довольствоваться по меньшей мере второстепенной ролью. Леви-Стросс говорит, что нынешняя, традиционная историческая наука недостаточно объективна, что это всегда «история для...», где неизбежен произвольный отбор дат, явлений, событий; такой субъективизм снижает, по мнению ученого, научную ценность истории, но в то же время, придавая ей дискретность, открывает широкие возможности для применения структурных методов. Как и Соссюр, Леви-Стросс не отвергает диахронию вообще, но отдает предпочтение синхронии. Исторический подход, подчеркивает он, может лишь помочь нам понять, как

¹¹⁷ Н. С. Трубецкой. Основы фонологии. М., Изд-во иностранной литературы, 1960, стр. 38.

¹¹⁸ См. Р. Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Государственное издательство РСФСР, 1923.

возникают те или иные общественные институты, подлинно же научное изучение общества предполагает исключительно синхронный разрез, вскрытие формальной структуры отношений между социальными институтами, отношений, вытекающих из бессознательной природы коллективных феноменов¹¹⁹. Это дает основания оппонентам структуралистов бросить им упрек в антиисторизме; Ж.-П. Сартр, полемизируя с Леви-Строссом, говорит даже о «дискредитации истории»¹²⁰.

В литературоведении экстраполяция идей Соссюра и Трубецкого находит свое крайнее выражение в том, что поэтика рассматривается как лишь составная часть лингвистики. Эта точка зрения, имеющая, кстати, своих сторонников и у нас, сформулирована Р. Якобсоном в его выступлении на конференции «Стиль в языке», состоявшейся в 1958 г. в университете штата Индиана (США). Что же касается самой литературы, то она (прежде всего поэзия), согласно разработанной Р. Якобсоном модели языковых функций, есть не что иное, как «особым образом организованный язык»¹²¹.

В задачу данной статьи не входит анализ указанной концепции и идущих вокруг нее дискуссий¹²², в ходе которых с обеих сторон высказываются как верные соображения, так и крайние взгляды. Хочется, однако, обратить внимание на то обстоятельство, что гипотеза Р. Якобсона восходит еще к теориям ОПОЯЗа о «поэтическом» и «практическом» языках и перекликается с давней формулой того же автора: «Поэзия есть язык в его эстетической функции»¹²³.

¹¹⁹ См. *Claude Lévi-Strauss. Anthropologie structurale*. Paris, Librairie Plon, 1958.

¹²⁰ См. «Jean-Paul Sartre répond». — *L'Arc*, 1966, N 30, p. 89.

¹²¹ См. *Roman Jakobson. Linguistics and Poetics. Style in Language*. Ed. by Th. A. Sebeok. New York — London, 1960.

¹²² См. об этом: *П. Палиевский*. Внутренняя структура образа. — В кн.: «Теория литературы». М., Изд-во АН СССР, 1962; *В. Кожин*. Художественная речь как форма искусства слова. — В кн.: «Теория литературы». М., «Наука», 1965; *В. Н. Топоров*. Аннотация на работу Р. Якобсона «Лингвистика и поэтика». — В сб.: «Структурно-типологические исследования». М., Изд-во АН СССР, 1962; *В. П. Григорьев*. Словарь русской советской поэзии. М., «Наука», 1965; *В. П. Григорьев*. О задачах лингвистической поэтики. — «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. XXV, вып. 6, 1966, и другие работы.

¹²³ *Р. Якобсон*. Новейшая русская поэзия, стр. 11.

В этой связи особый интерес представляет, думается, критика концепции Р. Якобсона бывшим его коллегой по ОПОЯЗу В. Шкловским.

Комментируя работу Р. Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии», В. Шкловский отмечает, что «лингвистика наступает на поэтику, даже не проведя артиллерийского обстрела». Нисколько не преуменьшая роли и значения структуральной лингвистики и не исключая использования тех или иных ее достижений для изучения литературы (поскольку, в конечном счете, «поэма создается в сфере языка»), нельзя все же автоматически распространять законы языковых структур на другие структуры. «Перенесение законов грамматики на поэзию — это утверждение универсальности одной из структур, а это еще не доказано».

По мнению В. Шкловского, гипотеза Р. Якобсона содержит в себе «инерционные моменты структурализма как явления, рожденного в анализе языка и пытающегося остаться в языке, т.е. пытающегося перенести законы языковых структур на структуры других порядков». Такой подход игнорирует законы искусства, «выдавливает поэзию из жизни».

Показателен разбор Р. Якобсоном пушкинского шедевра «Я вас любил...». Анализ грамматических форм, сам по себе безукоризненно выполненный, тем не менее не приближает стихотворение к читателю. Мы узнаем, что здесь 47 слов, из которых 14 местоимений, 10 глаголов и только 5 существительных отвлеченного, умозрительного характера, что в произведении нет ни одного прилагательного, а число наречий достигает десяти. Мы не без интереса прослеживаем взаимосвязи между местоимением «я», выступающим единственно в именительном падеже, и местоимением «вы», появляющимся в винительном и дательном падежах, причем отмечаем, что первое встречается в тексте четыре раза, второе же — шесть¹²⁴ и т. д. и т. п. Несомненно, подобный разбор на грамматическом уровне представляет известный вспомогательный интерес, однако способен ли он раскрыть секрет художественного эффекта? Нечто трудноуловимое, но весьма и весьма важное, более того — решающее остается за

¹²⁴ См. Роман Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — В кн.: «Poetics. Poetyka. Поэтика, I». Warszawa, 1961, str. 405.

скобками, и В. Шкловский тонко замечает, что пушкинское стихотворение анализируется «как тень, а не как вещь»¹²⁵.

Такое же впечатление оставляет и разбор Р. Якобсоном стихотворения Х. Ботева «Казнь Васи́ла Левского». Правда, в данном случае исследователю не удастся полностью отсечь все, что связывает это произведение с эпохой, с общественной жизнью. Р. Якобсон отмечает, что перед нами стихотворение автора, которому «всегда была глубоко чужда всякая орнаментальность, всякая проповедь искусства для искусства», что это «стихи революционного агитатора», и обещает подчинить свой лингвистический анализ раскрытию именно этих особенностей.

И все же лингвистика и здесь теснит поэтику, а еще больше — поэзию. Тщательный, скрупулезный разбор грамматических форм и фонологических признаков заслоняет собой все остальное. Стихотворение оказывается препарированным, раздробленным, цельность поэтического замысла и эмоционального воздействия утрачивается. Вопрос о народности поэта, о связях его творчества с фольклорными традициями хотя и не обойден, но затронут мимоходом и лишь в одном аспекте — как преодоление Ботевым (в этом же ряду называются имена Я. Краля и Т. Шевченко) «готовых моделей», как отталкивание от канонов «народнического стихосложения». Автор «Казни Васи́ла Левского» предстает не столько революционным агитатором, сколько экспериментатором, что не соответствует ни его человеческому и поэтическому облику, ни действительному звучанию анализируемого Р. Якобсоном ботевского стихотворения¹²⁶.

На этих примерах со всей наглядностью видно, как свойственное структурализму забвение того, что литературное произведение вписано в определенную историю и к тому же имеет свою собственную историю, оказывает иссушающее, мертвящее воздействие на художественную ткань: произведение на наших глазах из живого, трепет-

¹²⁵ В. Шкловский. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — «Иностранная литература», 1969, № 6, стр. 218, 221, 223.

¹²⁶ Проф. д-р Р. О. Якобсон. Структурата на последното Ботево стихотворение. — «Език и литература», 1961, № 2, стр. 3—4, 7, 14; см. также разбор Р. Якобсоном и К. Леви-Строссом сонета Ш. Бодлера «Кошки» («L'Homme», 1962, janvier — avril).

ного организма превращается в сумму безликих грамматических категорий.

Эта склонность к «антиистории» наследственна, она перешла к структурализму от ОПОЯЗа, и жаль, что Ю. Лотман, справедливо критикуя формалистов, умалчивает о столь существенном обстоятельстве.

В одной из своих работ — «Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста»¹²⁷ — Ю. Лотман высказывает мысль о том, что выяснение синхронных соотношений конструктивных элементов текста, предполагающее рассмотрение последнего исключительно с точки зрения его внутренней, имманентной структуры, есть лишь первый шаг. Шаг следующий — «рост интереса к диахронному изучению структур», активизация внимания структурализма «к *процессам*, к движению». Под этим углом зрения и анализируются поэтические тексты Пушкина и Пастернака.

В центре внимания исследователя — процесс порождения поэтического текста, или, иначе говоря, некая иерархия, некая последовательность моделей, отражающая поиск художником окончательного варианта. Прослеживая на ряде примеров этот процесс, Ю. Лотман стремится определить те закономерности и нормы, те «пласты правил», в соответствии с которыми происходит порождение поэтического текста. Сопоставление черновых рукописей Пушкина и Пастернака приводит ученого к мысли о том, что мы имеем дело с различными моделями порождения текста, с двумя полярными принципами его генеративного построения, и это наблюдение нельзя не признать достаточно интересным.

Бросается, однако, в глаза характерная особенность методологии в анализе черновиков обоих поэтов. Особенность эта заключается в том, что те объективные факторы, которые решающим образом воздействуют на осознание поэтом одного из вариантов текста как «правильного», не выходят за пределы узкоэстетического, по существу технологического ряда. Речь идет главным образом о нарушении поэтом литературных нормативов и автоматизированных традиций, о противопоставлении новых моделей «деавтоматизированного» текста мещанской эс-

¹²⁷ См. «Труды по знаковым системам, IV. Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 236, 1969.

тетике «здорового смысла» и т. п. Факторы иного порядка игнорируются. Критика, по его собственному признанию, интересуют в данном случае «не мировоззрение и не эстетическая система», а «язык культуры эпохи»¹²⁸.

Правда, применительно к пушкинским черновикам упоминаются среди прочих и нормы, обеспечивающие «правильность» текста «с точки зрения мировоззрения писателя, его понимания законов действительности». Однако практического влияния на анализ произведений Пушкина этот момент в статье не оказывает. Главным остается другое. В полном соответствии с концепциями теоретиков ОПОЯЗа, в частности Б. Эйхенбаума (хотя и без ссылки на него)¹²⁹, комментируется «Руслан и Людмила»: «Пушкин сознательно нарушил автоматизированные традицией соотношения сюжета, жанра и стиля. Первый стих поэмы — цитата из Оссиана — требовал определенного продолжения: медитативно-элегического, национально-романтического и героического. Читатель сталкивался вместо этого с иронией и фривольным любовным сюжетом, что производило на него, как мы знаем по отзывам критики, глубоко шокирующее впечатление»¹³⁰.

Что касается рукописей Пастернака, то в их анализе мы и вовсе не обнаруживаем «норм третьего пласта», т. е. норм мировоззренческих, не обнаруживаем даже в виде «общего семантического поля, в котором текст движется», как это было в случае с пушкинскими черновиками. Здесь нормы эти целиком растворены в таких категориях, как «зримый мир», «увиденная идея», «соединение слов», «соположение слов» и т. п. Ю. Лотман полагает, что «все основные аспекты социальной проблематики — от любви до революции — воплощаются в лирике Пастернака в виде разных типов сюжетов, построенных из трех основных компонентов: «я», «природа», «женщина». Думается, что ранняя лирика Пастернака, как бы к ней ни относиться, все же не укладывается в прокрустово ложе данной триады; будучи явлением живым и сложным, она неизбежно «выплескивается» за рамки предлагаемой схемы. Между тем Пастернаком дело не ограничивается; автор стремится придать своему обобщению универсальный ха-

¹²⁸ «Труды по знаковым системам, IV», стр. 235.

¹²⁹ См. Б. Эйхенбаум. О поэзии, стр. 160.

¹³⁰ «Труды по знаковым системам, IV», стр. 218.

ра́ктер, утверждая, что этих элементов («я», «природа», «женщина») вообще «достаточно для построения любой социальной или космической модели»¹³¹.

Признаться, я при всем желании не могу обнаружить в этой концепции признаков обещанного Ю. Лотманом шага к диахронному изучению структур. Перед нами те же синхронные срезы, те же имманентные структуры, только на сей раз они выглядят как своего рода аппликации на историко-литературном фоне. Если и есть здесь какой-то «процесс, движение», то это движение внутри литературного ряда, процесс смены одних вариантов поэтического текста другими вариантами; если и есть история, то лишь история отдельных черновиков.

Опять-таки напрашивается историко-литературная аналогия. К концу 20-х годов, когда бесплодность формалистических концепций стала очевидной, теоретики «формальной школы» предпринимают попытку преодолеть рамки антиисторизма. В тезисах Ю. Тынянова и Р. Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка» высказывается мысль о том, что «резкое противопоставление между синхроническим... и диахроническим разрезом», хотя и было «плодотворной рабочей гипотезой», ныне является уже пройденным этапом; становится, мол, ясно, что «каждая синхроническая система имеет свое прошлое и будущее», и это «заставляет пересмотреть и принципы диахронии»¹³². Замысел, казалось бы, хорош, однако во что он вылился? Что представляют собой теории Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума о «литературной эволюции» и «литературном быте», призванные осуществить сдвиг (в те годы много говорилось именно о «сдвиге») формализма в сторону историзма?

Ю. Тынянов попытался снять статичность в интерпретации поэтической конструкции, нарушить ее неподвижность, выдвинув принцип динамизма, принцип «борьбы и смены», литературной изменчивости. Это был определенный шаг вперед по сравнению с ранним формализмом, однако шаг слишком уж робкий, половинчатый. В сущности, такие понятия, как замкнутость литературного ряда, имманентность его законов, оставались неприкосновенными. Недаром Ю. Тынянов говорил именно об *эволюции*

¹³¹ «Труды по знаковым системам, IV», стр. 235.

¹³² «Новый Леф», 1928, № 12, стр. 36.

литературы, противопоставляя ее *генезису*. Это помогало сохранить в чистоте имманентность литературного ряда. Когда Ю. Тынянов ставил вопрос о «непрерывной соотнесенности» литературного ряда с другими рядами¹³³, он имел в виду прежде всего ближайший, соседний ряд — литературный быт.

Теория «литературного быта», обоснованию которой особое внимание уделял Б. Эйхенбаум, призвана была влить свежую кровь в «формальный метод», приблизить его к реальному литературному процессу, к истории. Б. Эйхенбаум понимает, что сама жизнь делает очевидной «зависимость литературы и самой ее эволюции от вне ее складывающихся условий»¹³⁴. Однако в представлении ученого эти условия пока сводятся к совокупности фактов, характеризующих профессиональное бытие писателя, то, что именуется «литературным бытом», но отнюдь не конкретную социально-историческую обстановку, не общественное бытие. Прежнее имманентное изучение литературной «вещи» дополняется изучением профессиональной среды, бытового окружения, литературных кружков и салонов, деятельности журналов, типографий, книжных лавок и прочего. Слов нет, и такой аспект истории литературы важен, однако сам по себе он еще не решает задачи сближения литературы с историей, с жизнью общества. «Противопоставляя классовому бытию литературный быт,— писал один из критиков тех лет,— формалистские теоретики бессильны установить зависимость от него поэтической структуры. Изучая же «профессионализацию писательского труда», они производят подмен объекта. В первом случае они перестают быть социологами, во втором — литературоведами»¹³⁵.

Прорыва в историю не получилось. Неподвижные прежде колеса теперь вращались, но движения все-таки не было: колеса буксовали...

Могло быть иначе? Вряд ли. Лидеры «формальной школы» были серьезными учеными и, разумеется, искрен-

¹³³ Ю. Тынянов. Вопрос о литературной эволюции.— «На литературном посту», 1927, № 10, стр. 46.

¹³⁴ Б. Эйхенбаум. Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Изд-во писателей в Ленинграде, 1929, стр. 51.

¹³⁵ А. Цейтлин. От «литературы» к «коммерции».— «Литература и марксизм», кн. 1, 1929, стр. 164.

не стремились найти выход из антиисторического тупика, но им не хотелось при этом расстаться с главными своими принципами. Принципы же эти по самой природе своей противоречили историзму. Разрыв между синхронией и диахронией, между литературным рядом и историей был заложен в методологическом фундаменте «формальной школы». «Эволюция в границах формализма»¹³⁶ — вот самое большее, чего можно было достичь при таких условиях, без коренной ломки.

Этот урок формализма очень поучителен. Желание «улучшить» структурализм, примирить его с историей, с общественным бытием само по себе, разумеется, похвально. Было бы очень хорошо, если бы сторонникам структурального литературоведения удалось пойти дальше сопоставления различных черновых вариантов (по собственному их признанию, с этим издавна неплохо справляется и «традиционная» наша текстология), выйти за пределы замкнутого литературного ряда, за пределы имманентной структуры, не на словах, а на деле преодолеть роковой разрыв между синхронией и диахронией. Надо только отдавать себе отчет, насколько это реально. Ведь тот факт, что литература в структуралистской критике предстает, по словам Р. Шобер, «как гигантское нагромождение разрозненных обломков», что Р. Барт, например, вообще отрицает историю литературы, нельзя считать случайным. Если художественное произведение рассматривается как замкнутая формальная структура, если обрываются логические связи этой структуры со значением произведения, то последнее неизбежно оказывается изъятым из истории литературы, которая (вновь сошлюсь на Р. Шобер) «бесспорно связана с познавательной функцией (со значимостью произведений) и передает ее в область истории идеологии и культуры (с которой, конечно же, она связана)».

Вот почему, поддерживая в принципе декларируемый Ю. Лотманом лозунг «*вместе с историей*», а не «*вместо истории*»¹³⁷, невольно задаешься вопросом: а остался ли бы в этом случае наш структурализм структурализмом?

¹³⁶ Эти слова Б. Эйхенбаума, сказанные в 1933 г. на одном из писательских собраний, приводит П. Н. Медведев в кн.: «Формализм и формалисты» (стр. 196).

¹³⁷ См. Ю. Лотман. Литературоведение должно быть наукой. — «Вопросы литературы», 1967, № 1.

«Только смехом может философ ответить тем, кто еще хочет говорить о человеке, о его царстве, о его освобождении».

Только смехом?..

Да, М. Фуко, автор нашумевшей во Франции книги «Слова и вещи»¹³⁸, решительно настаивает: человек — не более чем временное заблуждение философии, миф; он «сотрется, подобно изображению на песке морского берега»; человек «не является ни наиболее старой, ни наиболее постоянной проблемой, поставленной перед человеческим знанием ...человек — это выдумка, недавность появления, а возможно, и близость конца которой легко доказывается археологией нашего мышления».

Парадоксы М. Фуко — привлекательная мишень для полемиста, но прежде всего важно понять, с кем и о чем спорит он сам, что стоит за его проповедью «античеловека». Не объяснит ли это нам кое-что в социальной и философской природе структурализма, адептом которого выступает М. Фуко?

Кажется, нигде не писали, не спорили о структурализме так много и так горячо, как во Франции. Наверное, немалую стимулирующую роль играет в этом близкое присутствие «самого» К. Леви-Стросса, о котором говорят, что «структурализм — это Леви-Стросс», однако, думается, есть и причины иного, объективного порядка.

В течение почти трети века длилось в этой стране царствование экзистенциализма. Именно здесь условия сложились так, что философия экзистенции в наибольшей мере приблизилась к земным заботам, к человеческому опыту. В годы Сопротивления категории бунта, отрицания наполнились реальным историческим и даже политическим смыслом, экзистенциализм оказался сопричастным борьбе против фашизма, общенациональным освободительным тенденциям. И в послевоенные годы экзистенциализм продолжал владеть умами целого поколения французов. Воинствующий сартровский субъективизм, восторженное утверждение индивидуума многим и многим казались противовесом слепой, отчуждающей силе

¹³⁸ *Michel Foucault. Les mots et les choses. Paris, 1966.*

буржуазных отношений, какой-то отдушиной, проблеском надежды, намеком на перспективу.

Надеждам этим не суждено было осуществиться. Становилась все очевиднее неспособность экзистенциализма решать конструктивные задачи, его «старомодность», несоответствие духу времени. Индивидуализм блекнет, отступает, личность нивелируется, явственнее обнаруживается обусловленность ее бытия и поведения объективными структурами. Отступает и экзистенциализм. Сегодня на Западе все чаще говорят о его кризисе, спаде, о разочаровании в нем.

В этих условиях на передний план вышел структурализм. Это был, признает один из его критиков (выступающий, правда, с позиций христианского персонализма), «холодный душ на экзистенциалистскую мифологию»¹³⁹. Объявив войну субъективному началу, структурализм не мог не столкнуться с экзистенциализмом, и ареной наиболее ожесточенных схваток, естественно, оказалась Франция.

В контексте этой полемики и следует рассматривать книгу М. Фуко «Слова и вещи». Перед нами один из эпизодов «битвы гигантов», которая развернулась на поле философском и в которой книге М. Фуко отведена роль ударной силы. Для автора этой книги в понятии «человек» аккумулирована вся квинтэссенция экзистенциализма, все его субъективистские иллюзии, потому он и атакует человека с таким жаром, с такой полемической заостренностью. «Устав, как и мы,— пишет Ги Бесс,— от рассуждений о «субъекте», который, сам не зная, о ком и о чем говорит, наивно принимает себя за меру всех вещей, Фуко рассматривает понятия «человек» и «гуманизм» как пережиток такого «знания», которое не отвечает требованиям настоящего и тем более будущего»¹⁴⁰. Это не мешает автору статьи оценивать книгу М. Фуко как «разочаровывающую» работу.

Возникает вопрос: каким может быть отношение марксистов к участникам этой полемики?

Вопрос приобретает для нас особую актуальность потому, что обе спорящие стороны явно не прочь заполучить

¹³⁹ J. M. Domenach. Le système et la personne.— «Esprit», 1967, N 5, p. 778.

¹⁴⁰ Ги Бесс. Роль марксистско-ленинской философии в современной идеологической борьбе.— «Коммунист», 1968, № 8, стр. 25.

марксизм себе в союзники. Известны предпринимавшиеся Ж.-П. Сартром попытки «интегрировать» отдельные марксистские элементы в философскую систему экзистенциализма; на них мы останавливаться не будем¹⁴¹, отметим лишь, что сами по себе попытки эти симптоматичны. Структурализм, со своей стороны, также ищет точки соприкосновения с марксизмом. К. Леви-Стросс, например, не раз подчеркивал свой пиетет по отношению к Марксу. Р. Якобсон несколько лет назад в интервью, данном в Париже, заявил, что не видит противоречия между структурным методом и марксизмом — при условии, правда, чтобы не смешивать марксизм с его механической карикатурой, которая, по выражению Якобсона, претендует на «исследование области искусства как механически выводимой из остальных областей».

Существует и, так сказать, встречное стремление. Так, М. Годелье считает, что структурный подход к социальной действительности не только не противоречит марксизму, но, напротив, «помогает более ясно понять и представить сложную механику отношений между базисом и надстройкой, а следовательно, и сам процесс развития»¹⁴². Группа французских авторов во главе с Ж. Альтюссером в коллективном труде «Читать «Капитал»» пытается анализировать Маркса с позиций структурализма и представить его как чуть ли не предтечу этого направления¹⁴³. Можно было бы сослаться еще на специальный номер французского журнала «La Pensée», подготовленный редакцией совместно с Центром марксистской мысли¹⁴⁴, а также на некоторые другие материалы. Подобного рода мотивы встречаются и у наших авторов¹⁴⁵.

Итак, структурализм и марксизм...

Здесь сразу же напрашиваются исторические параллели, и, думается, они не покажутся неуместными после всего, что в предыдущих разделах было сказано

¹⁴¹ О нынешней позиции Сартра см.: Б. Сучков. Политика и литература.— «Литературная газета», 3 февраля 1972 г.

¹⁴² См.: Maurice Godelier. Rationalité et irrationalité en économie. Paris, 1966.

¹⁴³ См. Louis Althusser, Jacques Rancière, Pierre Macherey. Lire le Capital, t. I; Louis Althusser, Etienne Balibar, Roger Establet. Lire le Capital, t. II. Paris, 1965.

¹⁴⁴ См. «La Pensée», 1967, N 135.

¹⁴⁵ См., напр.: М. Г. Соколянский. О структурализме в литературоведении.— «Вопросы философии», 1969, № 7.

о живых нитях, которые тянутся к структурализму от формализма. Более того, обращение к урокам прошлого нередко помогает, как известно, лучше понять настоящее.

Было время, когда весьма активно «сватали» формализм и марксизм, причем считалось, что если это и мезальянс, то такой, который целиком в интересах марксизма. «Нужен ли формальный метод в его «опоязовском», наиболее чистом виде марксистам?» — задавался вопросом один из авторов журнала «Лев» и отвечал без колебаний: «Безусловно, нужен. И именно в его принятии и лежит очередная задача методологии марксизма и единственная возможность для марксистского метода стать научным». По мнению критика, «при настоящем состоянии нашей науки» (а состояние это, на его взгляд, таково, что «марксистского понимания эстетики до сих пор не существует») единственным спасением может быть только принятие формального метода как «самого нужного, самого очередного, самого плодотворного»¹⁴⁶.

Любопытно, что формалисты начинали с недвусмысленного и весьма активного неприятия марксизма. Менее чем за год до того, как прозвучал цитированный выше призыв к «обогащению» марксистского метода формальным, Б. Эйхенбаум выступил со статьей, где резко упрекал марксизм в утилитарном, вульгарном подходе к искусству. Статья эта обнаруживает как нескрываемую тогдашнюю антипатию автора к марксизму, так и очевидное непонимание его. Распространение марксизма в России объяснялось в статье тем, что «русские люди любили учиться у немецкой науки, потому что своего научного мировоззрения не имели, а только вкус к нему»; поэтому, дескать, у нас и привился так легко марксистский «монистический взгляд». Маркс же, утверждал Б. Эйхенбаум, «как настоящий немец, привел всю жизнь к «экономике». В построенных марксизмом схемах «искусство не помещалось — выбросили его. Пусть существует как «отражение». Иногда полезно для просвещения». Эту им же самим сочиненную злую карикатуру на марксистскую концепцию искусства критик, естественно, с негодованием отвергал. «Жизнь строится не по Марксу — тем лучше»¹⁴⁷.

¹⁴⁶ А. Цейтлин. Марксисты и «формальный метод». — «Лев», 1923, № 3, стр. 115, 130, 131.

¹⁴⁷ Б. Эйхенбаум. 5=100. — «Книжный угол», 1922, № 8, стр. 39, 41.

Настороженное отношение теоретиков ОПОЯЗа к «экономике» отчасти можно истолковать как реакцию на вульгарно-социологические тенденции. Когда Б. Эйхенбаум считал нужным напомнить, что «классовая борьба не всегда совпадает с литературной борьбой и литературными группировками» и что нельзя делать литературу «служанкой юридических и экономических наук»¹⁴⁸, он имел для этого известные основания. Вульгарно-социологические трактовки литературы были тогда явлением весьма распространенным. Однако это лишь часть истины. Формалисты расходились не только с вульгаризаторами марксизма, для них неприемлем был прежде всего он сам, и статья Б. Эйхенбаума «5=100» не оставляет сомнений на этот счет. В. Шкловский тремя годами раньше писал не менее определенно: «Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города»¹⁴⁹.

Тем неожиданнее прозвучало сделанное Б. Эйхенбаумом всего через несколько лет заявление, что формалистов отделяет от марксизма лишь «папиросная бумажка»¹⁵⁰. В таком же примерно духе высказался теперь и В. Шкловский: «Мы не марксисты, но если нам в нашем обиходе понадобится этот инструмент, то мы не станем нарочно есть руками»¹⁵¹.

Этот поворот, этот «сдвиг» в формализме, который А. Метченко не без оснований расценивает как «тактику уступок»¹⁵², рекламировался его адептами необычайно шумно и широковещательно. Дело выглядело проще простого: поскольку «одним формальным методом в оценке ценности поэтического произведения ограничиться нельзя», значит «должен быть привлечен (!) социальный анализ произведения»; «отсюда,— писал один из последователей «формальной школы» на Украине,— вывод очень простой: должна быть объединена работа между критиками-«формалистами» и критиками-«социолога-

¹⁴⁸ Б. Эйхенбаум. Мой современник, стр. 58.

¹⁴⁹ «Искусство коммуны», № 17, 30 марта 1919 г.

¹⁵⁰ Цит. по ст.: Ол. Полторацкий. Кризис формальной методу.— «Новая генерация», 1927, стор. 40.

¹⁵¹ В. Шкловский. Третья фабрика. М., «Круг», 1926, стр. 88.

¹⁵² А. Метченко. Кровное, завоеванное. Из истории советской литературы. М., «Советский писатель», 1971, стр. 187.

ми»¹⁵³. Другой автор с удовлетворением отмечал, что наконец-то «создается подлинный синтез социологической и формальной школ»¹⁵⁴. В одну телегу, таким образом, впрягали социологического «коня» и «трепетную лань» формализма...

Именно в ту пору родилось такое, я бы сказал, противоестественное образование, как формально-социологический метод. Некоторое представление об этом странном литературоведческом симбиозе дает книга главного его теоретика и пропагандиста Б. Арватова «Социологическая поэтика», которая призвана была, как писал в предисловии к ней О. Брик, «обосновать лефовскую программу с точки зрения марксизма». Да и сам Б. Арватов заявлял, что формально-социологический метод «упирается непосредственно в марксизм».

На самом деле марксизмом в «Социологической поэтике» и не пахло. Основные исходные позиции опоязовской поэтики — понятие «материала», отказ от «содержания», небрежение «убеждениями», «идейностью» художника (последняя именовалась не иначе, как «так называемая «идейность»»), взгляд на искусство как на «систему приемов в изобразительно-выдуманных жанрах» и т. д. — оставались нетронутыми, только теперь все это густо сдабривалось «ужасно социологической» терминологией, облекалось в квазимарксистские одежды. Если, скажем, опоязовцы культивировали «делание вещи», то форсоцы, в соответствии с лефовской программой, заменяли это понятие «способом производства» произведений, «общественным производством массовой литературной продукции». Если формалисты видели в зауми высшую цель искусства, то сторонники формально-социологического метода утверждали, что в экспериментальном речетворчестве находит свое выражение «социальная роль» поэзии.

И вот что важно отметить: слегка подгримированные под социологизм формалистические постулаты причудливым образом сочетались у форсоцев с самым что ни на есть махровым вульгаризаторством. Сущность и смысл искусства сводились к «утилитарно-пропагандистскому

¹⁵³ Г. Майфет. Матеріали до характеристики творчості П. Тичини. Харків, 1926, стор. 4.

¹⁵⁴ Ол. Полторацький. Крізь формальну методу, стор. 44.

назначению литературного продукта». Смена поэтических форм и сюжетных приемов прямо связывалась с социально-экономическими переменами, с созданием «кадра индивидуальных и обособленных художников-товаропроизводителей», выбрасывавших на рынок свои произведения. Рифма рассматривалась как «неизбежное порождение товарного хозяйства в литературе»¹⁵⁵. И т. д., и т. п. Происходило то, что исследователь тех лет образно охарактеризовал как накидывание «приводного ремня производства непосредственно на шею писателя»¹⁵⁶. Это придавало деятельности форсоцев уже не только нелепый, но и довольно-таки зловещий оттенок.

Некоторые из формалистов спешили отмежеваться от форсоцев. Б. Эйхенбаум, например, говорил, что, предлагая соединить вместе формальный и социологический методы, форсоцы «идут по линии наименьшего сопротивления» и не понимают «своей комической роли в руках Истории»¹⁵⁷. Но разве не грешили той же эклектикой, тем же стремлением соединить несоединимое сами вчерашние опоязовцы? Так ли уж велика разница между «профессионально-практической системой литературного труда», пропагандируемой сторонниками формально-социологического метода, и, скажем, концепцией «литературного быта»? Ведь это по поводу последней один из критиков писал: «...С Эйхенбаумом случилось то, в чем он сам некогда саркастически упрекал другого историка литературы: он «подбавил... немного социологии, немного эстетики, немного биографии и т. д.»¹⁵⁸. В еще большей мере это относится к работе В. Шкловского о «Войне и мире». С одной стороны, формулировки, резкости и категоричности которых позавидовал бы любой социологист: «Толстой — самый помещичий писатель», «Война и мир» — «дворянская агитка» и т. п. С другой, — сохранение в неприкосновенности замкнутого литературного

¹⁵⁵ Б. Арватов. Социологическая поэтика. М., «Федерация», 1928, стр. 8, 52, 49, 30, 31, 138, 48, 39, 40, 35.

¹⁵⁶ Эти слова П. Сакулина привожу по кн.: М. Григорьев. Литература и идеология, стр. 65.

¹⁵⁷ Б. Эйхенбаум. Вокруг вопроса о «формалистах». — «Печать и революция», 1924, кн. 5, стр. 2.

¹⁵⁸ С. М. Брейтбург. «Сдвиг» в формализме. — «Литература и марксизм», 1929, кн. 1, стр. 45.

ряда, сугубо опоязовские методы и приемы анализа формально-стилистической структуры¹⁵⁹.

Такая же двойственность бросается в глаза и в заметке В. Шкловского о стиле В. И. Ленина, открывавшей подборку на эту тему в журнале «Леф». Пытаясь освоить такой принципиально новый для себя материал, как ленинские произведения, исследователь, однако, пользуется в основном прежними приемами анализа. Характерно уже само название статьи: «Ленин как деканонизатор». Главную, определяющую особенность ленинского стиля В. Шкловский видел в преодолении канона, в борьбе с закрепленной формулой, со стилистическим стереотипом, в постоянном снижении революционной фразы. «Люди, желающие понять стиль Ленина,— писал автор заметки,— должны прежде всего понять, что этот стиль состоит в факте перемены, а не в факте установления»¹⁶⁰. Не нужно большого труда, чтобы узнать здесь традиционные для опоязовской поэтики принципы «автоматизации» и «остранения».

Это характерно, между прочим, и для других материалов упомянутой подборки, принадлежащих перу представителей «формальной школы». Проходящая лейтмотивом через все статьи мысль о борьбе Ленина с псевдореволюционным фразерством интерпретируется, как и у Шкловского, с точки зрения теории «автоматизации» слова и затем «воскрешения» его путем «смещения», «сдвига», «разрушения канона». Подобный подход наталкивал, например, Б. Эйхенбаума (статья «Основные стилевые тенденции в речи Ленина») на сопоставление ленинского стиля с речетворческими экспериментами футуристов, поскольку, мол, в обоих случаях мы имеем дело с «разрушением традиционной поэтичности»¹⁶¹. Б. Казанский¹⁶², обозначая расположение тем в одной из ленинских работ, прибегал к формуле: $abcc^2, bd, b^2, b^3, bef, e-e-e-ef, ab^1 esd$. Как видим, ленинский стиль анализируют

¹⁵⁹ См. об этом: И. М. Нусинов. Запоздалые открытия, или как В. Шкловскому надоело есть голыми формалистскими руками и он обзавелся самодельной марксистской ложкой.— «Литература и марксизм», 1929, кн. 5.

¹⁶⁰ «Леф», 1924, № 1 (5), стр. 56.

¹⁶¹ Там же, стр. 70.

¹⁶² Там же, стр. 122.

вался здесь преимущественно с применением опоязовского инструментария.

Отмеченное обстоятельство весьма существенно, и нельзя не пожалеть, что оно нередко остается вне поля зрения исследователей, которые обращаются сегодня к этой едва ли не самой ранней странице нашей научной ленинианы. Одно из исключений составляет, пожалуй, работа Я. Эльсберга «Проблемы и задачи изучения литературного стиля Ленина», где не обойдено то положительное, что можно обнаружить у авторов «Лефа», и вместе с тем убедительно показаны коренные методологические слабости их штудий. Нельзя не согласиться, например, с оценкой статьи Л. Якубинского «О снижении высокого стиля у Ленина»: «Многоцветность и многогранность ленинского стиля, сочетание «больших» слов с делово-научным языком и просторечием, как раз и подтверждающими силу, реальность этих слов и обоснованность пафоса,— всю эту сложнейшую и вместе с тем целостную мозаику ленинского стиля Якубинский пытается свести к «снижению», чисто формалистически истолковывая значение скобок и дробей»¹⁶³.

Видимо, правы те, кто считает, что лефовские материалы должны быть включены в историко-филологический обиход, что они, особенно работы Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума, содержат немало интересных и ценных частных наблюдений. Верно и то, что для формалистов уже сам факт обращения к ленинскому наследию был полезен, стал определенной вехой в их эволюции как ученых. Но эволюция эта еще только намечалась. «Понадобилось еще много лет, чтобы они смогли пересмотреть свои формалистические концепции...»¹⁶⁴, — отмечает В. Перцов, хотя и он, как мне кажется, несколько преувеличивает научную ценность упоминавшихся работ о ленинском стиле. Как бы там ни было, в главном — в методологии — формалисты и здесь оставались самими собой.

Были ли они искренни в своем стремлении приблизиться к марксизму? У нас нет оснований сомневаться в этом. Но такое стремление не могло дать действительно положительных результатов, ибо они пытались влить но-

¹⁶³ «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1970, т. XXIX, вып. 2, стр. 132.

¹⁶⁴ В. Перцов. Ленин-полюс. — «Литературная Россия». 1970. № 22 (386).

вое вино в старые формалистские мехи. Дело было не в субъективных намерениях представителей «формальной школы», а прежде всего в объективной природе этого явления, в той социально-философской почве, на которой выросла методология формализма.

Формалисты любили пококетничать тем, что они не связаны с какой-то определенной философской школой. Однако ведь «беспечность в установлении отцовства — не основание для мифа о непорочном зачатии»¹⁶⁵. Оживление формалистических тенденций на рубеже двух веков было, как писал А. Луначарский, порождением «поздней зрелости или ранней перезрелости буржуазии»¹⁶⁶, когда больная буржуазная мысль, устав от бесплодного позитивистского эмпиризма и теряясь перед противоречиями эпохи, метнулась к идеализму, «назад к Канту». В. Жирмунский, вспоминая известную формулу эстетики Канта: «прекрасно то, что нравится независимо от смысла» (*schön ist, was ohne Begriff gefällt*), — высказывает мнение, что «в этих словах дается выражение формалистическому учению об искусстве»¹⁶⁷. Действительно, формальная логика и трансцендентальная эстетика Канта легли в фундамент формализма, при этом неокантианские элементы причудливо переплелись с корешками якобы преодолеваемого, но отнюдь не преодоленного позитивизма. Это не был синтез, это был тот «своеобразный агностический плюрализм, который является мирозерцанием эпох и людей, лишенных творчества, растерявшихся, децентрализованных, но гордо выдающих свою дурную болезнь за самое подлинное здоровье»¹⁶⁸.

В послеоктябрьской России, в условиях предельно обострившейся классовой и идейной борьбы формализм обернулся прежде всего теми своими гранями, которые были особенно враждебны марксизму. «С нэпом воспрянул весь род буржуазно-интеллигентский»¹⁶⁹, и объективно формализм — каковы бы ни были субъективные позиции и взгляды его представителей — оказался в

¹⁶⁵ Иван Виноградов. Борьба за стиль, стр. 395.

¹⁶⁶ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 7, стр. 416.

¹⁶⁷ В. Жирмунский. Вопросы теории литературы, стр. 166.

¹⁶⁸ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 7, стр. 420.

¹⁶⁹ И. Лежнев. Записки современника, т. 1. Истоки. Изд. 3-е, исправленное. М., «Советский писатель», 1936, стр. 226.

числе идеологических противников пролетариата. А. Луначарский писал в журнале «Печать и революция»: «До Октября формализм был просто овощью по сезону, а сейчас это — живучий остаток старого, это — палладиум, вокруг которого ведется оборона буржуазно-европейски мыслящей интеллигенции, знающей притом, что наступление есть лучший способ обороны. Нельзя представить себе открытой борьбы кадетизма с коммунизмом, но совершенно допустима открытая борьба формализма с марксизмом»¹⁷⁰.

Обратим внимание, что Луначарский называет склонную к формализму интеллигенцию мыслящей «буржуазно-европейски»: еще один существенный штрих к портрету российского формализма.

Сказать, что последний был целиком импортирован из-за границы, означало бы сильно упростить проблему. Да, влияния, переключки идей, в частности с общеевропейскими спецификаторскими течениями, — все это имело место, но выросла и сформировалась она, эта школа, все-таки на отечественной почве, в своеобразной идеологической и философской атмосфере, да и в силу причин, вытекающих из условий империалистической войны и первых послеоктябрьских лет, прямые связи ее с европейским литературоведением были вообще крайне ограничены.

И при всем том было в русском формализме нечто постороннее, чуждое прогрессивным традициям отечественной культуры и науки. «Славяно-русская культура не пришлась мне по душе, — вспоминал Б. Эйхенбаум свои первые шаги в университете. — Даже «Слово о полку Игореве» меня тогда не взволновало... И вот, не выходя на улицу, я вдруг попал в Европу — то есть в 4-ю аудиторию. Я попал в атмосферу немецкого романтизма, провансальской лирики, старофранцузского эпоса, «Божественной комедии» Данте. Мои поиски кончились...»¹⁷¹. Так или иначе, формализм с самого начала воспринимался как явление чужеродное.

Не меняло положения и обращение к фольклорному материалу: под опоязовским скальпелем и русская сказка, и песня, и загадка (как, впрочем, и Сервантес или

¹⁷⁰ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 7, стр. 415.

¹⁷¹ Б. Эйхенбаум. Мой современник, стр. 36.

Стерн) теряли свое неповторимое национальное лицо, превращались в набор безликих, лишенных корней и почвы трафаретов. Сама методология, сама природа формализма входили в противоречие и с особенностями народного художественного мышления и с традициями передового русского искусства, в котором всегда так силен и неискореним был дух гражданственности и патриотизма.

В этом пункте, между прочим, нетрудно обнаружить черты сходства между «формальной школой» и структурализмом: у наследника на лице тот же мертвенный налет «европеизма» (в том смысле, который вкладывал в этот термин Луначарский), что и у предшественника. П. Палиевский резонно замечает, что, анализируя фольклор, структуралисты скрупулезно регистрируют повторяющиеся мотивы и способы их сочетания, но оказываются не в состоянии «понять, почему эти мотивы все-таки всегда новы и неистощимы»¹⁷². Да и как понять, если произведение фольклора рассматривается не как запечатленная в искусстве история народа, не как живое выражение национального характера, а как безжизненный заводной механизм.

И это не просто частная слабость, упущение того или иного автора, это — органическое свойство формализма как направления. Показательны слова видного представителя «новой критики» В. Кайзера: «Произведение словесного искусства живет как таковое и в себе самом. Если это так, тогда больше нет опасности уравниловки в литературоведении и истории литературы, тогда не грозит также и та опасность, перед которой наше мышление чувствовало себя часто столь беспомощным в последние десятилетия: произведение искусства затягивалось в водоворот психологического или исторического, или национального релятивизма»¹⁷³. Отрыв искусства от национальной почвы есть, таким образом, одно из выражений общей тенденции, смысл которой — в отказе от какой бы то ни было социальной детерминированности художественного творчества и в конечном счете от действительности вообще.

¹⁷² П. Палиевский. Мера научности. — «Знамя», 1966, № 4, стр. 235.

¹⁷³ Wolfgang Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern, 1948, S. 387.

Выше уже отмечалась связь формалистических теорий с эстетическим наследием Канта. Особенно очевидно в нынешних условиях влияние «марбургской школы» неокантианства, прежде всего одного из крупнейших ее представителей — Э. Кассирера. В получивших широкое распространение разнообразных модификациях знаковых и символических теорий искусства нетрудно уловить отзвуки концепций этого автора, изложенных им в работах «Философия символических форм» и «Очерк о человеке». Это в первую очередь трактовка искусства как «символической формы», которая, согласно Кассиреру, не отражает реальную действительность, а погружает нас в особый, замкнутый, имманентный (совершенно в кантовском духе) мир «интуитивных структур», «чистых форм». Предмет искусства Кассирер предлагает искать «в некоторых фундаментальных структурных элементах самого нашего чувственного опыта — в линиях, наброске, в архитектурных, музыкальных формах».

К идеям Э. Кассирера, решительно отдававшего предпочтение интуитивизму перед рационализмом, духу — перед познанием, восходит и характерное для современного структурализма «отталкивание» от Гегеля, а заодно — от революционно-демократической и марксистской критики, которая, мол, «не оторвалась от пуповины гегелевской эстетики». Этой линии, линии «содержания», противопоставляется линия «формальная», которая начинается от Канта, продолжается И. Ф. Гербартом, который намеревался освободить эстетику от опеки философии, сделать ее автономной, затем ранним О. Гостинским и через русскую «формальную школу» ведет к структурализму. Обобщения такого рода можно обнаружить в работах ряда чехословацких философов (И. Зумр, К. Хватик и др.). Некоторые авторы сборника «Структура и смысл литературного произведения» (Прага, 1966) усматривают главную заслугу структурализма в том, что он отбросил «содержательное» эстетическое мышление (гегелевское), которое, дескать, абсолютизирует и эстетизирует «правду»; такие понятия, как правда, добро, действительность, «ограблены, у них отнят их постоянный праздничный гардероб».

Однако же структурализм по философской природе своей эклектичен, и кантовские влияния, неприятие рационализма сочетаются у него с сильнейшей тягой к ло-

гическому позитивизму. Последний привлекает структуралистов прежде всего предельной абсолютизацией формализованного языка, его логической структуры.

Интересно, что участники созданного в 1923 г. «Венского кружка» (в него входили М. Шлик, Р. Карнап, О. Нейрат и др.), определяя в манифесте «Научное миропонимание» истоки своего неопозитивизма, ссылались, кроме всего прочего, на логико-математические идеи Г. Лейбница. Действительно, одним из важнейших лейтмотивов философских раздумий Лейбница было стремление к созданию единой всеохватывающей системы, «всеобщей характеристики» (*characteristica universalis*), в основе которой должны лежать строго однозначные понятия, организованные в «алфавит мысли». Он верил, что все мышление может быть математизировано, сведено к счислению. «Если бы кто-нибудь захотел, — читаем мы в «Новых опытах о человеческом разуме», — писать в математическом стиле по вопросам метафизики или нравственности, то ничто не помешало бы ему это сделать со всей строгостью»¹⁷⁴. Отсюда — идея изобретения всемирной письменности («пазиграфии»), призванной вытеснить из научного обихода естественный язык. Комментируя эту идею Лейбница, один из его биографов и толкователей так разъясняет ее суть: «Задача всемирной письменности будет решена, если все науки возьмут пример с математики и будут найдены характеристики для точного обозначения понятий, подобно тому как арифметическими и алгебраическими знаками обозначаются величины и их отношения. Тогда можно будет так же понятно выражать все научные истины, так же строго охранять и проверять их, как и математические»¹⁷⁵.

«Пазиграфия» Лейбница иногда рассматривается лишь как предшественница эсперанто и других искусственных языков, однако значение ее шире. По существу речь шла о поисках универсальной логико-математической модели, основанной на принципе конвенциональности. Отголоски этих идей без труда обнаруживаются в современной науке. Так, Н. Винер, отмечая интерес

¹⁷⁴ Г. В. Лейбниц. Новые опыты о человеческом разуме. М.—Л., Соцэкгиз, 1936, стр. 228.

¹⁷⁵ Куно Фишер. История новой философии, т. III. Лейбниц, его жизнь, сочинения и учение. СПб., 1905, стр. 15; см. также: Л. Лопатин. Лейбниц. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, т. XVIIа, СПб., 1896, стр. 487.

Лейбница «к языку вычислений, к логическому исчислению, в свою очередь, представлявшему собой, на его взгляд, лишь конкретизацию его идеи о совершенном искусственном языке», пишет, что, хотя философские взгляды немецкого ученого ему далеки, «проблемы, которыми я занимаюсь, вполне определенно являются лейбницианскими»: ведь Лейбниц «отдавал предпочтение главным образом лингвистике и сообщению»¹⁷⁶.

Что касается «Венского кружка», то для его представителей, а затем и последователей универсальной моделью стал (также, в конечном счете, в лейбницианском духе) язык как совокупность логико-символических средств описания, как упорядоченная, внутренне непротиворечивая знаковая система, отвечающая исключительно формальным условиям истинности. На место исследования реальных фактов и явлений было поставлено исследование их обозначений — слов и предложений, логических и языковых связей между ними. Так, по Р. Карнапу, чтобы выбраться из субъективистского хаоса и создать подлинно научную в своей основе философию, необходимо прежде всего встать «на твердую почву чисто синтаксических проблем»¹⁷⁷. Полагая, что любые ссылки на связь между мыслями и реальными вещами неизбежно вносят путаницу, Карнап предлагает ограничить программу философии исключительно логическим анализом языка, имея при этом в виду создание особых языковых семантических систем, в которых понятия, в отличие от обычного разговорного языка, были бы строго однозначны.

Именно это направление новейшей буржуазной философии оказало решающее влияние сначала на языкознание (главным образом это нашло свое выражение в глоссематике Л. Ельмслева, именуемой еще датским, или копенгагенским структурализмом), а через него и на литературоведение, дав сильный толчок для развития в последнем структуралистских тенденций. Такие основополагающие структурные понятия, как «автономность объекта», «имманентность системы», «чистые» отношения, «метаязык» и др., восходят в конечном счете к неопозитивистским постулатам.

¹⁷⁶ Норберт Винер. Кибернетика и общество. М., Издательство иностранной литературы, 1958, стр. 32—33.

¹⁷⁷ Rudolf Carnap. Logische Syntax der Sprache. Wien, 1934, S. 261.

Сюда же примыкают и различные модификации так называемого семантизма, в первую очередь семиотика Ч. Морриса, который, опираясь на работы американского логика Ч. Пирса, а также на прагматистскую эстетику Д. Дьюи, Г. Мида и др., попытался наметить пути исследования искусства как знаковой системы. Семиотический анализ искусства — тема особая; замечу только, что элементы его можно обнаружить еще в трудах античных и более поздних авторов¹⁷⁸. Сам по себе знаковый подход к искусству не только правомерен, но и может оказаться в ряде случаев плодотворным при условии, однако, четкого осознания его целей и границ. Как раз последнее — ахиллесова пята буржуазных концепций. Семиотический подход рассматривается не как один из возможных аспектов изучения искусства, не как вспомогательный метод, а как «сущность» эстетики. Это результат влияния позитивистских идей; не случайно Ч. Моррис объявляет понятие знака «основным понятием науки о человеке»¹⁷⁹.

Как видим, у оппонентов структуралистов, в частности у Сартра, есть достаточно веские основания говорить о «возвращении к позитивизму»¹⁸⁰. Процесс этот своеобразно отражает как углубляющийся кризис капиталистической системы, так одновременно и известную ее стабилизацию в условиях современной научно-технической революции. Невиданные доселе ни по масштабам, ни по интенсивности процессы, которые происходят в науке и технике, процессы, поражающие воображение и с неизбежностью порождающие у одних технократические иллюзии, у других — ощущение подавленности, безысходности; гигантский «информационный взрыв», усиливающийся диктат массовых средств информации, который, с одной стороны, заставляет «обратить внимание на самостоятельное значение... связи между людьми»¹⁸¹, а с другой, — напротив,

¹⁷⁸ См. об. этом: *Е. Басин*. О семиотической теории искусства. — В кн.: «Критика основных направлений современной буржуазной эстетики». М., «Искусство», 1968.

¹⁷⁹ *Ch. W. Morris*. Foundations of the Theory of Signs. International Encyclopedia of Unified Science, v. 1. N 2. Chicago, Illinois, 1938, p. 42.

¹⁸⁰ См. «L'Arc», 1966, N 30, p. 94.

¹⁸¹ *Абраам Моль*. Теория информации и эстетическое восприятие, стр. 28.

ведет к ослаблению «коммуникабельности» в капиталистическом обществе; разрастающаяся здесь, как на дрожжах, система всевозможнейших общественных и государственных институций (Истэблишмент), которые все больше превращаются в некую чуть ли не мистическую, трансцендентальную отчуждающую силу,— все это становится источником острых противоречий в буржуазном сознании. Тут и глубокая неудовлетворенность миром, и подсознательный страх перед реальным бытием, перед действительным опытом, но в то же время и слепая надежда на этот самый опыт как на единственную силу, еще способную, быть может, преодолеть хаос, сохранить равновесие. Отсюда «капитуляция живой мысли перед абстрактной логикой и разобщенно-технической, мертвой стороной современной цивилизации»¹⁸²; отсюда столь характерная для сегодняшнего буржуа вера (а в еще большей степени — *желание верить*) в цифру, в статистику, в некую вычисленную, формализованную истину, которая взамен былых возвышенных идеалов сулит пусть менее возвышенные, но зато реальные житейские ценности.

«Все поступки человеческие, само собою, будут расчислены... математически, вроде таблицы логарифмов, до 108000 и занесены в календарь; или еще лучше того, появятся некоторые благонамеренные издания, вроде теперешних энциклопедических лексиконов, в которых все будет так точно исчислено и обозначено, что на свете уже не будет более ни поступков, ни приключений»¹⁸³, — так писал в свое время Достоевский, полагая, что опровергает так и не понятые им социалистические «утопии», на самом же деле характеризуя типические особенности буржуазного сознания, проницательно предвидя пути развития духа собственничества.

Как бы развивая эту характеристику, современный автор рассказывает проникнутую горькой иронией притчу наших дней о простаке, охваченном бездумным восторгом перед всемогуществом цифры. Этот человек услышал однажды от своего друга-математика, что,

¹⁸² П. Палиевский. О структурализме в литературоведении. — «Знания», 1963, № 12, стр. 198.

¹⁸³ Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10 томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1956, стр. 152.

согласно теории вероятностей, шесть шимпанзе, если их посадить за пишущие машинки и заставить нажимать клавиши наобум, через какое-то время напишут все книги из библиотеки Британского музея. Он решает помочь науке продвинуться вперед. Купленные им шимпанзе принимаются за работу и вскоре выстукивают сначала «Оливера Твиста», кое-что Джона Донна, затем Анатоля Франса, Конан-Дойля, Марселя Пруста, избранные пьесы Сомерсета Моэма, воспоминания Марии Румынской и т. д. Эксперимент кончается трагически: математик, потрясенный тем, что его прогнозы столь неожиданно для него самого осуществляются, теряет рассудок, стреляет в обезьян и сам погибает от пули своего фанатически настроенного приятеля. Последний шимпанзе, истекая кровью, с предсмертной тоской глядит на только что законченную им машинопись «Опытов» Монтеня...

Эта фантастическая история, рассказанная (со ссылкой на Рассела Мелони) американским ученым М. Таубе¹⁸⁴, характеризует ту социально-психологическую почву, на которой ныне вновь зацвело старое древо философского позитивизма и набрал силу один из его побегов — структурализм.

Любопытная особенность последнего — претензии на революционность. Теоретики «формальной школы» в свое время прозрачно намекали, что возникновение формализма будто бы прямо отражает революционные перемены в России. Потрясателями основ и открывателями новых путей изображают себя ныне и неоформалистические течения. Например, представители итальянского «нового авангарда» («Группа 63») именуют себя «левыми» писателями, декларируют свое служение революционным задачам и даже симпатии к марксизму. В подобном же (только, пожалуй, еще более радикальном) духе выдержаны декларации французской группы «Телькель», где предлагается, в частности, исследовать процессы революции и контрреволюции через призму структуры поэтической речи, так называемого «письма» (*l'écriture*), его политической, идеологической и даже экономической функций.

¹⁸⁴ См. М. Таубе. Вычислительные машины и здравый смысл. Миф о думающих машинах. М., «Прогресс», 1964.

Заслуживают внимания в этой связи и взгляды теоретика «новых левых» Герберта Маркузе. Для этого автора характерно стремление связать формализм в искусстве с анархистским бунтом, с идеями «Великого Отказа», «перманентного вызова», «исторического разрыва с прошлым и настоящим». Бунтарская направленность, считает Маркузе, внутренне присуща самой природе художественного творчества («...Форма, благодаря которой искусство выходит за пределы данной реальности, выступает в утвердившейся действительности против нее...»), но наиболее яркое выражение она находит в крайних проявлениях антиискусства, которое ставит своей целью «разрыв с миром знакомого», отображение того, что недоступно «обыкновенному языку или обыденному опыту». Сравнивая представителей так называемой «черной» музыки (это понятие имеет у Маркузе широкий смысл, включает в себя любые модификации авангардизма, в том числе и «белого») с героем «Доктора Фаустуса», мечтавшим отменить Девятую симфонию, автор «Очерка об освобождении» усматривает в этом явлении прямую связь с «политическим бунтом против «общества изобилия». Правда, Маркузе признает, что последнее не слишком-то опасается подобных деформаций, более того, мятежное искусство не только легко поглощается, но и «формируется» рынком. И все же он возлагает большие надежды на такое искусство, расценивая его как «принципиально важный элемент радикальной политики, разрушительных сил, находящихся в процессе становления»¹⁸⁵.

Нужно сказать, что мы порою оказываемся как бы под воздействием подобного рода деклараций. Иногда дело рисуется таким образом, будто структуралистские школы, формалистические течения выступают в роли чуть ли не революционной силы, которой приходится с превеликим трудом пробиваться «сквозь стену официальной пропаганды, мещанской успокоенности и конформизма»¹⁸⁶.

¹⁸⁵ *Herbert Marcuse. An essay on liberation. Beacon Press, Boston, 1969.*

¹⁸⁶ *Э. П. Юровская. Проблемы художественной критики в современной французской буржуазной эстетике. — «Научные доклады высшей школы. Философские науки», 1967, № 4, стр. 88.*

Между тем антибуржуазность формализма, его нон-конформизм — величины мнимые, это не более чем результат аберрации социального зрения. Неоформализм в творческой практике, структурализм в теории в конечном счете связаны, хотя, разумеется, и опосредованно, с теориями так называемого «индустриального» и «постиндустриального» общества.

Интересна с этой точки зрения полемика итальянского автора Романо Люперини со структуралистской критикой, прежде всего с ее притязаниями на абсолютную автономность. Такая автономность, как отмечается в его статье «Критика марксистская и критика структуралистская» («Casa de las Americas», 1967, № 44), даже чисто теоретически возможна лишь в определенных пределах: ученый, занимаясь самым узким, самым специфическим кругом вопросов и пользуясь специальными приемами исследования, все равно в тех или иных формах испытывает различного рода внешние влияния. И это признают, по существу, и сторонники структуралистской критики, приписывая ей не только «чистую ценность», но еще и ценность «пророчества», т. е. свойство этико-политического характера. Но дело не только в этом. В условиях развитого индустриального капиталистического общества «автономность» критики становится не просто иллюзией; это уже идеологическая мистификация, которую, пишет Р. Люперини, «господствующие классы приемлют для того, чтобы обеспечить эффективное подчинение идеологии законам производства». Собственно, следует говорить о своего рода разделении труда с целью рационализации, с целью достижения большей эффективности как в пределах данного участка общественного производства, так и, в конечном счете, во всей системе. Это, по мнению Люперини, дает основания утверждать, что структуралистская «критика историзма и марксизма становится частью идеологии самого капиталистического строя».

В нашей критике на примере итальянского неоавангарда эти процессы убедительно показал Г. Брейтбурд¹⁸⁷, отметивший, что «революционность» современного формализма сводится, как правило, к ультралевой

¹⁸⁷ См. Г. Брейтбурд. Итальянский «новый авангард». — «Новый мир», 1967, № 3.

фразе или мелкобуржуазному по своей природе политическому экстремизму маоистского толка¹⁸⁸.

Но это все же не более чем пикантные парадоксы, зигзаги развития. В основе своей структурализм вполне благонамерен, не революционность и жажда разрушения, а тяга к устойчивости и конформизму более всего отвечает его природе. Примечательно, что многие авторы связывают наметившийся нынче во Франции некоторый спад интереса к структурализму с событиями мая-июня 1968 г., когда с невиданной остротой обнажились общественные противоречия и стала очевидной бесплодность любых форм статизма. Разумеется, ни о каком крушении или даже поражении говорить, мне думается, нет оснований. Структурализм, быть может, и пошатнулся, но устоял — не зря он предельно прагматичен и, если так можно выразиться, деловит.

Это, впрочем, не мешает ему нести на себе явственную печать идеализма. Улавливается прямая связь между структуралистским пониманием художественного произведения как системы абстрактных отношений и логической конструкцией позитивистов, представляющей собою «эмпирически познаваемое отношение «соседства»¹⁸⁹. Для Р. Карнапа «признать мир вещей означает не больше, чем признать некоторую форму языка, иными словами, признать правила для образования утверждений и проверки, принятия или отбрасывания их»¹⁹⁰. Правила же эти, нормы, по которым создаются языковые структуры, конвенциональны, т. е. целиком зависят от произвола субъекта. Л. Ельмслев, поставивший своей целью перенесение идей логического позитивизма в область изучения языка, также считает, что лингвистике следует решительно отказаться от постулирования объ-

¹⁸⁸ Один из лидеров «Группы 63», Э. Сангвинетти, полемизируя на страницах приложения к еженедельнику «L'Espresso» (20 сентября 1970 г.) с моей статьей «Часть общепартийного дела» («Москва», 1970, № 8), попытался оспорить характеристику этого экстремизма как мелкобуржуазного. Не найдя, однако, сколько-нибудь убедительных аргументов, мой оппонент ограничился тем, что подтвердил свою приверженность «мысли Мао».

¹⁸⁹ Б. Рассел. Человеческое познание. М., Изд-во иностранной литературы, 1957, стр. 289.
and the philisiphy of langnage. Ed. by Leonard Linsky, 1952, p. 211.

ектов «как чего-то отличного от терминов отношений», поскольку «целое состоит не из вещей, но из отношений и... не субстанция, но только ее внутренние и внешние отношения имеют научное существование...»¹⁹¹. Еще более определенно формулирует этот взгляд другой представитель копенгагенского структурализма: «...Вселенная состоит не из предметов или даже «материи», а только из функций, устанавливаемых между предметами; предметы же, в свою очередь, рассматриваются только как точки пересечения функций. «Материя» как таковая совершенно не принимается в расчет, так что научная концепция мира представляет собой скорее диаграмму, чем картину»¹⁹².

Таким образом, речь идет о структурах, лишенных какой бы то ни было объективной материальной основы, реальный мир интерпретируется как совокупность связей, в которой значимость, «наполненность» составных частей не является чем-то существенным.

Приходится признать, что отсюда, как говорится, рукой подать до физического идеализма.

Одним из важнейших источников логического позитивизма, как признавали его представители, был конвенционализм А. Пуанкаре. Вот как Макс Борн характеризует философские взгляды этого выдающегося французского математика и физика: «Согласно этой точке зрения, все человеческие понятия суть свободные изобретения человеческого разума и соглашения между разными умами, оправдываемые исключительно их полезностью в повседневном опыте»¹⁹³. Анри Пуанкаре принадлежит к числу тех авторов, с которыми полемизировал В. И. Ленин в книге «Материализм и эмпириокритицизм», анализируя причины кризиса современной ему физики. Тот факт, что истолкование научных законов как чистых символов, условностей, как «свободных изобретений» и «соглашений» предполагало по существу игнорирование объективной реальности, вело к признанию

¹⁹¹ Л. Ельмслев. Прологомены к теории языка.— В сб.: «Новое в лингвистике», вып. 1. М., Изд-во иностранной литературы, 1960, стр. 283.

¹⁹² Х. И. Ульдалль. Очерк глоссематики.— В сб.: «Новое в лингвистике», вып. 1, стр. 400.

¹⁹³ Макс Борн. Физика в жизни моего поколения. М., Изд-во иностранной литературы, 1963, стр. 206.

«исчезновения материи», дало Ленину основания бросить Пуанкаре упрек в уступке идеализму и фидеизму.

Конвенционалистские идеи и сегодня имеют известное распространение среди части ученых-физиков на Западе. «Физика идет к тому, — считает австрийский физик-теоретик А. Марх, — что мертвая материя изгоняется из картины мира и заменяется полной жизни игрой форм». Понятие структуры трактуется в идеалистическом смысле, используется для доказательства «исчезновения материи», «невещественности» материальных частиц; физические законы рассматриваются как «чистые высказывания» о структуре.

Все это А. Марх склонен расценивать как свидетельство крушения «материалистического образа мыслей». Разумеется, желаемое здесь выдается за действительное, но в чем А. Марх прав, так это в том, что подобная трактовка структуры «не может... согласоваться с духом материализма»¹⁹⁴. И тем более марксизма, позволим мы себе добавить. Тот факт (а на него любят ссылаться сторонники структурализма), что К. Маркс также пользовался термином «структура», сам по себе еще ни о чем не говорит. Решает дело не просто перекличка терминов, а их подлинный смысл.

Для марксизма понятие структуры наполнено глубоким материалистическим содержанием. Имеется ли в виду чисто пространственный аспект понятия структуры (как, скажем, в кристаллографии), или некая последовательность, порядок связи атомов в молекуле химических соединений, или структуры процессов, происходящих в живом организме, или, наконец, особый тип множества в единстве их элементов, принятый в математике¹⁹⁵, — в этих структурах находит отражение структурность окружающей нас объективной действительности. Понятие структуры, являясь отвлечением, необходимым в процессе познания, вместе с тем отражает «объективные существующие связи элементов, причем очевидно, что в материальном мире не существует структур самих по

¹⁹⁴ *Arthur March. Das neue Denken der modernen Physik. Hamburg, 1957, S. 121, 122.*

¹⁹⁵ См. *С. Г. Борщов. Категория «структуры» и ее применение к описанию структуры диалектических противоречий.* — В кн.: «Материалы докладов на научных конференциях 1967 года. Балашовский государственный педагогический институт». Балашов, 1968.

себе, вне элементов»¹⁹⁶. Когда Маркс рассматривает совокупность производственных отношений общества как его «экономическую структуру»¹⁹⁷, он имеет в виду, что за этой структурой кроются не некие полумистические «чистые» отношения, а вполне реальные экономические связи между составными частями не менее реального, объективно существующего целого — общественного организма. Вопреки мнению авторов упоминавшегося выше коллективного труда «Читать «Капитал», Маркс исследует структуру капиталистического общества не как абстракцию, а как структуру определенной исторической формации¹⁹⁸. Структурализм же, как мы видели, понимает структуру иначе, и это не просто те или иные нюансы трактовки, а принципиальные различия, коренящиеся в идейно-философской и социальной природе обеих концепций.

Если вернуться к спору между структурализмом и экзистенциализмом, то надо сказать, что, разумеется, не может быть и речи о том, чтобы стать на сторону кого-либо одного из его участников. Философия экзистенции, несмотря на попытки Ж.-П. Сартра придать ей марксистскую окраску, в основе своей чужда марксизму точно так же, как яростные атаки структурализма на экзистенциалистский субъективизм вряд ли могут служить гарантией материалистической природы структурализма. Принцип «от противного» в данном случае никак не годится.

В то же время не следует, видимо, и преувеличивать масштабы и остроту этих взаимных атак, в ходе которых каждый из участников выступает как в роли опровергателя, так и в роли опровергаемого, каждый в чем-то прав, а в чем-то ограничен. Прежде всего надо иметь в виду, что сам структурализм не монолитен, в нем немало неоднозначных, переходных явлений. Так, во взглядах К. Леви-Стросса кое-что не совсем укладывается в рамки той философской доктрины, которую выстраивают

¹⁹⁶ О. С. Зелькина. Математические аналогии как выражение одной из форм развития в неживой природе. — В кн.: «Проблемы структуры в научном познании». Саратов, 1965, стр. 4.

¹⁹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т. 1. М., Госполитиздат, 1955, стр. 322.

¹⁹⁸ См. об этом: Т. А. Сахарова. Французские марксисты о «Капитале» Маркса. — «Вопросы философии», 1967, № 9.

некоторые его последователи, во многом идущие дальше своего мэтра. Это в особенности относится к «руссоистским» мотивам у Леви-Стросса (идеализация первобытных обществ, критика современной цивилизации, противопоставление «природы» и «культуры»), которые в общем-то диссонируют с позитивистским духом ортодоксального структурализма¹⁹⁹. Более того, П. Зарев считает, например, что между структурализмом и экзистенциализмом существует «идейная и философская близость»; сопоставляя взгляды М. Хайдеггера, К. Ясперса, А. Камю с положениями книги Ж. Озиа «Ключ к структурализму», болгарский ученый отмечает, что для обоих течений буржуазной мысли характерно «отрицание роли и значения социального», «тенденция к замкнутости»²⁰⁰.

Впрочем, все это вопросы, заслуживающие специального разговора. Сейчас, в связи с рассматриваемой темой, важно подчеркнуть другое. Как бы там ни было, экзистенциалисты и прежде всего Сартр в процессе полемики со структурализмом довольно точно подмечают его уязвимые места и высказывают достойные внимания соображения относительно природы этого течения. Так, Сартр не без оснований связывает антиисторизм структурализма с бытующим на Западе тезисом о «смерти философии» и видит корни обоих этих явлений в «технократической революции», которая «больше не оставляет места для философии, если та не превращается в технику и сама».

Повторяю: экзистенциализм остается экзистенциализмом, и его антиструктуралистская направленность не меняет собственной его природы. Но когда Сартр говорит о создании «новой идеологии — последней плотины, которую буржуазия еще способна возвести против Маркса», когда он бросает М. Фуко упрек в том, что, «разделяясь с историей, он метит в марксизм»²⁰¹, к этому есть смысл прислушаться, каковы бы ни были его намерения.

¹⁹⁹ См. об этом: *Е. Мелетинский*. Клод Леви-Стросс. Только этнология? — «Вопросы литературы», 1971, № 4.

²⁰⁰ *Пантелей Зарев*. Структурализм, литературознание и эстетически идеал, стр. 22—24.

²⁰¹ «L'Arc», 1966, N 30, p. 88.

Сопоставляя марксизм и структурализм, следует не упускать из виду, что мы имеем дело с понятиями разноплановыми. Сторонники последнего, за исключением разве что самых горячих голов, не претендуют на создание особой философской системы. «Структурализм, — замечает К. Леви-Стросс, — это не философская доктрина, а метод»²⁰². Именно это, между прочим, делает возможным использование в гуманитарных науках отдельных его приемов и придает известную общеметодологическую значимость тем или иным его достижениям. Это в особенности относится к тем социальным дисциплинам, для которых характерна сравнительно высокая степень дискретности, — скажем, экономика, социология, история, этнология и т. п. Таковы, например, работы того же К. Леви-Стросса (прежде всего его капитальный труд «Мифологические»), содержащие образцовый в своем роде структурный анализ сотен мифов американских индейцев. Что касается литературоведения и искусствоведения, то здесь назову исследования В. Проппа по морфологии русской волшебной сказки, книги П. Богатырева «Магические действия, обряды и верования Закарпатья» и «Народный театр чехов и словаков», М. Бахтина о Достоевском, ряд работ С. Эйзенштейна («Четвертое измерение в кино», «Монтаж 1938», «Вертикальный монтаж», «О строении вещей» и др.). Отрицать научное значение этих исследований (даже при том, что можно во многом принципиально расходиться с их авторами) — значит грешить против истины.

Да и среди работ современных наших авторов есть немало такого, что подтверждает плодотворность приемов структурного, а также вероятностно-статистического анализа применительно к отдельным аспектам художественного творчества. Сошлюсь хотя бы на математические штудии академика А. Н. Колмогорова по стихосложению²⁰³. Отнюдь небезынтересно, например, введенное

²⁰² «Le nouvel observateur», 1967, N 115, p. 32.

²⁰³ См.: А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов. Ритмика поэмы Маяковского. — «Вопросы языкознания», 1962, № 3; А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского. — «Вопросы языкознания», 1963, № 4; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О дольнике современной русской поэзии (общая характеристика). — «Вопросы языкознания», 1963, № 6; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О дольнике современной русской поэзии (статистическая характеристика доль-

А. Колмогоровым понятие «энтропия речи», говоря о которой ученый имеет в виду «показатель разветвленности возможностей продолжения речи при данном словаре и данных правилах построения фраз»²⁰⁴. Наши традиционные и, надо признать, довольно-таки туманные суждения о «гибкости», «богатстве» речи того или иного автора могут быть, кажется, подкреплены экспериментом, некоторыми объективными критериями.

К числу интересных и в какой-то мере, возможно, плодотворных идей структурной поэтики я отнес бы и принцип оппозиции, «подсказанный» структуралистами, как мы помним, фонологией. Несколько лет назад обратили на себя внимание наблюдения Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова (я имею в виду именно конкретные наблюдения, но не общеметодологические выводы названных авторов) над системой противопоставлений, характерных для древнеславянской «модели мира»²⁰⁵. Значительное место принцип оппозиции занимает в книге Ю. Лотмана «Структура художественного текста». Ю. Лотман рассматривает его как своего рода ключ к святой святых внутренней организации художественного текста, к тонкостям сложнейшей системы со- и противопоставлений, их пересечений и взаимодействий. И в ряде случаев автор достаточно умело пользуется этим «ключом». Ему удастся, скажем, на примере стихотворения Лермонтова показать связь структуры стиха с фонологическими элементами, раскрыть смыслоразличающую роль повторов.

Привлекают внимание и наблюдения Ю. Лотмана над некоторыми закономерностями синтагматического построения художественного текста. Напомнив, что еще Ломоносов считал «сопряжение далековатых идей» существенным риторическим приемом, автор «Структуры худо-

ника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой).— «Вопросы языкознания», 1964, № 1; А. Н. Колмогоров. Замечания по поводу анализа ритма «Стихов о советском паспорте» Маяковского.— «Вопросы языкознания», 1965, № 3.

²⁰⁴ А. Н. Колмогоров. Три подхода к определению понятий «количество информации».— В кн.: «Проблемы передачи информации». М., «Наука», 1965, № 1, вып. 1, стр. 4.

²⁰⁵ См.: Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). М., «Наука», 1965.

жественного текста» говорит о «соединении несоединимостей», о сближении различного как своего рода скрытом движителе, источнике внутренней энергии художественной структуры (сюда же, по всей видимости, следует отнести и «странные сближенья» Пушкина и «монтажный эффект» Эйзенштейна). Поэтическая конструкция предстает как «особый мир семантических сближений, аналогий, противопоставлений и оппозиций, который не совпадает с семантической сеткой естественного языка, вступает с ней в конфликт и борется»²⁰⁶. Думается, такой подход к художественной конструкции может дать известные позитивные результаты.

Здесь, впрочем, сразу же необходимо сказать о свойственной структуральной поэтике тенденции к абсолютизации принципа оппозиции, к преувеличению ее роли, что дает себя знать в той же книге Ю. Лотмана «Структура художественного текста». Ю. Лотман явно склонен оценивать бинарную оппозицию (богатые и бедные, свои и чужие, правоверные и еретики, враги и друзья, люди Природы и люди Общества и т. д.) как генеральный принцип, пронизывающий произведение, так сказать, насквозь, охватывающий все его уровни, все многообразие конструктивных особенностей. Такая глобальная трактовка принципа оппозиции чревата схематизмом. И некоторые примеры из книги Ю. Лотмана показывают, что эти опасения небезосновательны.

Мне, например, не представляется убедительной и плодотворной попытка автора рассмотреть под углом зрения этого принципа проблему характера. Предлагается следующее: разбить произведение (речь в данном случае идет о драматическом жанре) на синхронные срезы, каждый из которых «особым образом делит персонажей на два лагеря», затем произвести взаимоналожение этих бинарных членений; возникшие «пучки дифференциации» и должны представлять собой характеры. Таким образом, характер персонажа — это, по Ю. Лотману, «набор всех данных в тексте бинарных противопоставлений его другим персонажам (другим группам)»²⁰⁷. Единственное достоинство этой концепции характера состоит, пожалуй, в том, что она полностью отвечает имманентному подходу

²⁰⁶ Ю. М. Лотман. Структура художественного текста, стр. 237.

²⁰⁷ Там же, стр. 303—304.

к произведению, взгляду на него как на замкнутую структуру, да только достоинство ли это?

Замечу, что нечто подобное наша теория в свое время уже знала и, кстати говоря, преодолела. На память приходят работы представителей «формальной школы», где литературный герой выступал лишь в роли «живого носителя тех или иных мотивов». Б. Томашевский когда-то писал: «Персонаж является руководящей нитью, дающей возможность разобраться в нагромождении мотивов, подсобным средством для классификации и упорядочения отдельных мотивов»²⁰⁸. Признаться, я не вижу, чем этот персонаж — «подсобное средство» (или, если угодно, «прием группировки и нанизывания мотивов») принципиально отличается от лотмановского «набора... бинарных противопоставлений».

Еще пример, напоминающий об осторожности в обращении с принципом оппозиции, — анализ Ю. Лотманом четверостишия из цветаевского стихотворения «Пещера» (цикл «Стихи сироте»). Стремясь во что бы то ни стало уложить содержание произведения в рамки оппозиции «я — ты», ученый разбивает все входящие в него слова на пары; получается пятнадцать пар слов по нарастающей их фонологической близости. Подобная операция приводит к тому, что произведение оказывается разъятым, целостность его структуры утрачивается, и в итоге, как заметил Л. Тимофеев, мы имеем дело «уже не с текстом Цветаевой, а с необычайно отдаленным от него текстом Ю. Лотмана»²⁰⁹.

Похожее происходит и со стихами Н. Заболоцкого, которые рассматриваются исключительно с точки зрения моделирующей роли оппозиции «верх — низ». Вновь выстраивается ряд вариантных противопоставлений, через которые якобы реализуется «основная ось «верх — низ»: далеко — близко, просторно — тесно, движение — неподвижность и т. д.

И я, живой, скитался *над* полями,
Входил без страха в лес,
И мысли мертвецов прозрачными столбами
Вокруг меня *вставали до небес*,

²⁰⁸ Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика, стр. 152.

²⁰⁹ «Новый мир», 1971, № 5, стр. 241.

— цитирует Ю. Лотман, и ему кажется, что выделенные курсивом слова дают основания для вывода, что «мышление неизменно выступает в лирике Заболоцкого как вертикальное восхождение освобожденной природы»²¹⁰. Идея всеобъемлющей оппозиции «верх — низ», таким образом, торжествует, но вместе с ней, увы, торжествует и иссушающая прямолинейность, унылая «жесткость» в трактовке поэтической образности. Причина здесь кроется, по-видимому, в том, что принцип оппозиции, вопреки авторским оговоркам, оказывается все же лишь элементом формализованного языка произведения, связь его с содержательным аспектом — мнима. На это, между прочим, обратил в свое время внимание Б. Марьев, один из немногих рецензентов «Лекций по структуральной поэтике». По его мнению, Ю. Лотман «зачастую ищет... оппозиции лишь внутри текстовой структуры, что и ведет к игнорированию художественного контекста». Это же можно сказать и о чисто формальном разделении всех художественных явлений на две категории — «эстетику тождества» и «эстетику противопоставления» (такое разделение есть и в книге «Структура художественного текста»): «исследование содержательной... стороны тотчас бы разрушило жесткость предложенной схемы»²¹¹.

В приведенных выше конкретных примерах, касающихся принципа оппозиции, явственно выявилась одна из существенных слабостей структуральной школы: она до сих пор никак не может доказать практическую плодотворность своей поэтики. Попытки приложения ее постулатов к явлениям искусства отмечены, как правило, печатью какой-то нарочитости. О более или менее систематическом применении в литературоведении структурных методов можно пока (даже при самом благожелательном отношении) говорить скорее как о потенциальной возможности, нежели о реальном деле.

Преодолеть этот барьер не удастся и Ю. Лотману. Большинство страниц, посвященных конкретному анализу, носит, собственно, характер иллюстраций к теоретическим положениям. Конечно, здесь есть и удачные раз-

²¹⁰ Ю. М. Лотман. Структура художественного текста, стр. 274.

²¹¹ Б. М. Марьев. Горизонты диалектики и шоры лингвостилистики. — В кн.: «Эстетику — в жизнь. Сборник второй. Ученые записки Уральского государственного университета им. А. М. Горького», № 68, серия философская, вып. 1, Свердловск, 1967, стр. 118—120.

боры, меткие наблюдения, но трудно все же отделаться от ощущения: что ново — то далеко не всегда убедительно и приемлемо, а что действительно интересно — то в общем не выходит за пределы вполне традиционной поэтики, если не считать непривычной терминологии.

Кстати, о терминологии. Обновление терминологического арсенала — процесс естественный и необходимый, и, разумеется, он не должен ни пугать, ни даже настораживать. Однако вряд ли стоит доказывать, что само по себе такое обновление не может считаться гарантией продвижения науки вперед. По-настоящему оправдано оно только тогда, когда служит расширению системы понятий и, по словам Нильса Бора, «не только восстанавливает порядок внутри соответствующей области знаний, но еще и раскрывает аналогии в других областях»²¹².

Отвечает ли данному требованию новейшая терминология, которой так насыщены (если не сказать — перенасыщены) работы представителей структуральной школы? Это еще не доказано. Я отнюдь не убежден, что, вводя в науку о литературе такие термины, как «информация», «шум в канале связи», «код», «перекодировка», «инвариант» и т. п., мы и впрямь «восстанавливаем порядок» в этой области. «...Органического слияния терминологии и описания, — отмечалось недавно в одной из рецензий на книгу Б. Успенского «Поэтика композиции», — не ощущаешь; новые определения, как правило, не выглядят обязательными в изложении, опорой которого служат традиционные литературоведческие понятия». Рецензент рассматривает эту двойственность терминологического аппарата как свидетельство двойственности, зыбкости методологической. Он признает, что в книге есть немало удачных частных наблюдений, связанных с темой, но не видит в них ничего «специфически семиотического». Описывая и классифицируя те или иные варианты композиции, различные проявления «точек зрения» то порознь, то в их пересечениях и сочетаниях, Б. Успенский по существу «совершает такие исследовательские операции, которые до него совершались не раз, и притом аналогичным образом»²¹³.

²¹² Нильс Бор. Атомная физика и человеческое познание, стр. 96.

²¹³ И. Гурвич. Замысел и смысл исследования. — «Вопросы литературы», 1971, № 2, стр. 200, 199.

Напрашивается вывод, что мы имеем дело с явлением, довольно-таки типичным для литературы по структуральной поэтике.

При этом вот еще что любопытно. Введение новой терминологии призвано, казалось бы, способствовать повышению точности критериев литературной науки. Что же происходит на практике? Вспомним хотя бы анализ Ю. Лотманом поэзии Н. Заболоцкого: та же приблизительность, та же произвольность — только в оболочке наимодернейшей терминологии... Приходится признать, что многие термины, широко применяемые автором и его коллегами в качестве «точных», на проверку оказываются довольно-таки расплывчатыми, их наполнение может быть предметом споров и самых различных толкований. А ведь не кто иной, как Ю. Лотман, писал когда-то, что понятия такого рода вообще нельзя считать терминами²¹⁴. Видимо, вопрос о точности в литературоведении не так прост, как иногда кажется²¹⁵, и пока далеко не ясно, действительно ли структуральная поэтика открывает в этом направлении какие-то новые перспективы.

Зато достаточно ясно вырисовывается другой вывод: даже наиболее удачные опыты применения структурного анализа, семиотических, математических, вероятностно-статистических методов связаны преимущественно с *частными* аспектами художественного творчества, именно с теми, в которых важная роль принадлежит повторяющимся, исчисляемым элементам. Либо это попытки приложить теорию вероятностей к стихосложению, где художественный эффект нередко находится в определенной зависимости от повторения тех или иных форм. Либо это вероятностно-статистический анализ отдельных компонентов языка писателя (размер предложения, изменения частотности употребления частей речи и т. п.)²¹⁶. Либо,

²¹⁴ См.: Ю. Лотман. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры. — «Вопросы языкознания», 1963, № 3, стр. 47.

²¹⁵ Не останавливаясь на этом подробно, отсылаю читателя к упоминавшейся уже книге А. С. Бушмина «Методологические вопросы литературоведческих исследований», а также к статье А. Бегашвили «Пределы «структурного» литературоведения» («Вопросы литературы», 1970, № 6).

²¹⁶ См., например: Г. А. Лескис. О размерах предложений в русской научной и художественной прозе 60-х годов XIX в. — «Вопросы языкознания», 1962, № 2; Г. А. Лескис. О зависимости между

наконец, это исследование фольклорных образцов, которым — отчасти в силу особенностей художественного мышления наших далеких предков, отчасти под влиянием времени, этого, по словам А. Веселовского, «великого упростителя»²¹⁷ — в известной мере свойственна статичность, повторяемость форм.

Это признают и сами структуралисты. «Семиотический анализ, — читаем в статье И. Ревзина «О целях структурного изучения художественного творчества», — применяется пока только к самым простым формам и аспектам художественного произведения. А если речь идет об анализе законченных вещей, то пока структурными методами могут изучаться лишь такие сравнительно простые и массовые явления, как частушки, загадки, былины, сказки, мифы»²¹⁸.

Я ни в коей мере не хотел бы поставить под сомнение важность исследований подобного рода; в конце концов, при разумном подходе полезными могут оказаться любые поиски в этом направлении, хотя, как резонно заметил В. Перцов, «идти по следам зайца еще не означает, что нам гарантировано рагу»²¹⁹. К тому же предпринимаются отдельные попытки применить семиотические методы и к анализу таких явлений, как творчество Пушкина, Лермонтова, Толстого. Однако и здесь дело в лучшем случае ограничивается более или менее удачным решением узких, частных задач. В худшем же случае (и они имеют место) приходится говорить о недопустимой вульгаризации. В качестве примера можно сослаться хотя бы на концепцию, согласно которой художественное произведение представляет собой «изобретение», реализующее «какую-либо конкретную техническую задачу», а структурным описанием его является «демонстрация его порождения из известных тем и материала по некоторым постоянным правилам»²²⁰. Сюда же примыкает и

размером предложения и характером текста. — «Вопросы языкознания», 1963, № 3; Б. Н. Головин. Опыт вероятностно-статистического изучения некоторых явлений истории русского литературного языка XIX—XX вв. — «Вопросы языкознания», 1965, № 3.

²¹⁷ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. II, вып. 1. СПб., 1913, стр. 2.

²¹⁸ «Вопросы литературы», 1965, № 6, стр. 81.

²¹⁹ «Новый мир», 1971, № 4, стр. 208.

²²⁰ А. Жолковский, Ю. Щеглов. Структурная поэтика — порождающая поэтика. — «Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 82.

высказывающееся, как нынче у нас говорят, «на полном серьезе» предположение, что автомат, имеющий 10^{20} различных состояний, мог бы написать «Евгения Онегина»²²¹. В одной из книг, изданной несколько лет назад, юному читателю внушалась мысль, что в принципе возможна такая самопрограммирующаяся машина, перед которой «нужно только» (!) «поставить требования», а уж остальное она сделает сама — «создаст произведение искусства». Автор с обезоруживающей деловитостью аргументирует преимущества машины перед художником: «Сколько блестящих произведений гибнет из-за недостатка времени и многих других «человеческих» причин! А...самопрограммирующаяся машина-«творец» смогла бы работать круглосуточно и в миллионы раз быстрее человеческого мозга»²²².

Подобные взгляды, правда, недвусмысленно резко расцениваются некоторыми из сторонников структурализма. Ю. Лотман весьма критически отзываясь о возможности создания «генерационной модели» «Евгения Онегина». Вяч. Иванов называет разборы А. Жолковского и Ю. Щеглова «полупародийными» и подчеркивает, что эти разборы «еще очень далеки» от серьезного литературоведения²²³. Так-то оно так, однако важно ведь не только отмежеваться от крайностей, но и понять, на какой почве они могли возникнуть. Не идет ли в данном случае речь об *органически* свойственном структурализму преувеличенном представлении о реальных пределах применения структурных методов в гуманитарных науках вообще и в науке об искусстве в частности? Ю. Лотман, например, прямо ставит вопрос о создании «новой методологии гуманитарных наук»²²⁴. Таким *универсальным* методом он считает метод структурный.

Правда, свою книгу «Структура художественного текста» Ю. Лотман кончает словами о том, что «всякое описание одного какого-нибудь структурного плана неизбежно связано с утратой семантического богатства

²²¹ См.: «Структурно-типологические исследования», стр. 292, а также: Л. О. Резников. Гносеологические вопросы семиотики. Л., 1964, стр. 32.

²²² А. М. Кондратов. Число и мысль. М., Детгиз, 1963, стр. 108.

²²³ Вяч. Вс. Иванов. О применении точных методов в литературоведении. — «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 126.

²²⁴ Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике, стр. 12.

текста»²²⁵. Это важное признание, и оно вдвойне ценно потому, что его редко услышишь. Но в целом для нашей структуральной школы все же характерна тенденция выдавать частное за общезначимое. Отдельные приемы анализа, те или иные идеи, которые сами по себе не бесплодны, но имеют сугубо эвристическое значение, трактуются как всеохватывающие закономерности, как абсолютная норма. Если синхрония — так уж *только* синхрония, в ущерб истории. Если объективные структуры — так *только* они, человек сбрасывается со счетов. Если связь с лингвистикой — то последняя объявляется наукой наук. Если принцип оппозиции — то любое явление сводится *только* к нему. И т. д., и т. п.

Короче говоря, будучи по самой природе своей методом *дополнительным*, приобретающим смысл лишь в сочетании с другими методами, структурализм без всяких на то оснований претендует на *универсальность*. И это, пожалуй, одна из главных его бед.

Мало того, что подобные претензии вызывают активнейшее сопротивление, а это отрицательно влияет на характер дискуссий и не способствует объективной оценке даже того, что реально сделано структуральной школой. Дело еще и в другом. Когда-то, рецензируя книгу В. Шкловского «О теории прозы», А. Белецкий заметил: «В целом — ряд интересных наблюдений, которые имели бы безотносительную ценность, если бы автор не прерывал их экскурсами в сферу широких обобщений...»²²⁶. Нечто подобное можно сказать сегодня и о некоторых структуралистах. Тяга к неоправданным обобщениям, постоянные и, по всей вероятности, изнурительные хлопоты о лидирующем положении мешают им заняться разработкой тех проблем, где применение структурных методов могло бы быть действительно полезным.

Это сказывается на работах даже наиболее интересных представителей структуралистского литературоведения.

Вышедшие несколько лет тому назад «Лекции по структуральной поэтике» Ю. Лотмана многими были восприняты как обещание. Спорного, а порою и более

²²⁵ Ю. М. Лотман. Структура художественного текста, стр. 365.

²²⁶ Олександр Білецький. Зібрання праць у п'яти томах, т. 3. Київ, «Наукова думка», 1966, стор. 491.

чем спорного, в этом конспекте было предостаточно, но острота мысли, нетрадиционность суждений сулили, казалось, нечто новое. Книга «Структура художественного текста» спокойнее, академичнее. Перед нами уже не столько манифест нарождающейся школы, сколько устав и программа, своего рода «библия» структурализма. Многие формулировки теперь отшлифованы с учетом прозвучавшей, а также возможной критики. Появилось изрядное количество различных оговорок, предупреждений, «превентивных» полемических отступлений и тому подобных приемов. Это придало книге в ряде случаев большую защищенность от критики, однако в целом не прибавило ей убедительности. Исходные методологические положения остались столь же спорными и уязвимыми, принципиально нового по сравнению с предыдущими работами того же автора здесь, в сущности, нет. Зато свежесть и неожиданность, привлекавшие прежде, как-то выветрились. Отсюда — чувство разочарованности...

Не мстит ли здесь за себя, в частности, чрезмерная уверенность в универсальности структурно-семиотических методов, сфера действия которых на самом деле ограничена формально-логическим уровнем?

Несомненно, в принципе процесс формализации той или иной системы знаний, основывающийся на однозначной интерпретации понятий и означающий установление раз и навсегда данного, опять-таки однозначного содержания, открывает широкие возможности для логико-математической обработки данных и сам по себе есть явление прогрессивное. Однако нельзя не считаться с тем, что процесс этот не беспределен. «В принципе полная формализация любой науки, имеющей дело с конкретными предметами, невозможна, поскольку невозможно формализовать познание, бесконечный процесс обогащения наших знаний с его бесчисленным множеством сторон», — пишут авторы коллективного труда по современной философии и социологии²²⁷.

Специалисты приходят к выводу, что, скажем, в математической логике и в математике существуют алго-

²²⁷ «Современная философия и социология в странах Западной Европы и Америки. (Историко-философские очерки)». М., «Наука», 1964, стр. 317.

ритмически неразрешимые задачи; иначе говоря, возможности нахождения алгоритма, или закона, позволяющего для определенного круга задач указать путь решения любой из данных задач, не безграничны даже в сфере точного знания²²⁸. Что же говорить об искусстве? Ведь его интерпретация вообще не может быть сведена к формально-логическому уровню, она зависит от целого ряда факторов иного порядка — социальных, исторических, психологических и т. п. «Эта многозначность искусства,— подчеркивают рецензенты «Лекций по структуральной поэтике»,— значительно сужает возможность использования того точного языка науки, который так необходим для построения знаковой системы»²²⁹.

Вообще следует признать, что философский аспект проблемы еще далеко не прояснен. Особенно много путаницы в том, что касается взаимосвязи между структурализмом и диалектикой. Среди самих структуралистов распространена точка зрения, согласно которой структурный метод — это и есть метод диалектический. Принцип оппозиции расценивается не только как универсальный принцип построения художественных структур, но вообще как высшее воплощение диалектического единства противоположностей. «Решающим, существенным элементом структуралистской теории,— читаем мы в сборнике «Структура и смысл литературного произведения» (Прага, 1966),— является диалектика, способность постичь путем диалектического анализа диалектический характер действительности». Существует и другой взгляд. Французский марксист Люсьен Сэв высказывает мысль о том, что структурный метод и метод диалектический отнюдь не совпадают, а относятся друг к другу, как логика формальная и логика диалектическая. По его мнению, «структурный метод может быть охарактеризован как *очень развитая недиалектическая логика межузловых сегментов... диалектических противоречий...*»²³⁰

²²⁸ См. П. С. Новиков. Об алгоритмической неразрешимости проблемы тождества слов в теории групп.— «Труды математического института им. В. А. Стеклова», XLIV. М., Изд-во АН СССР, 1955.

²²⁹ М. Н. Андрющенко, М. Г. Дюкова. Ю. Лотман. Лекции по структуральной поэтике.— «Научные доклады высшей школы. Философские науки», 1967, № 1, стр. 149.

²³⁰ Lucien Sève. Méthode structurale et méthode dialectique.— «La Pensée», 1967, N 135, p. 89.

Действительно, раскрытие диалектических противоречий не относится к числу сильных сторон структурного метода. «Диалектика включает историчность»²³¹, — отмечал Ленин, а структурализм, как известно, не очень-то ладит с историей. Его природе в значительно большей степени соответствует взаимодополнительное противопоставление фактов, явлений, структур. Именно эти отношения прежде всего и находят свое отражение в принципе оппозиции. Последний вызывает ассоциации скорее не с диалектическим единством противоположностей, а с принятым в кибернетике так называемым двоичным исчислением²³². Принцип оппозиции может помочь в том, что касается *механизма* явлений, но смотреть на этот принцип как на универсальный и исчерпывающий с точки зрения *диалектики* — значит отдавать дань необоснованным иллюзиям.

Реальные перспективы открывает в этом отношении марксистский научный метод. В недавней своей работе, посвященной структурализму, Л. Сэв хорошо показал, как углубленно и скрупулезно Маркс исследует в «Капитале» механизм перехода от цикла $T - D - T$, т. е. от формулы простого обращения товаров, ко всеобщей формуле капитала (цикл $D - T - D'$), чтобы затем раскрыть и понять механизм создания прибавочной стоимости и процесс классовой борьбы. Таким образом, не игнорирование относительно неизменных механизмов, но, напротив, пристальное внимание к ним, изучение их функционирования, причем изучение не самоцельное, не имманентное, а в органической связи с диалектикой живого развития, — вот что характерно для марксистского диалектического метода. Именно этот метод и позволил доказать, что «теперешнее общество не твердый кристалл, а организм, способный к превращениям и находящийся в постоянном процессе превращения»²³³. Структурализму, считает Л. Сэв, подобный анализ не под силу, ибо он в основе своей есть «антидиалектическая альтернатива марксизму»²³⁴.

²³¹ «Ленинский сборник», XI. М.—Л., МСМХХIX, стр. 384.

²³² См. И. Новик. Кибернетика. Философские и социологические проблемы. М., Госполитиздат, 1963, стр. 15—16, 95.

²³³ К. Маркс. Капитал, т. I. М., Госполитиздат, 1949, стр. 8—9.

²³⁴ «Проблемы мира и социализма», 1971, № 5, стр. 87; № 6, стр. 82—83.

Мало что меняет в этом отношении предпринятая французским психологом Жаном Пиаже попытка примирить структуру с генезисом, выдвинув концепцию так называемого «генетического структурализма». Последний противопоставляется «статическому» структурализму К. Леви-Стросса, которого Ж. Пиаже упрекает в том, что он рассматривает структуру как данность, оставляя вне поля зрения процесс их возникновения. В своей книге «Структурализм» Ж. Пиаже пишет: «Между генезисом и структурой налицо необходимая взаимосвязь: генезис отнюдь не является простым переходом от одной структуры к другой. Это переход, который имеет формирующее значение и ведет ко все более сложным образованиям. С другой стороны, структура не есть просто система различных трансформаций, это система, корни которой находятся в движении и действии»²³⁵.

Л. Сэв, комментируя концепцию «генетического структурализма», не отрицает, что в ней есть рациональное зерно, однако все же не видит оснований считать «тяготеющий к равновесию» генезис Ж. Пиаже эквивалентом диалектического понимания развития²³⁶. Речь скорее должна идти о том, что генезис и структура сближаются здесь опять-таки на основе принципа дополненности.

В поисках аргументов, подтверждающих диалектическую природу структурализма, его сторонники в последнее время все чаще обращаются к новейшим достижениям естественных наук, надеясь обнаружить здесь какие-то важные связи, переходы, взаимопересечения. Очень показательны в этом смысле материалы телевизионного диспута «Жить и говорить»²³⁷.

Лейтмотивом диспута стала идея о наличии точек соприкосновения между лингвистикой, антропологией, биологией, генетикой, и даже не точек соприкосновения только, не просто аналогий, а «куда более глубоких сближений», по словам одного из участников беседы. При этом в качестве объединяющих, цементирующих выдвигались моменты, связанные с такими понятиями, как структура, система коммуникаций, информация

²³⁵ Jean Piaget. Le structuralisme. Paris. Presses universitaires de France, 1968, p. 121.

²³⁶ «Проблемы мира и социализма», 1971, № 6, стр. 82.

²³⁷ «Les Lettres françaises», 14.II 1968.

и т. п. Особенно акцентировался тезис (заметим: важнейший для фонологии) о комбинировании простых единиц как принципе создания сложных явлений. Именно в этом пункте и перебрасывается «мостик» от лингвистических систем к системам молекулярной генетики. Р. Якобсон, например, полагает, что представление генетиков о сигналах, обозначающих начало и конец, «совершенно соответствует тому, что Трубецкой называл в лингвистике пограничными сигналами («Grenzsignale»)). По его мнению, если мы сравним иерархический принцип, характерный для лингвистики, с тем, как выявляется в генетике дифференцирующая роль так называемых под-единиц в процессе их комбинирования, то убедимся со всей очевидностью, что человеческий язык и генетический код функционируют по существу аналогично. «Мы, лингвисты,— подчеркивал во время диспута Р. Якобсон,— до сих пор обычно говорили в своих лекциях, что не существует другого примера такой иерархии пустых элементов, которые затем в своих комбинациях создают величайшее богатство средств выражения. И что же! Вот вам самая близкая аналогия. Главный результат состоит в том, что конечное число этих кодированных элементов различной степени дает возможность получать длинные сообщения самого удивительного разнообразия. Так в генетике, где не бывает двух совершенно одинаковых людей, так же и в вопросах речи».

Эти мысли получили поддержку и развитие в выступлениях других участников диспута «Жить и говорить». Клод Леви-Стросс: «Глубокая аналогия между тем, что вы находите в клеточной генетике и в языке, состоит в том, что комбинация простейших и лишенных смысла элементов создает не только нечто более сложное, но что это сложное новообразование оказывается носителем определенного смысла». Франсуа Жакоб: «Мы, молекулярные генетики, были необычайно поражены тем сходством, которое существует между генетическим комбинированием и языковым комбинированием». Филипп Л'Эретье: «...Система передачи информации и значительного количества информации, которой пользуется человеческий род благодаря языку, действительно проникла в биологию...». Близкие этому идеи содержатся и в вышедшей в конце 1970 г. книге лауреата Нобелевской премии Ж. Моно «Случайность и необходимость. Иссле-

дования натурфилософских проблем современной биологии».

Насколько обоснованны подобного рода попытки сближения лингвистического структурализма с естественными науками, покажет будущее. Видимо, дискуссии вокруг этих проблем еще впереди, и надо надеяться, что они будут конструктивными.

Но как бы там ни было, важно иметь в виду, что вопрос о природе и сущности того или иного метода, о границах его применения имеет, кроме сугубо, так сказать, прикладного, еще и общефилософский и идеологический аспекты. На наших глазах *методика* выступает с претензиями на то, чтобы считаться *методологией*; мало того, в этом качестве она не прочь подменить собою и *идеологию*. Разве отсюда не следует, что мы обязаны уметь не только четко разграничивать эти понятия, но и видеть диалектическую связь между ними? Трудно согласиться с теми, кто полагает, что «всякая идеологическая критика математизации общественных наук чужда действительным актуальным потребностям развития современной научной марксистской методологии»²³⁸. Ну почему же всякая? Чужда, по-видимому, критика вульгаризаторская, с порога отрицающая вообще какую бы то ни было возможность применения точных методов; но ведь это критика *квази*идеологическая. А вот глубокий всесторонний анализ идеологических, философских, социальных аспектов этой методологии, выяснение ее корней, точек ее соприкосновения как с марксизмом, так и с враждебными ему философскими и эстетическими системами, выработка отчетливой и конструктивной позиции в этом вопросе — это дело не только не чуждое, а просто-таки необходимое и актуальное. Во всяком случае нельзя не согласиться с Б. Мейлахом, который пишет, что было бы ошибочно думать, будто «возникшие на новом этапе современной науки методологические проблемы, связанные с кибернетикой, не имеют к литературоведению никакого отношения»²³⁹.

При этом, чтобы признать возможность использова-

²³⁸ Л. Долежел. Вероятностный подход к теории художественного стиля. — «Вопросы языкознания», 1964, № 2, стр. 29.

²³⁹ Б. С. Мейлах. Предмет и границы литературоведения как науки. — В кн.: «Вопросы методологии литературоведения». М. — Л., «Наука», 1966, стр. 137—138.

ния в известных пределах структурно-семиотических методов применительно к изучению художественного творчества, нет ни малейшей надобности гримировать структурализм под марксизм.

В заключение сошлюсь на слова, сказанные довольно давно, в середине 30-х годов, но звучащие очень по-сегодняшнему: «У нас еще имеются наивные люди, которые считают, что достаточно сказать «изучайте структуру произведения», чтобы все стало ясно... Между тем «структуры произведения» как чего-то само собою разумеещегося и равного себе во всех системах поэтики нет. Структура понималась и понимается весьма различно»²⁴⁰.

Как и кем понимается — вот в чем важно разобраться. Чтобы избежать любых шараханий и крайностей в оценке структурализма, ничего не упустив и ни в чем не уступив. Чтобы определить реальную ценность, реальные возможности структурных методов, их действительное место в общеметодологическом арсенале литературоведения. Этого требует научная объективность.

И все же я позволю себе закончить на субъективной, если угодно — эмоциональной ноте...

Конечно, наивно думать, что можно одной только «любовью» чертить «того, что будет, чертежи» (В. Хлебников), — здесь необходим и «мел», т.е. наука, точное знание, расчет. Не обойтись без них и при изучении искусства. Пушкин, например, понимал это; недаром вместе с одним из своих персонажей он задумывался, почему «мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами». Чехов тоже поддавался, как он говорил, «очаровательному искушению» — желанию познать общий закон и формулу, по которым создается художественное творение.

Но аналитический скальпель может превратиться в опасное орудие. Важно, в чьих он руках. Иванушка, герой «Атомной сказки» молодого поэта Ю. Кузнецова, экспериментирует над лягушкой, не подозревая, что губит

²⁴⁰ И. Виноградов. Вопросы марксистской поэтики. Л., ГИХЛ, 1936, стр. 163.

прекрасную царевну. Для него главное — что лягушка «пригодится на правое дело», и, ничтоже сумняшеся, он препарирует «белое царское тело», пропускает через него электрический ток...

В долгих муках она умирала,
В каждой жилке стучали века.
И улыбка познания играла
На счастливом лице дурака ²⁴¹.

Пушкинский Сальери не Иванушка — он мудр. Но мудрость его антигуманна. Сильный человек и незаурядный музыкант, он не понимает, однако, что творчество целостно, что невозможно, даже став, как он, «в науке искушенным», воскресить музыку, превращенную в труп. Его попытка поверить алгеброй гармонию оборачивается покушением на последнюю.

Если у Сальери и есть талант, как полагал Белинский, то это талант ремесленника, пусть умельца, только не творца. Умение — необходимая предпосылка творчества, но это еще не искусство. Весь путь Сальери, живым отрицанием которого выступает Моцарт, есть наглядное свидетельство того, что подлинное искусство и ремесленничество даже самой высокой пробы — несовместны. Поэтому я не могу принять интерпретацию С. Эйзенштейна, намеревавшегося посвятить один из своих сборников «бедному Сальери» и называвшего его «искателем» ²⁴². Сальеризм все же воспринимается нами не как символ поиска, новаторства, мастерства, а как начало, враждебное творчеству, как иссушающая искусство болезнь...

К тому же, кажется, болезнь эта наследственна... Можно понять В. Шкловского, когда он в книге «Тетива» стремится отгородить ОПОЯЗ от Сальери. Но беда Сальери не просто в том, что он «переменил дорогу, потому что это ему посоветовали» ²⁴³. Сальери хотел служить искусству, но не любил жизнь и презирал людей.

А что сказать о формализме? Андрей Белый звал «всякого любящего искусство» в уединение кабинета, в

²⁴¹ Цит. по ст.: *Ал. Михайлов*. Есть о чем поспорить. — «Вопросы литературы», 1970, № 11, стр. 32.

²⁴² *С. Эйзенштейн*. Избранные произведения в 6 томах, т. 3. М., «Искусство», 1964, стр. 33—34.

²⁴³ *Виктор Шкловский*. Тетива, стр. 44.

«катакомбы», не видя вокруг никого, кроме грабителей и окруженных слепой толпою Саванарол. Опоязовцы увлеченно «развинчивали» искусство; так ребенок развинчивает любимую игрушку, и ему в голову не приходит, что он лишается ее навсегда. Неужели же теперь структурализм (я веду речь о самых крайних его формах и проявлениях), одержимый желанием подобрать цифровой шифр к заветному замку от врат искусства, и в самом деле готов принести в жертву алгебре не только гармонию, но и человека?..

В свое время один из исследователей, комментируя «Моцарта и Сальери», высказал предположение, что дни Сальери сочтены, что он не выдержит тяжести содеянного, не справится с внезапно озарившим его страшным сомнением в собственной гениальности. «Физическую развязку скрыл от нас поэт, но это лишь глубокий художественный прием. Мы можем не сомневаться в ней, мы знаем, как мало Сальери любит жизнь, как часто казалась она ему несносной раной»²⁴⁴.

Версия эта, однако, не подтверждается.

Он — словно мрачная неотступная тень искусства; этот Сальери...

²⁴⁴ А. Горнфельд. Моцарт и Сальери. — В кн.: А. С. Пушкин. Собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. III. СПб., изд. Брокгауза и Ефрона, 1909, стр. 126.

ЛОГИКА СИМВОЛА

1. Постановка вопроса. Всякий, кто достаточно занимался историей философии или эстетики, должен признать, что в процессе исследования он часто встречался с такими терминами, которые обычно считаются общепонятными и которые без всяких усилий обычно переводятся на всякий другой язык, оставаясь повсюду одним и тем же словом. До поры до времени мы оставляем эти термины без всякого анализа; и если они встречаются в античной философии, то зачастую и очень долго при употреблении их в новых языках мы так и оставляем их в греческом или латинском виде. Таковы, например, термины «структура», «элемент», «идея», «форма», «текст» и «контекст». Однако такого рода иллюзия общепонятности при исследовании античных текстов начинает мало-помалу разрушаться, так что исследователь принужден бывает расстаться с ней и подвергнуть многие термины или понятия специальному историческому исследованию. К числу таких терминов и относится символ. Казалось бы, что может быть проще того, что *A* указывает на *B* и является его символом? Ведь всякий понимает, что государственный флаг, например, есть указание на определенную государственную принадлежность, что густая туча есть указание на дождь, который вот-вот пойдет, что хороший огород есть знак того, что за ним кто-нибудь усердно ухаживал. К сожалению, однако, история термина «символ» вполне разочаровывает нас в этой общепонятности, как бы нам ни говорили, что кашель есть символ простуды и как бы хорошо это выражение ни понималось всеми. При ближайшем рассмотрении оказывается, что символ (брать ли его именно в этой терминологической оболочке как

«символ», брать ли его как понятие, выраженное другими словами или совокупностью слов) есть одно из центральных понятий философии и эстетики и требует чрезвычайно кропотливого исследования. Мы в настоящее время, правда, в своей философии и гносеологии редко употребляем такой термин, как «символ». Однако все термины и идеи современной философии трудно понять, не принимая во внимание их историческое происхождение. Что же касается истории философии, то там этот термин чрезвычайно насыщен, разнообразен, гибок и попадает в системах философии, совершенно не похожих друг на друга.

В советской литературе исследование этого термина и понятия почти целиком отсутствует. Для этого были свои важные причины, о которых мы сейчас не будем подробно говорить. Скажем только, что в последние полвека у большинства исследователей и критиков не возникало никакой потребности заниматься понятием символа. Правда, одно из довольно значительных течений в литературе и искусстве конца XIX—начала XX в. именovalo себя символизмом, а его представители называли себя символистами, но это направление большей частью понимало символ очень узко, а именно как мистическое отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете и существе. Естественно, что большинство критиков и логиков, особенно в период революции, не считали нужным пользоваться термином «символ», потому что уже не верили в потусторонний мир и в мистическом понимании символа мало кто нуждался. Это обстоятельство совсем не способствовало тому, чтобы понятие «символ» было исследовано по существу и вовсе не обязательно в субъективистском или мистическом смысле слова.

Нам представляется, что уже давно наступило время дать анализ трудного понятия «символ» без исследования которого многие эстетические теории и даже целые философские системы исторического прошлого не могут быть достаточно глубоко поняты и достаточно правильно изложены. С другой стороны, однако, и чисто объективистский анализ этого термина тоже нас не устраивает. Чтобы понять его во всей глубине, его необходимо перевести на язык современного философского и эстетического сознания, т. е. определить как его здоровое зерно, так и всю историческую шелуху, которая очень часто

прилипала к нему и еще до настоящего времени мешает нам произвести его научный анализ.

Поскольку символ всегда относился и к области теории познания и к области искусствознания, необходимо использовать ту кратчайшую и очевиднейшую схему, которую Ленин предлагает для понимания того, что такое процесс познания. По Ленину¹, процесс познания начинается от живого чувственного созерцания действительности, идет к абстрактному мышлению и заканчивается практикой. Как раз эти ступени мы и находим в символе, когда он трактуется в своей связи с объективной действительностью.

Символ основан прежде всего на живом созерцании действительности. Следовательно, он есть ее отражение. Но уже тут мы сталкиваемся с явлением символизации. Самый простой образ, отражающий собою действительность, самое простое представление необходимым образом символично и именно потому, что и образ и представление уже указывают на то, в отношении чего они и являются образами и представлениями. Возьмем чувственный образ как таковой, без той чувственной реальности, которую он отражает. Это вовсе не будет никаким образом и вовсе не будет никаким представлением. Чувственные образы и представления могут быть несовершенными, плохими, никак не обработанными, но во всяком случае они указывают так или иначе на объективно-чувственную действительность. А ведь символ в самом широком смысле слова как раз и есть такая конструкция, которая функционирует не изолированно, не дискретно, а всегда обязательно как указатель на нечто иное, чем она сама. В этом элементарном процессе чувственного сознания принцип символизма ни в каком случае не может быть обойден, хотя, разумеется, этот символизм может выражаться и фактически выражается у многих исследователей при помощи совсем других терминов и понятий.

Далее, это живое чувственное созерцание в символе доходит до степени абстрактного мышления. Следовательно, символ включает в себя все то, что характерно для абстрактного мышления, прежде всего четкое различие и противопоставление элементов действительности, четкое их объединение в синтетическое целое, обоб-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 152—153.

щение данных чувственного опыта и превращение всей ползучей чувственной действительности в обобщенную закономерность. Здесь, однако, уже двойной символизм. Если мы не находимся во власти субъективистских теорий (а всякий субъективизм есть достаточно уродливая философия), то уже абстрактное мышление необходимо трактовать как усложненное отражение реальной действительности и даже как отражение ее наиболее глубоких сторон. Следовательно, символизм даже и абстрактного мышления вполне бесспорен. Иначе получится никак не преодолимый гносеологический дуализм, и значит, агностицизм. Во-вторых, даже если и оставаться в пределах чистого мышления, то как же может состояться такое мышление, если один его этап никак не связан с его другим этапом. Ведь всякое мышление обязательно есть вывод, т. е. выведение тех или других следствий из тех или других оснований. В следствиях необходимым образом содержатся их основания, без которых они вообще не были бы следствиями; и во всяком основании необходимым образом уже содержатся зародыши возможных следствий, потому что какое же это будет основание, если оно целиком и навсегда оторвано от своих следствий? Совершенно правильно некоторые исследователи даже и в максимально абстрактном мышлении находят функционирование принципов символизма.

Наконец, в том же символе абстрагирующее мышление начинает вновь возвращаться к покинутой им объективной действительности, т. е. тут же становится и некоторого рода практикой. Это прямо вытекает из познавательного процесса, который мы формулировали в соответствии с ленинской теорией отражения.

Однако та ступень познания, которая в полном смысле слова оказывается практикой, никак не может удовлетвориться установлением одних логических систем. Эти логические системы должны быть проверены, очищены от возможных заблуждений, направлены в сферу реального человеческого общения. И в конечном итоге они должны быть настолько жизненно устремленными, чтобы быть способными также и переделывать действительность, которую вначале они только пассивно отражали. Практическая деятельность человека в смысле переделывания действительности и есть последний этап человеческого познания, когда объективная действительность,

пройдя через область абстрактного мышления, вновь возвращается к самой себе, но уже в расчлененном и преобразованном виде.

История символа поражает постоянным наличием в нем именно этих трех моментов: живого чувственного созерцания, абстрактного мышления и человеческой практики, творчески переделывающей самое действительность. Символ вещи в своей основе есть отражение вещи, но не просто отражение, а такое, которое, будучи обработано средствами абстрактного мышления, вновь возвращается к этой вещи, но уже дает эту вещь в переделанной для целей человека и преобразованной форме.

Если мы будем иметь в виду эту простую и ясную логическую структуру символа, то термин «символ» уже не будет нас смущать в наших историко-философских и историко-художественных исследованиях. Наоборот, он станет для нас критерием при распутывании весьма сложных, неудобопонятных и на первый взгляд крайне запутанных теорий и систем философии или эстетики. Мы сразу научаемся видеть, где тут рациональное зерно, а где неизбежная историческая и внешняя случайность. Но такое понятие символа на основе ленинской теории отражения для современной логики, диалектики и теории познания требует больших логических усилий. Тут приходится от многого отмежевывать понятие символа и, наоборот, часто находить его там, где, казалось бы, нет никакой нужды в его использовании. Нечего и говорить о том, что без диалектического закона единства и борьбы противоположностей невозможно и приблизиться к пониманию того, как живое созерцание действительности вдруг становится абстрактным мышлением, а это абстрактное мышление вдруг становится человеческой практикой, да еще и переделыванием действительности. Это обстоятельство тоже усложняет такую концепцию символа, которая могла бы претендовать на современное и передовое значение.

Укажем еще несколько принципов логического исследования, с которыми мы неизбежно встречаемся в той или другой форме в процессе и теоретического и исторического изучения систем эстетики или философии.

Марксистско-ленинская теория учит нас, что существует определенное диалектическое соотношение общего и единичного. Мы не можем стоять на точке зрения аб-

страктного понимания общности, как это раньше всегда делалось в школьных учебниках логики. В настоящее время общее, или родовое понятие представляется нам настолько насыщенным и действенным, что в нем мы находим уже зародыши и всего отдельного, всего единичного. Научное понимание родовой общности трактует ее как принцип или как закон для получения всего единичного, что к нему относится. С другой стороны, ничто единичное, взятое в своей абсолютной единичности, в отрыве от того общего, к чему оно относится, не может даже быть предметом мысли или восприятия. Общее указывает на единичное, а единичное указывает на общее. Поэтому и символ, который уже по самой своей природе является некоей общностью, обязательно указывает на все то единичное, что под него подпадает; а все единичное, на что символ указывает, обязательно свидетельствует о той обобщенной сфере, куда оно относится. Следовательно, наше учение о символе должно быть только частным случаем диалектической теории соотношения общего и единичного.

Разумеется, отнюдь не все понятия, которыми оперирует человеческое мышление, обязательно разработаны в указанном смысле слова. В нашей обыденной жизни мы очень часто оперируем такими понятиями, которые очень далеки от научной разработки. Так, всякий понимает, что такое самолет. Однако чтобы иметь точное научное понятие самолета, надо знать принцип его устройства и необходимо разные понятия математики и механики так скомбинировать и так специфицировать, чтобы в результате этого появилось не что иное, как именно понятие самолета. Даже в самой науке отнюдь не все ее понятия обладают такого рода совершенством своей структуры. В искусстве мы тоже должны исходить не просто из чувственного представления, в котором нет ничего обобщенного, но именно из таких образов, которые наделены большой обобщающей силой, так что художественный образ обязательно всегда есть одновременно и такое единичное, которое мы могли бы воспринимать внешними органами чувств, и такое обобщенное, которое заставляет нас мыслить и делать всякого рода выводы и для единичных явлений реальной человеческой жизни. Вот почему художественный образ, лишенный этой обобщающей силы и мощной символической картины этой

жизни, всегда есть только бессильная натуралистическая копия жизни, никуда не зовущая и никак не зывающая о необходимости творческих переделываний действительности.

Нам хотелось бы также указать и еще на один принцип построения символа как в искусстве, так и в науке. В математике имеется весьма точная теория разложения функций в бесконечные ряды. Каждый отдельный член такого ряда не есть сама функция, но то или иное приближение к ней, причем это такого рода приближение, которое сразу указывает нам и на общую функцию, подлежащую в данном случае разложению, и на этот отдельный член ряда, и на то, в силу какого закона и в силу какой именно степени приближения к целостной функции возник данный отдельный член разложения.

Здесь мы имеем замечательную картину того, как точная наука пользуется символами именно в нашем смысле слова и как именно должна рассуждать та теория научного или художественного символа, которая претендует на точность. Поэтому являются жалкими, беспомощными и безусловно устаревшими те представления о символе, которые видят в нем только простое и бессодержательное указание на тот или иной факт действительности, либо не понимают того живого и диалектического становления, которым насыщен символ, либо отрицают в нем наличие всякого принципа закономерного и целесообразного творчески растущего становления жизни. Кто понимает под символом только мертвый знак живой действительности, не имеющий с ней ничего общего, тот должен утверждать, что и для понимания самолета достаточно только обывательского глазения на летящую машину и пассивного восприятия ее шума. Вот почему сотни текстов из истории философии и эстетики будут обречены при такой философско-художественной позиции на вечное их непонимание. Если историк философии и эстетики не продумает заранее всю необычайную сложность термина «символ», то ему только и останется удивляться тому, как он не может разобраться в этих текстах и как часто приходится ему ограничиваться только ничего не говорящим перенесением этого термина в свой язык в исходной греческой оболочке.

Наконец, мы должны сказать, что термин «символ» часто совсем не употребляется в таких научных и худо-

жественных областях, которые тем не менее все же основываются на использовании и разработке самого понятия символа. Это нисколько не должно нас удивлять. Дарвин в своей теории происхождения видов совсем не пользуется термином «диалектика». Тем не менее, с нашей точки зрения, вся эта теория, несомненно, содержит в себе весьма яркие черты именно диалектического построения. Менделеев, вероятно, даже никогда и не слышал о термине «диалектика», тем не менее его периодическая система элементов есть блестящий образец как раз диалектического построения. Ленин пишет: «Каждое понятие находится в известном **отношении**, в известной связи со *всеми* остальными»². И в данном случае Ленину, конечно, вовсе не был нужен термин «символ», потому что иначе Ленину пришлось бы давать целую теорию символа, которой он здесь совсем не занимался.

Однако совсем в другом положении находится историк философии или историк эстетики. Ему приходится в своих исследованиях разъяснять десятки и сотни разных теорий и разных терминов. И вот тут-то уже трудновато обойтись без термина «символ» и волей-неволей приходится создавать иной раз даже весьма изысканную в логическом отношении теорию символа, чтобы она была достаточно гибкой, достаточно эластичной и способной охватить в одной цельной формуле то, что в процессе исторического исследования оказывается и противоречивым и неохватным.

Чтобы хоть на одном примере обнаружить огромную смысловую значимость символа, возьмем Герб Советского Союза, а именно входящее в него изображение серпа и молота.

Являются ли здесь серп и молот только предметами чувственного восприятия? Ни в коем случае. Мы находим вокруг себя бесчисленное количество чувственных образов, которые вовсе не обладают такой огромной смысловой и обобщающей силой. Или, может быть, это и есть абстрактное понятие, какое-то родовое обобщение из отдельных единичностей? Ничего подобного. В этом образе серпа и молота есть, конечно, и свой смысл и свое обобщение множества разных единичных фактов, но, само собой, здесь не только это. А что же еще? Уже

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 179.

отдельно взятые серп и молот не являются ни только чувственными образами, ни только абстрактными идеями. Конечно, предварительно уже нужно понимать, что серп есть серп, а молот есть молот. Но в таком случае, даже если бы мы брали эти два предмета вне Советского герба, одной чувственной образности было бы мало, и одной абстрактной идейности тоже было бы мало. Следовательно, и соединение этих двух предметов тоже не выходило бы за пределы их самих и ни о каких гербах здесь не было бы никакого разговора. Скажут: позвольте, но ведь это же есть не просто образ, а еще и художественный образ. Новая ошибка. Серп и молот могут быть изображены художественно, а могут и не быть изображены художественно. В этом втором смысле они все равно останутся серпом и молотом, так что их значимость в гербе вовсе не сводится только к их художественности. Ведь художественный предмет есть тот среди прочего, которым мы любуемся из-за его красоты, и для этого любования вовсе не нужно выходить за пределы данного художественного предмета и мыслить еще какие-нибудь другие предметы.

Но позитивистская мысль не останавливается и на этом. Говорят, это есть знак, изображение, указание. Это также совершенно неверно. Мало ли что указывает на что-либо другое? Ключ указывает на замок, для которого он сделан. Дверь указывает на то, что через нее можно пройти из одного помещения в другое. Печная труба на крыше указывает на то, что в этой избе находится или должна находиться печь. Все это является знаками стабильными, неподвижными, однообразными, не влияющими на человеческую волю и не зовущими к изменению действительности. Это — мертвые знаки.

Анализируемый нами знак в системе Советского герба, во-первых, является обобщением огромного множества социально-исторических явлений известного порядка. Во-вторых, это обобщение есть указание на множество отдельных социально-исторических фактов и является для них принципом, образцом, моделью, законом и методом. В-третьих, это есть такая обобщенность, которая хотя и выражена в виде определенного чувственного образа, тем не менее приглашает к единству рабочих и крестьян при построении государства нового типа, зовет к этому, агитирует за это, это пропаганди-

рует. Это есть такой знак, который волнует умы, зовет к подвигам, двигает народными массами и вообще является не просто знаком, но конструктивно-техническим принципом для человеческих действий и волевой устремленности, для построения новой жизни и для переделывания действительности. Как же в этих случаях можно сказать, что тут перед нами только знак и больше нет ничего другого? Это — не знак, но огромная социально-историческая сила, идущая очень далеко, вплоть до мировой революции.

Итак, здесь перед нами не просто чувственный и пассивно воспринимаемый образ, не просто абстрактная и мертвая идея или понятие, не их объединение, не составленный из них художественный образ, не просто знак или обозначение хотя бы даже единства рабочих и крестьян. Что же здесь перед нами, в конце концов? Здесь перед нами *символ* единения рабочих и крестьян, *символ* Советского государства, *символ* мировой революции. Он и чувственный, он и идейный, он может быть и художественным; он и указание на нечто иное, чем просто серп и молот, взятые в своей вещественной изоляции; он и модель для огромных социально-исторических сдвигов, он и структура, но не мертвая, а заряженная множеством, если не целой бесконечностью социально-исторических действий; он и призван творчески переделывать действительность, а не просто мертвенно и неподвижно отражать ее, как обыкновенный знак вещи отражает самое вещь. Если мы попробуем отбросить хотя бы один из указанных у нас моментов этого герба, он уже перестанет быть гербом. Он перестанет быть символом и сведется к тому, что вовсе не будет символом указанного содержания. Но тогда, значит, понятие символа необходимо изучить во всей его специфике и не бояться того, что символ несводим ни к одному из указанных у нас его моментов, а является их нераздельной цельностью.

Сейчас мы взяли символ огромной социально-исторической значимости. Но, присмотревшись ближе к окружающей нас действительности, к нашему взаимному общению и ко всей создаваемой нами жизни, мы без труда заметим, что все области действительности и жизни буквально наполнены и переполнены бесконечным числом разнообразных символов. Тем более является

очередной необходимостью логический анализ этого понятия.

Основной трудностью является здесь то, что обычно слишком резко разрывают познавательный процесс, который, по Ленину, представляет собою только ступени одного и того же нераздельного целого. Такой дискретный подход разрушает подлинную марксистско-ленинскую логику познания и тем более разрушает самое понятие символа и даже вообще делает это понятие совсем не нужным. У Ленина говорится о *переходе* от живого созерцания к абстрактному мышлению. А мы часто говорим о чувственном созерцании отдельно, а об абстрактном мышлении тоже отдельно. У Ленина говорится о *переходе* от абстрактного мышления к практике, а мы часто трактуем абстрактное мышление само по себе, а человеческую практику — тоже совсем отдельно от абстрактного мышления и вообще от всяких теорий. И все эти три ступени человеческого познания (живое созерцание, абстрактное мышление и практика) у Ленина трактуются как нечто единое, а многие, увлекаясь какой-нибудь одной из этих трех ступеней познания, забывают, что это, в сущности говоря, является только единым и лишь условно раздельным процессом познания. Поэтому такое дискретное и механически раздельное представление о процессе познания переносят также и на понятие символа, в котором самое большее видят абстрактный знак вещи и не видят того, что символ начинается с отражения живой действительности, требует ее абстрактно-мыслительной обработки, доводя до общности, которая является законом для всего единичного, и уж совсем мало говорят о практически творческой природе символа. Но попробуйте взять такое живое чувственное созерцание, которое стало мыслительной общностью, а общность эту представьте как закон для всего подпадающего под него единичного — и вы получаете символ как такое теоретическое построение, которое вызывает к практическому и уже сознательно творческому переделыванию действительности. В абстрактном мышлении уже зарождается практический момент, поскольку оно строит общность как закон для единичного. А та практика, которую мы на самом деле признаем за практику, вовсе не есть нечто слепое, бессмысленное и бессодержательное, но оно вооружено у нас тончайше раз-

витой теорией. Символ и есть такое теоретическое построение, которое является принципом для нашей практики и даже для бесчисленного количества наших практических творческих переделываний действительности.

В дальнейшем мы и хотели бы дать эту далеко не такую уж простую диалектику символа, рассматривая, впрочем, эту диалектику только в виде завершительного этапа построения тоже весьма нелегкой описательной картины всех логических моментов, из которых и рождается понятие символа. В некоторых случаях от читателя потребуется известное усилие мысли, чтобы расчленить разные мелкие, но необходимые подробности логического анализа. Эти логические усилия мысли, однако, вознаграждают нас тем, что в конце концов мы все-таки получаем расчлененную диалектику символа, которая раньше представлялась нам либо огромной путаницей человеческого мышления, либо прямо чем-то ненужным и нереальным. Будем всегда помнить, что даже если оставить в стороне литературу и искусство, то никакие науки, а особенно точные науки, невозможны без постоянного и систематического использования той или другой системы символов. Итак, попробуем произвести этот у нас еще не произведенный логический анализ понятия символа как в его научном, так и в художественном употреблении³.

Всякой теории символа должно предшествовать элементарное описание составляющих его элементов. Эти элементы должны быть для него существенны, а вместе должны составлять нечто целое. Для этого требуется отчетливое отграничение символа от других областей сознания, с которыми его обычно путают. Эта путаница, впрочем, не случайна и не есть просто результат человеческой глупости. Символ действительно постоянно функционирует вместе с другими соседними областями сознания и даже пронизывается ими. Поэтому расчленение элементов, составляющих символ, и отчленение

³ Анализ отношения символа к некоторым другим соседним категориям произведен нами в статьях «Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями» («Известия ОЛЯ», М., 1970, т. XXIX, № 5) и «Символ и художественное творчество» («Известия ОЛЯ», М., 1971, т. XXX, № 1). См. также статьи автора в V т. «Философской энциклопедии» (М., 1970) «Символ» (стр. 10—11) и «Эстетика» (стр. 570—577).

этого символа от соседних областей, с которыми он часто фактически связан, в данном случае особенно важно. Впрочем, трудности в проблемах, связанных с теорией символа, несколько не больше тех трудностей, с которыми нам приходится встречаться при расчленении таких понятий, как художественный образ, метафора, художественный тип и т. п. Перед нами только кажущаяся легкость, которая вырастает на почве слишком частого употребления всех этих терминов, но отчленишь, например, художественный образ от метафоры или типа ничуть не менее трудно, чем отграничить понятие символа от других литературоведческих или искусствоведческих категорий. Поэтому необходимо вооружиться огромным терпением и настойчивостью, чтобы в конце концов добиться четкого решения вопроса о символе или хотя бы ясной постановки этого вопроса.

Среди множества литературоведческих и языковедческих категорий обращают на себя внимание категории *текста* и *контекста*. Их тоже всегда считали общепонятными и мало входили в их языковедческий, литературоведческий и искусствоведческий анализ. Тем не менее здесь тоже кроются огромные трудности. Нужно помнить, что в науке является самым трудным как раз то, что интуитивно понятно и ни для кого не представляет на первый взгляд никаких затруднений. Разумеется, всем известно, что такое текст и контекст. Но войти в анализ этих понятий при современном состоянии науки требует огромных усилий. Ведь текст сам по себе либо ничего не значит, либо значит вовсе не то, чем он является в конкретном языке или в конкретной речи. О контексте тоже обычно знают только то, что он как-то меняет данный текст. Но как именно он меняет и какова эстетическая и логическая сущность этого изменения? Здесь обычно мало кто задумывается.

Чтобы указать на важность соотношения текста и контекста, приведем один элементарный пример, который, конечно, всеми понимается без всяких разъяснений, но который очень трудно проанализировать логически. Мы говорим, например, «человек идет». «Идет» означает здесь, по-видимому, просто «шагает». Но когда мы говорим «весна идет», то уже ни о каком шагании не возникает никакого представления, а речь идет здесь скорее о наступлении, в данном случае времени года.

В таком выражении, как «жизнь идет», уже нет никаких представлений ни о шагании, ни о наступлении, а скорее о прохождении. Мы здесь говорим, что жизнь проходит, что она временная, неустойчивая и вот-вот кончится. В таком выражении, как «в Москве сейчас идет фестиваль молодежи», этой мысли о временности или об окончании вовсе не имеется, а имеется указание просто на известного рода общественный процесс. Таким образом, слово «идет» может указывать и на начало события, и на его процесс, и на его приближающееся окончание. В таком выражении, как «костюм идет к лицу», уже вовсе не мыслится никаких процессов времени, а мыслится определенного рода эстетическое соотношение. И чем же определяется такое огромное различие в значении одного и того же слова? Исключительно только контекстом. Можно ли после этого хоть сколько-нибудь снижать значение контекста для текста?

Если мы станем вникать в проблемы соотношения текста и контекста, то мы тотчас же сталкиваемся с проблемой символа. Уже по одному тому, что текст входит в контекст, а контекст тем или другим способом осмысляет собою текст, мы должны сказать, что здесь кроется нечто символическое. Но все дело в том, что само-то понятие символа, как обыватель ни считает его общепринятым, вовсе не так уж понятно с точки зрения логики и эстетики. Поэтому все наше последующее изложение будет посвящено по преимуществу этому понятию символа. И если мы разберемся в этом понятии, то, насколько нам сейчас представляется, разъяснится и само понятие текста и контекста в языке и литературе. Надо решительно расстаться с мыслью о том, что соотношение текста и контекста является чем-то настолько простым и элементарным, что тут и разговаривать не о чем. И логически и эстетически это соотношение при современном состоянии науки представляется нам чрезвычайно сложным. Поэтому читатель пусть не посетует, что ему придется пройти через разного рода логические трудности и употребить разного рода логические усилия, чтобы это соотношение стало действительно ясным и понятным. Да и то при современных научных требованиях всякие усилия в этой области пока еще далеки от того, чтобы обеспечить нам полную уверенность в достижении полной понятно-

сти проблематики в данной области. По крайней мере сам автор предлагаемого логического анализа весьма далек от полной уверенности в окончательном решении этих проблем и считает свое исследование только предварительным и только приближенным.

2. *Символ вещи и отражение вещи в сознании.* Всякий символ вещи есть прежде всего ее *отражение*. Однако отнюдь не всякое отражение вещи есть ее символ. Когда стена отражает брошенный в нее резиновый мяч или когда зеркальная поверхность отражает попавший на нее луч света, или когда мы инстинктивно отдергиваем палец, случайно попавший в кипяток, и кипяток в данном случае тоже отбрасывает, т. е. отражает наш палец, то все такого рода отражения ровно ничего символического в себе не содержат. Ни луч света, попавший на поверхность зеркала, ни само зеркало, ни отраженный луч, ни сам факт светового отражения не суть символы и мыслятся вне всякого понятия символа и без употребления термина «символ». Все физиологические рефлексy тоже суть отражения, и в них тоже нет ничего символического.

Дело в том, что всякий символ указывает на некоторый предмет, выходящий за пределы его непосредственного содержания. Он всегда содержит в себе некоторого рода *смысл* (1), но не просто смысл самих вещей, отражающих друг друга. Смысл всегда указывает на нечто иное, в то время как смысл мяча, отскочившего от стены, только содержит в себе свой собственный смысл и ни на что другое не указывает. Наоборот, когда мы говорим, что данная картина выдержана в холодных или в теплых тонах или говорим о холодных или теплых музыкальных звуках, или о высоких или низких тонах, везде в таких случаях в данную вещь мы вкладываем то, что ей на первый взгляд совсем не свойственно, но что ее тем не менее осмысливает и делает для нас особенно понятной. Тем более это нужно сказать о таких пространственных и цельных произведениях слова, когда сам поэт находит нужным осмыслить ту или другую предметность совершенно специфически. Пушкин («Элегия») осмыслил всеобщую текучесть и непостоянство жизни при помощи образа равнодушной природы, которая неизменно сияет своей красотой, несмотря на смену поколений; а Лермонтов

в стихотворении «Выхожу один я на дорогу» — свою постоянную и острую жизненную неудовлетворенность осмыслил при помощи особого рода мертвого, но вечно грезящего о любви сна. Равнодушную природу Пушкина и мертвенно-грезящий сон Лермонтова нужно поэтому считать символами. Однако тут же выясняется, что если всякий символ вещи есть ее смысл, то далеко не всякий смысл вещи тем самым есть и ее символ. Смысл вещи есть нечто более общее, чем ее символ; и чтобы стать символом, он должен быть еще определенным образом разработан и организован.

Не есть ли символ вещи, например, ее изображение? Нет, отнюдь не всякое изображение вещи есть ее символ. Фотографический снимок какого-нибудь пейзажа есть его изображение. Но он в смысловом отношении остается в пределах этого пейзажа, так как он его точно воспроизводит; и следовательно, в нем тоже нет ничего символического, как нет ничего символического и в самом пейзаже. Для символичности ему не хватает обобщения, поскольку всякий символ всегда есть некоторого рода *обобщение* (2). Тройка у Гоголя, изображающая Россию, есть ее символ. Но это только потому, что она вскрывает обобщенный смысл России, как он представлялся Гоголю, а не потому, что тут давалась картина самой этой тройки как таковой. Тут Гоголь мыслил и огромную мощь страны, и ее быстрый прогресс, и еще очень многое другое. Потому-то и надо считать гоголевскую тройку не просто поэтическим образом, но именно символом. То же самое, например, Москва в «Трех сестрах» Чехова, которая меньше всего является воспроизведением реальной Москвы, но представляется трем сестрам как символ чего-то светлого, легкого, радостного, какой-то новой жизни, какого-то выхода из тупика жизненных противоречий. Здесь — обобщение целого множества разных психологических и социальных моментов, которые историк литературы может перечислить в результате только кропотливого анализа. Если символ вещи не есть ее обобщение, зовущее за пределы этой вещи и намечающее огромный ряд ее разнородных перевоплощений, словом, если в символе нет обобщения, создающего бесконечную смысловую перспективу, тогда не стоит говорить специально о символе, а вполне достаточно будет и традиционных, школьных категорий теории литературы.

3. *Символ вещи и ее изображение.* Далее, символ вещи, как мы уже говорили, не есть также просто ее изображение. Во-первых, существует сколько угодно изображений вещи, совсем не являющихся каким-нибудь ее символом. Мы уже видели, что фотоснимок вещи есть ее изображение, но он ничего символического в себе не содержит. Танец может изображать охоту, ловлю зверя, умыкание невесты, сражение и даже бытовые сцены, т. е. такие моменты, в которых нет ничего символического; а потому их изображение тоже ничего символического в себе не содержит, и даже чем оно точнее, тем оно менее символично. Во-вторых же, существует сколько угодно символов, даже и не содержащих в себе никакого изобразительного момента. Опадание листьев осенью многие называют символом осени. На самом же деле это не символ осени, а только ее признак или примета. Многие называют символом пограничные столбы, проволоки и другие предметы, отграничивающие одно государство от другого или вообще одну местность от другой. Но для такого рода предметов достаточно название «знак», «примета», «указание», «обозначение». Здесь нет никакой необходимости употреблять термин «символ». «Аттестат зрелости», получаемый школьниками после окончания школы, тоже не есть символ зрелости, а только ее удостоверение или засвидетельствование. При этом ни в пограничных столбах, ни в аттестатах зрелости нет ничего изобразительного.

Вместе с тем, однако, отнюдь нельзя сказать, что символ вещи есть нечто бесформенное или хаотическое. Это было бы бессмыслицей. Символ вещи, данный при помощи какого-нибудь изображения или без него, всегда есть нечто оформленное и упорядоченное. Он содержит в себе всегда какую-то *идею*, которая оказывается законом всего его построения. И построение это, будучи воплощением подобного закона, всегда есть определенная упорядоченность, т. е. определенным образом упорядоченный образ.

Вишневый сад у Чехова есть типичный символ; Чехов затратил много разных красок для того, чтобы расписать этот художественный образ. Но вишневый сад у Чехова гораздо больше, чем художественный образ, так как это вовсе не есть изображение вишневого сада как такового, взятого в виде самодовлеющей картины. Это есть именно

символ (в этой пьесе прямо говорят: «Вся Россия — наш сад!»). Но кто же откажет Чехову в обилии разного рода закономерно и даже художественно подобранных отдельных черт вишневого сада, делающих его именно символом уходящей России.

Итак, символ вещи есть *ее закон* (3) и в результате этого закона определенная *ее упорядоченность, ее идейно-образное оформление* (4).

В целях ясной ориентации в этом темном лесу литературно-теоретических и литературно-исторических понятий необходимо иметь в виду следующее.

Символ вещи есть оформление ее идейно-образного построения. Но идейная образность, взятая сама по себе, вовсе еще не есть символ. Фотоснимок, повторяем, есть буквальное воспроизведение вещи со всем свойственным ей идейно-образным построением. Эта идейно-образная сторона вещи и фиксируется при помощи фотоснимка. Но взятая сама по себе идейная образность вовсе еще не есть символ. Чтобы быть символом, она должна указывать на нечто другое, что не есть она сама, и даже стать для этих других предметов законом их построения.

Но, в конце концов, даже и сама идейная образность в символе вовсе не требует такого уж буквального понимания. Когда мы говорим, что математическое уравнение есть символ для получения искомого неизвестного, то, конечно, в этом уравнении есть и своя идея и свой образ (или, как говорят математики, «вид» или «тип» уравнения). Однако ясно, что идейная образность математического символа есть гораздо более отвлеченная, чем та идейная образность, которая, допустим, содержится в мрачном или веселом пейзаже. Таким образом, в настоящий момент нашего исследования об идейной образности символа мы можем говорить только в самом общем и отвлеченном смысле слова. Она будет конкретизироваться по мере нашего дальнейшего исследования.

4. Символ вещи и ее выражение. Далее, символ вещи есть ее выражение. С этим определением символа мы входим в самое существенное разъяснение нашего понятия, хотя и здесь обывательская речь своей небрежностью решительно запутывает научную терминологию и настоятельно требует частной дифференциации.

Самым существенным является то, что выражение вещи всегда есть так или иначе ее *знак*, а без момента знаковости решительно невозможно добиться существенного определения символа. Прежде всего если всякий символ есть выражение, то далеко не всякое выражение есть символ; и если всякий символ вещи есть ее знак, то опять-таки далеко не всякий знак вещи есть ее символ. Тут огромная путаница и терминов и понятий. Хромота есть признак болезненного состояния ног у человека, а следовательно, и выражение переживаемого им несчастья; ненормальный пульс или сердцебиение у больного является для врача результатом или выражением болезненного состояния человека; гудок отходящего поезда есть указание на немедленное отбытие поезда. Во всех этих случаях мы никогда не употребляем слова «символ», но говорим о «результате», «следствии», «проявлении», «симптоме», «сигнале», «команде» и пр. Везде, однако, здесь имеется то, что для символа весьма существенно, а именно *выражение* вещи или события.

Что же нужно для выражения, чтобы оно стало символом? Во-первых, выражение вещи для этой цели мы должны понимать не как-нибудь обывательски, смазанно или стерто. Выражение вещи есть такая ее внутренняя жизнь, которая проявила себя внешним образом, и такая внешняя сторона вещи, которая указывает на ее внутреннюю жизнь. Выражение вещи есть сразу и ее внутреннее и ее внешнее, причем то и другое должно пониматься достаточно оригинально и существенно, а не бегло, обыденно и случайно. При этом вовсе не обязательно, чтобы внешняя сторона символа была слишком красочно изображена. Это изображение может быть даже и незначительным, схематическим, но оно обязательно должно быть существенным и оригинальным, указывать на нечто совсем другое и все время подчеркивать, что внешнее здесь не есть только внешнее, но и внутреннее, существенное; а внутреннее, как бы оно ни было глубоко, здесь — не только внутреннее, но и внешнее, даже чувственное.

Немая сцена в конце «Ревизора» Гоголя есть символ ужаса и неожиданности; и сцена эта настолько изобразительна и подробно разработана, что сам Гоголь даже рисовал карандашом все позы и расположение действующих лиц в этой сцене. Жандарм, явившийся «по собственному его императорского величества повелению», есть

символ, а именно символ тогдашней государственной власти, стоящей выше изображенных в комедии мелких людишек; но символ этот оснащен минимальными изобразительными средствами. Кто он и что он, об этом ничего не сказано; и обрисован он только как человек в казенной форме жандарма. И тем не менее такая схематическая изобразительность оказалась здесь достаточной для того, чтобы этот жандарм стал символом огромного значения для изображенных в комедии действующих лиц.

Поэтому символ вещей или событий, являясь их выражением, вовсе не есть просто их выражение. Репортер в газете мог бы выразить появление этого жандарма так, что жандарм вовсе не оказался бы каким-нибудь символом. В «Тихом Доне» Шолохова Григорий после похорон Аксиньи в степи увидел у себя над головой черное солнце. Это опять сильный символ с большими изобразительными средствами. Но, повторяем, сильная изобразительность для символов совершенно не обязательна и не показательна. Три карты в «Пиковой даме» Пушкина меньше всего художественный образ, поскольку в картах ничего художественного нет. Но это опять весьма интенсивный символ и на этот раз с незначительными изобразительными средствами. Для символа вещей или событий необходима их внутренняя жизнь известной степени напряженности и необходима их внешняя сторона, по которой можно было бы судить об этой напряженности, хотя для нее вовсе не обязательна какая-нибудь красочная разрисовка, а достаточно только схематического изображения или структурного объединения составляющих ее элементов.

Самое же главное, что мы получаем от выразительной трактовки символа, это то, что он отныне становится у нас *знаком*. О значении изобразительности или закономерности изображений в общей форме мы говорили уже и выше. Структурная выразительность есть только конкретизация упомянутой выше закономерной упорядоченности, но о символе вещи как о ее знаке мы еще не говорили. Мы говорили о смысле вещи, необходимом для символа вещи. Но символ вещи может и не выходить за пределы самой вещи. Гром и молния тоже имеют свой собственный смысл, а именно тот самый, который реализуется в нашем слухе и зрении; и это вовсе не есть символ, потому что иначе всякая вещь окажется символом,

поскольку во всякой вещи есть ее идея (в столе имеется идея стола, в стуле имеется идея стула и т. д.).

Противоречит чувству языка называть всякое выражение или осуществление идеи каким-то символом этой идеи. Для символа, как его понимают все культурные языки, необходима такая идея, которая не имела бы ничего общего с непосредственным содержанием самого символа. У древних греков на о. Икаре Артемида почиталась в виде полена. Полено это, несомненно, есть символ Артемиды; и не только потому, что в данном случае Артемида есть нечто внутреннее, а полено нечто внешнее, но еще и потому, что полено и Артемида по содержанию этих образов не имеют ничего общего между собою. Античная мифология говорит нам о представлениях богов и в виде камней и в виде геометрических фигур. Гера на Самосе почиталась, например, в виде доски, Эрос в Беотии — в виде огромного камня. Это действительно когда-то были символы. Правда, символ в данном случае уже переходит в миф (о чем подробно дальше).

Итак, символ вещи есть *внутренне-внешне выразительная* (5) *структура вещи* (6), а также ее *знак* (7), по своему непосредственному содержанию *не имеющий никакой связи с означаемым содержанием* (8).

Все подобного рода смысловые особенности символа настолько очевидны, что они едва ли даже требуют для себя каких-нибудь литературных или художественных иллюстраций, как равным образом ясна и вся их недостаточность.

Возьмем картину Полтавского боя и образ Петра в «Полтаве» Пушкина. Здесь дана не просто внешняя картина боя, а мыслится еще и внутреннее, национальное и общественно-политическое осмысление всех этих картин, это ясно, и что картина эта развернута в определенной последовательности, т. е. определяется известного рода структурой, об этом тоже спорить не приходится. Но ведь всякого рода боев и сражений в России, как и во всякой другой стране, было достаточно. В чем же специфика этих картин у Пушкина? Очевидно, бой боем, но его историко-национальное значение не имеет ничего общего с внешней картиной боя. Эта внутренняя сущность Полтавского боя как бы привнесена извне в картину боев вообще, и растворить ее в картине всякого боя вообще никак невозможно без потери и самого этого боя

и образа Петра как символов. Это же самое нужно сказать и о «Мцыри» Лермонтова и особенно об исповеди героя поэмы. В своем «Воробье» Тургенев тоже рисует довольно обычную картину борьбы животных за свое существование; и тем не менее писатель делает отсюда вывод, не имеющий ничего общего с непосредственной картиной этой борьбы: «Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь». Этот вывод заставляет нас понимать тургеневского воробья уже не как трафаретное явление природы, но именно как символ с весьма насыщенным содержанием. И тем не менее разобщенность двух внеположных смысловых областей (героической борьбы старого воробья за своего детеныша и тургеневской оценки этой борьбы) ни в каком случае не может считаться окончательной, поскольку, кроме этого разобщения, здесь обязательно мыслится и совпадение, без которого символ тоже не есть символ. Следовательно, для указанных выше моментов символа еще недостаточно; необходимо углубиться, очевидно, в проблему знака.

5. Символ и знак (нозтически-нозматический акт). Тут, однако, нужны существенные пояснения, которые обычно отсутствуют в теоретических исследованиях ввиду общепонятности слова «знак». Что такое знак, определяется с большим трудом, так как обычно предмет чем более понятен и обыден, тем труднее характеризуется в точных логических категориях. Что может быть понятнее цвета — красного, зеленого, синего, — и как же трудно формулировать цвет в точных понятиях! Для знака прежде всего необходим акт полагания того, что обозначается. Но то, что обозначается, может иметь значение только для мысли, а вовсе не для вещей. Сказав: «Юпитер гневается», мы вовсе не высказали своей веры в существование Юпитера, а следовательно, в существование его гнева. Это пока еще только мысленный акт полагания, тетический акт (8a) (thesis, «положение», или, точнее, «полагание»). Этот тетический акт вполне обеспечивает и сумму необходимых понятий для предложения и возможность самого предложения, так как понятие и суждение или слово и предложение могут совершенно не отражать никакой действительности и в то же самое время быть вполне закономерными моментами

мышления и языка, образуя собою самый настоящий предмет науки — и логики, и морфологии, и синтаксиса.

Наоборот, мы часто пользуемся языком вовсе не для того, чтобы отражать или воспроизводить действительность, но для того, чтобы ее исказить, извращать и уродовать. Если бы всякое грамматическое предложение было отражением действительности, то любое предложение было бы истинным. Сказать: «Все быки летают» вполне можно, и это есть самое настоящее грамматическое предложение, которое может и должно изучаться в самой настоящей науке, а именно в языкознании. Точно так же мы можем сказать «цилиндрический шар»; и это будет употреблением самого настоящего слова, и можно сколько угодно размышлять о понятии цилиндрического шара. Все это очевиднейшим образом свидетельствует о том, что ни мышление, ни язык, ни изображение, ни картина, взятые сами по себе, отнюдь еще не указывают на свою подлинную объективность, а могут сводиться на свои чисто мыслительные комбинации. Поэтому прежде, чем говорить о знаке и символе в нужном для нас смысле слова, мы должны отгородиться от чистой мыслительности и грамматической правильности, которые в объективном смысле слова часто вполне соответствуют какой-нибудь действительности, а часто и не соответствуют никакой действительности, а, наоборот, ее извращают и остраивают. Поэтому одна только тетическая предметность, взятая сама по себе, покамест еще вполне нейтральна для построения понятия символа.

Отсюда ясно: кроме тетического акта во всяком символе, претендующем на объективную значимость, необходим еще объективирующий акт (86), который впервые обеспечивает для знака его отнесенность к реальным вещам. Но и этого акта мало для знака, потому что эта отнесенность может иметь чисто физический или физиологический смысл и вовсе не преследовать целей обозначения. Всякий физиологический рефлекс основан на объективизирующем акте нервной системы или сознания или на обратном его отражении, и никаких символов здесь нет. Можно смотреть на небо или на заходящее солнце и даже любоваться тем и другим и все-таки иметь в это время такое сознание, которое ровно ничего не обозначает, а преследует только цели внимательного рассматривания. Для знака необходимо, чтобы его предмет

был именно тем, что обозначается, обозначаемым предметом. Необходима специальная направленность сознания на этот предмет с целью его выделения из других предметов, с целью отвлечения его от всего прочего, с целью фиксирования его как такового. Мало одного объективирования, которое было бы объективированием вообще. Необходима специальная направленность объективизирующего акта именно на данный предмет, а не вообще на какие угодно предметы. Необходим интенциональный акт сознания (8в) (*intentio* — «намерение», «направление», «направленность»). Но и этот акт еще не есть последняя характеристика знака.

Когда мы что-нибудь обозначаем, мы отличаем предмет обозначения и то, что мы в нем обозначаем. Ведь обозначать в предмете мы можем и не весь предмет, хотя в то же самое время иметь в виду и весь предмет. Например, немцы обозначают человека при помощи слова *Mensch*, но *Mensch* связан с латинским словом *mens*, что значит «ум», «разум». Этот же корень слова для обозначения человека мы имеем и во многих других индоевропейских языках. Следовательно, *Mensch* хотя и обозначает здесь всего человека, тем не менее фиксирует в нем только разумную способность, как бы желая показать, что человек есть по преимуществу только разумное существо. Римляне пользовались для обозначения человека словом *homo*, которое некоторые этимологи связывают с *humus*, что значит «почва», «земля»; и тогда *homo* означало бы «земной», «происшедший из земли». Но уж во всяком случае *humanus* «человеческий», откуда во всех европейских языках слово «гуманизм», несомненно, связывает человека с землей, в противоположность германским языкам, связывающим его с интеллектом.

Следовательно, предмет обозначения, фиксируемый при помощи интенционального акта, еще не есть весь предмет обозначения, а только известный его момент, хотя в других случаях интенциональный акт может охватить и весь предмет обозначения. Но даже и в этом последнем случае становится ясно, что интенциональный акт требует еще другого акта сознания, который бы полагал в предмете именно то, что он обозначает, будь то весь предмет целиком или какой-нибудь его отдельный момент, замещающий собою цельную предметность. Интенциональный акт сознания фиксирует собою только

самый факт существования этого предмета, но пока еще ничего не говорит о смысловом содержании этого факта. Поэтому для знака необходим еще нозматический акт (8г) (греч. *poëta* — «мысль», точнее, «мысль о предмете», «мысль, обрабатывающая предмет в целях включения его в систему мысли или в процесс мысли»).

Так как нозматический акт конструирует в предмете его означаемую предметность, то естественно, что имеется и вообще нозтический акт (8д) (греч. *poësis* — «мышление»), т. е. тот акт обозначающей мысли, который конкретизируется в нозматическом акте.

Все эти акты сознания, которые необходимы для структуры символа, т. е. тетический, объективирующий, интенциональный, нозматический и нозтический акты, как это совершенно очевидно, вовсе еще не составляют всего символа. Тетический акт превращал бы символ в нечто только мысленное, противостоящее действительности, чем символ вовсе не является, поскольку возможны символы самой настоящей действительности. Объективирующий акт также для него недостаточен, поскольку возможны чисто фантастические символы. Нозматический и нозтический акты вносят в символ его смысловую определенность; но ясно, что не всякая смысловая определенность есть обязательно символ, хотя смысловая определенность в данном случае значительно углубляет идейную образность символа, не давая ей быть буквальным и слепым фотоснимком.

6. Символ и сигнификативный акт. Правда, только после всех этих актов сознания мы можем говорить о самом акте обозначения, который, однако, тоже не существует изолированно от прочего сознания.

Для акта обозначения необходимо, чтобы был тот, кто обозначает, а не только то, что обозначается; и при этом обозначающий вовсе не является только обозначающим, но он имеет и разные другие акты сознания. Из всех актов сознания, которые ему свойственны, он в случае обозначения чего-нибудь выбирает именно акт обозначения, отбрасывая все другие свои акты, хотя принципиально они ему свойственны и в других случаях он пользуется именно ими, а не актом обозначения. То, что мы сейчас называли нозтическим актом, является как раз общим названием для всех актов сознания так

же, как и акт ноэматический. Для того, чтобы они стали актами обозначения, необходима еще известная их модификация или спецификация. Эта спецификация требует известного уточнения общеноэтического акта, известного его ограничения. В чем оно заключается?

Оно заключается в том, что обозначающее сознание входит в настолько близкое соприкосновение с обозначаемым предметом, что между тем и другим уже исчезает всякое различие. Ноэтическое сознание при этом, конечно, остается самим собою, поскольку оно не только обозначает, но обладает и всеми другими актами сознания. Однако тот его момент, который является обозначающим, обязательно входит в полное тождество с обозначаемым, иначе он будет обозначать не то, что фактически обозначается, но что-нибудь совсем иное; другими словами, разрушится и самый акт обозначения. Назовем тот момент ноэтически-ноэматического акта, который отождествляется с обозначаемым, оставляя все другие моменты этого акта свободными от этого отождествления, актом сигнификативным (*se*), в котором впервые только и осуществляется полноценный акт обозначения. Устойчивая структура этого акта, или его закон, и есть *знак* (*signum*). Поэтому в акте обозначения содержится немало подчиненных актов, которые в обывательском сознании и словоупотреблении часто понимаются как обозначения, хотя таковыми они вовсе не являются. Сигнификация, или обозначение, не есть ни полагание предмета, даже если бы он был и объективным, ни его воспроизведение, даже если бы оно было правильным, ни мышление о предмете, ни сознание предмета вообще. Это — совершенно специфический акт; и потому знак, его результат и внешнее выражение вовсе не есть ни чувственное познание или мысленное утверждение предмета, ни сознание о нем, ни просто отнесенность к нему, ни его представление, ни его понятие, ни слово о нем. Слово, например, может пониматься как знак. Но, конечно, далеко не всякий знак есть слово. Следовательно, если символ есть, как мы установили, знак, то ему присущи и все свойства знака. Он — не чувственное ощущение вещи, не чувственное представление вещи и не ее сверхчувственное представление, не мышление вещи, не понятие вещи, не объективирующее ее полагание, не мысленное ее утверждение, не слово о вещи.

Символ есть арена встречи обозначающего и обозначаемого, которые не имеют ничего общего между собою, но в то же самое время он есть сигнификация вещи, в которой отождествляется то, что по своему непосредственному содержанию не имеет ничего общего между собою, а именно символизирующее и символизируемое. Этим путем намеченная у нас вначале идейная образность символа приобретает еще большую конкретность,— семиотический акт (8ж). Крик торговца о своём товаре, гудок отходящего поезда, звонки, обозначающие начало или конец какого-нибудь занятия или дела, и даже вообще физическая сторона языка требуют для себя не только чего-нибудь обозначающего или обозначаемого, но такого физического акта или действия, который и создавал бы подобного рода физические знаки. С другой стороны, все указанные нами акты сознания, необходимые для обозначения и символизации, не могут рассматриваться в отдельности: взятые в отдельности, они не имеют совершенно никакого отношения к самому знаку или символу. Иначе получится знак, который ничего не обозначает, или символ, который ничего не символизирует. Чтобы гудок при отходе поезда или для начала и конца фабрично-заводской работы был не просто физическим явлением, но именно знаком, необходимо функционирование всех тех актов, о которых мы до сих пор говорили.

Все эти акты есть только результат нашего научного, т. е. чисто умственного, анализа. В своем реальном функционировании они вовсе не существуют в отдельности, и никто о них даже и не думает, когда имеет дело со знаком. Все они фактически и неизменно есть нечто одно. Ведь ни одна из трех линий, составляющих треугольник, не есть треугольник, который вовсе не является механической суммой трех линий, но есть нечто единое и нераздельное, вовсе даже не состоящее из каких-нибудь трех предметов. Если же мы возьмем красивый букет цветов, то, рассматривая его, мы затратим, вероятно, десятки, если не сотни, разного рода осмысленных актов сознания. И тем не менее букет цветов есть именно букет цветов, а не что-нибудь иное; и чтобы понять его именно как букет цветов, мы должны затратить единый и нераздельный смысловой акт, который отнюдь не делится на акты восприятия отдельных составляющих его цветов и уж

тем более отдельных свойств каждого цветка. Можно ли после этого разбить акт обозначения на целый десяток отдельных актов сознания, ничего не имеющих общего между собою?

Для обозначения, а следовательно, для символизации должен существовать еще какой-то общий акт, охватывающий все формулируемые нами выше акты в одно единое и нераздельное целое. Этот недифференцированный акт символизации, но зато *implicite*, т. е. в неразвернутом виде, содержащий в себе решительно все необходимые для получения знака акты *explicite*, т. е. в развернутом виде, назовем *семантическим актом* (8з). Этот акт не есть ни обозначающее и ни обозначаемое, но значащее. Ведь если нет чего-нибудь значащего, то нет и ничего обозначающего, так как сначала нужно, чтобы предмет нечто значил, а уже потом можно будет его обозначать; и нет ничего обозначаемого, потому что сначала существует значащее, а уже потом мы будем применять его к тому или иному предмету, чтобы он стал предметом обозначения. Без подобного рода семантических актов совершенно немыслимо понятие символа.

7. Символ, знаковая природа символа, тождество и различие символа с его предметом. С понятием знака мы входим в центральную область всего учения о символе. Однако точность описательного метода требует от нас и здесь еще очень многих четких разграничений. Символ есть знак, но отнюдь не всякий знак есть символ. Что такое знак?

Знак вещи или события есть указание на их смысл. Знак есть не просто смысл, а такой смысл, который осуществлен, воплощен или дан на каком-нибудь другом субстрате, не на том, который является субстратом осмысляемых вещей или событий. Кипарис или можжевельник у древних являлся символом смерти или обстоятельств, связанных со смертью (например, погребение, оплакивание умершего, память о нем и пр.). Но кипарис, взятый сам по себе, никак не связан у нас с представлением о смерти. Это — просто красивое дерево. Следовательно, субстрат его вовсе не есть смерть человека, а есть живая растительная ткань. То же самое нужно сказать и о митре, клобуке, камилавке, мантии, сутане, которые являются символами разных званий у духовенства,

о короне, скипетре, державе, которые являются символами королевской или царской власти, о фате, которая является символом вступления девушки в брак, обручальных кольцах — символе состояния в браке, о трагической маске у древних — символе застывшего ужаса, о преподнесении цветов как о символе значительного события в жизни человека (рождение и смерть, годовщина или юбилей, та или другая памятная дата) или вообще добрых отношений между людьми. Везде в этих случаях символы являются либо вещами неорганической природы, либо растениями, либо животными, т. е. по своему субстрату не имеют ничего общего с тем, что они обозначают, а обозначают они человека в разные моменты его жизни. Следовательно, если символ есть знак, то и символ базируется совсем на другом субстрате и вовсе не на том, который он символизирует. В символе смысл некоего предмета переносится на совсем другой предмет, и только в таком случае этот последний может оказаться символом первичного предмета.

Самое интересное, однако, то, что смысл, перенесенный с одного предмета на другой, так глубоко и всесторонне сливается с этим вторым предметом, что их уже становится невозможно отделить один от другого. Символ в этом смысле есть полное взаимопроникновение идейной образности вещи с самой вещью. В символе мы обязательно находим *тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности* (9). Тут, однако, особенно упорно вступает в свои права обывательская терминологическая путаница.

Предложенный выше анализ понятия знака предохраняет от путаницы в представлениях о символе. Именно этот анализ обнаруживает как различие в символе символизирующего момента с предметом символизируемым, так и их тождество. Не продумывая самого понятия знака, мы констатировали в № 8 полное различие в символе обозначающего момента и обозначаемого предмета. И это было совершенно правильно. В специальном анализе понятия «знак» мы натолкнулись на сигнификативный момент, который требует как раз полного отождествления того и другого. Спрашивается: как же быть? Этот вопрос, однако, возникает только на путях формально-логической и метафизической методологии, не понимающей диалектического единства противопо-

можностей. Конечно, об этом необходимо говорить особо, что мы и делаем в другой нашей работе⁴. Но факт остается фактом: в символе означающее и означаемое обязательно смыкаются в одной точке, как бы они различны ни были сами по себе. По своему субстрату они — разные, а по своему смыслу они — одно и то же. Только подробная теория знака может здесь помочь установить точное понятие символа.

Учение об обозначаемом и обозначающем в символе уточняет понятие символа также и в других отношениях.

Мы бы хотели привести несколько примеров, как обозначаемая вещь (или событие) и обозначающий образ сливаются в одно целое, когда речь у нас заходит о символе. До какого-то предела обозначаемое и обозначающее в символе остаются раздельными и как бы диспаратными. Но в таком случае обозначаемое не получало бы никакого обозначения, а обозначающее не давало бы никакого обозначения. В конце концов, а иной раз и очень быстро то и другое оказывается вполне тождественным, и это самотождественное различие обозначаемого и обозначающего впервые как раз и делает символ именно символом.

В «Вечном муже» Достоевского Павел Павлович ухаживает за больным Вельчаниновым, который был любовником его покойной жены. Во время тщательного ухода за больным он пытается зарезать спящего Вельчанинова бритвой, причем раньше того никаких подобных мыслей у Павла Павловича не было и в помине. «Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить, — думал Вельчанинов». «Гм! Он приехал сюда, чтобы «обняться со мной и заплакать», — как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтоб зарезать меня, а думал, что едет «обняться и заплакать». Заплакать и обняться — это нечто противоположное желанию зарезать. Тем не менее оно является символом зарезывания и впервые только через него осмысливается.

В «Двойнике» г-н Голядкин не хочет идти в департамент из-за опоздания. Достоевский так пишет, изображая настроения Голядкина: «Ведь вот уже половина десятого, да и к тому же он и болен, кто же скажет, что

⁴ «Диалектика символа и его познавательное значение». — «Известия ОЛЯ», т. XXXI, № 3. М., 1972.

нет; и спина болит, кашель, насморк, да, наконец, нельзя идти, никак нельзя идти по этой погоде; можно заболеть, а потом и умереть; вообще во всех подобных обстоятельствах любил наш герой оправдывать себя в собственных глазах своих разными неотразимыми резонами и успокаивать таким образом свою совесть». Однако в дальнейшем оказывается: «Успокоив теперь вполне свою совесть, взялся он за трубку, набил ее и только что начал порядочно раскуривать, быстро вскочил с дивана, трубку отбросил, живо умылся, обрился, пригладился, натянул на себя виц-мундир и все прочее, захватил кое-какие бумаги и полетел в департамент». И это с Голядкиным случается не раз. Везде предварительное действие противоречит последующим. Тем не менее они являются их бессознательными символами.

В «Человеке из подполья» герой, оскорбленный офицером в бильярдной, хочет ему отомстить, для чего он подробнейшим образом и до последней мелочи продумывает месть, которая должна заключаться в том, чтобы не уступить своему обидчику дороги при встрече с ним на Невском. После этих приготовлений он, однако, решает не делать этого и, решившись не делать этого, в самый последний момент вдруг меняет свое решение. Все это есть не что иное, как бессознательный символ личности героя.

Приведем для символической характеристики этого героя еще два места. Товарищи оскорбили его в ресторане, по поводу чего он говорит: «Сейчас же, сию минуту встать из-за стола, взять шляпу и просто уйти, не говоря ни слова... Из презрения!

А завтра хоть на дуэль. Подлецы! Ведь не семи же рублей мне жалеть. Пожалуй, подумают... черт возьми! Не жаль мне семи рублей! Сию минуту ухожу!.. Разумеется, я остался». В этом «разумеется» как раз и выражен у Достоевского данный герой как символ, в котором совпадают противоречащие друг другу обозначающие и обозначаемые моменты. Другое место такое: «Да, конечно, бросить его! Ведь совсем уж пьян!» — с омерзением проговорил Трудолюбов. «Никогда не прощу себе, что его записал», — проворчал опять Симонов. «Вот теперь бы и пустить бутылкой во всех, подумал я, взял бутылку... и... налил себе полный стакан». Обозначаемое —

обида, которую нанесли «человеку из подполья» Трудолюб и Симонов. Обозначающее — приготовление запустить в них бутылкой. Законченный же символ — внезапное решение героя вместо «запуска» бутылкой мирным образом выпить ее содержимое.

Свидригайлов назначает свидание Раскольникову в определенный час в трактире на Забалканском проспекте. Два дня после этого Раскольников ходит погруженный в страшные глубины своего духа, ничего не помня ни о месте свидания, ни об его часе. Но вот, бродя по Сенной, он почему-то вдруг сворачивает на Забалканский и почему-то вдруг видит Свидригайлова в окне трактира. По этому поводу Свидригайлов говорит: «И насчет чуда скажу вам, что вы, кажется, эти последние два дня проспали. Я вам сам назначил этот трактир, и никакого тут чуда не было, что вы прямо пришли; сам растолковал всю дорогу, рассказал место, где он стоит, и часы, в которые можно меня здесь застать, помните?» — «Забыл», — отвечал с удивлением Раскольников. — «Верю. Два раза я вам говорил. Адрес отчеканился у вас в памяти механически. Вы и повернули сюда механически, а между тем строго по адресу, сами того не зная. Я, и говоря-то вам тогда, не надеялся, что вы меня поняли. Очень уж вы себя выдаете, Родион Романович». Личность Раскольникова вместе со всем его поведением и переживаниями есть символ, т. е. та основная функция, которая в романе «Преступление и наказание», выражаясь математически, раскладывается в бесконечный ряд поступков Раскольникова. Один из членов этого ряда — бессознательная встреча Раскольникова со Свидригайловым при полной беспамятости одного из них.

В «Идиоте» Ипполит в своей исповеди одновременно и хочет, чтобы его пожалела Аглая, и не подозревает об этом хотении. По этому поводу Аглая говорит: «Этого уж я не понимаю совсем: имел в виду и не знал, что имел в виду. А, впрочем, я, кажется, понимаю».

В «Бесах» об отношениях Петра Степановича и Лизы сам Петр Степанович говорит следующее: «Да неужто вправду уезжает? Отчего бы это могло произойти?.. Догадалась как-нибудь в эту ночь, что я вовсе ее не люблю... О чем, конечно, всегда знала». Здесь — опять единство противоположностей в символе: «только что догадалась» и «всегда знала».

То же самое и в «Подростке» о Версиллове: «знает, да не хочет знать». В том же романе о своем поступке князь говорит: «Знал». «Т. е., видите ли, я знал и не знал». Об Анне Андреевне подросток говорит: «О, я чувствовал, что она лжет (хоть и искренне, потому что лгать можно искренне)».

В «Братьях Карамазовых» по поводу разговора о любви ко всему человечеству с маловерной, бестолковой г-жой Хохлаковой Зосима говорит: «И то уж много и хорошо, что ум ваш мечтает об этом, а ни о чем ином. Нет-нет да невзначай и в самом деле сделаете какое-нибудь доброе дело». Символом является здесь глупость г-жи Хохлаковой. Этот символ в своем разворачивании указывает на полную вздорность мечтаний Хохлаковой и на возможность действительного выполнения того, о чем она глупо мечтает.

В этом же романе штабс-капитан после оскорбления его Дмитрием Карамазовым как будто согласен принять денежную помощь от Алеши и даже мечтает о том, как он потратит эти деньги. А потом в разгар этих мечтаний он вдруг бросает эти деньги на пол и начинает их топтать, по поводу чего Алеша в разговоре с Лизой говорит, что штабс-капитан до последнего мгновенья не знал, что растопчет деньги, «но все-таки это предчувствовал, это уж непременно».

Анализируя состояние духа Ивана Карамазова, Достоевский настойчиво утверждает, что Иван сам не знал о причине своего скверного настроения, подобно тому как люди часто раздражаются по поводу какого-нибудь пустяка: уроненного на пол платка или не поставленной в шкаф книги, сами не сознавая этой причины. На этот раз оказалось, что Иван, подойдя к родительскому дому и увидя здесь лакея Смердякова, сразу понял, что в душе своей он сам является лакеем и это-то как раз его и раздражает. Увидев Смердякова, Иван чуть было не стал его всячески поносить, но вместо этого он вдруг сел с ним на скамейку и начал разговаривать совершенно по-иному.

Знаменитый поклон Зосимы перед Дмитрием Карамазовым как символ будущего страдания Дмитрия именно в этом смысле и анализируется Ракитиным, что это символ будущей уголовщины в семье Карамазовых. Что черт, с которым разговаривает Иван Карамазов, есть

определенного рода символ, ясно даже самому Ивану, который говорит черту: «Ты — воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых». «Только все скверные мои мысли берешь, а главное — глупые».

Обратим внимание также и на то, что романы Достоевского насыщены описанием разного рода событий, которые как будто бы совершенно не связаны между собою и которые сам Достоевский часто так и квалифицирует как случайные, бессвязные и нелепые. Потом вдруг оказывается, что эти нелепые случайности как раз и приводят все действие к роковому исходу. Считать ли эти разрозненные, случайные действия символами рокового конца, т. е. тем, что его обозначает, а самый этот роковой конец как осуществление символов, как то, на что они указывают, на обозначаемое, или, наоборот, считать ли роковой конец символом, а все подготавливающие его действия только членами разложения в бесконечный ряд тем, что он обозначает, — это все равно. Тут важно только самотождественное различие обозначаемого и обозначающего в символе и важно разложение единого символа в бесконечный ряд.

8. *Сводка предыдущего.* В свете формулированного нами символа вещи как принципа ее конструирования или как ее порождающей модели необходимо понимать и те моменты в определении символа, о которых мы говорили выше, в отдельности стремясь дать описательную картину символа.

1. Символ вещи действительно есть ее смысл. Однако это такой смысл, который ее конструирует и модельно порождает.

2. Символ вещи есть ее обобщение. Однако это обобщение не мертвое, не пустое, не абстрактное и не бесплодное, но такое, которое позволяет, а вернее, даже повелевает вернуться к обобщаемым вещам, внося в них смысловую закономерность. Другими словами, та общность, которая имеется в символе, *implicite* уже содержит в себе все символизируемое, хотя бы оно и было бесконечно.

3. Символ вещи есть ее закон, но такой закон, который смысловым образом порождает вещи, оставляя нетронутой всю их эмпирическую конкретность.

4. Символ вещи есть закономерная упорядоченности вещи, однако данная в виде общего принципа ее смыслового конструирования, в виде порождающей ее модели.

5. Символ вещи есть ее внутренне-внешнее выражение, но оформленное согласно общему принципу ее конструирования.

6. Символ вещи есть ее структура, но не уединенная или изолированная, а заряженная конечным или бесконечным рядом соответствующих единичных проявлений этой структуры.

7. Символ вещи есть ее знак, однако не мертвый и неподвижный, а рождающий собою многочисленные, а может быть, и бесчисленные закономерные и единичные структуры, обозначенные им в общем виде как отвлеченно данная идейная образность.

8. Символ вещи есть ее знак, не имеющий ничего общего с непосредственным содержанием тех единичностей, которые тут обозначаются, но эти различные и противостоящие друг другу обозначенные единичности определены здесь тем общим конструктивным принципом, который превращает их в единораздельную цельность, определенным образом направленную.

9. Символ вещи есть тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности, но это символическое тождество есть единораздельная цельность, определенная тем или другим единым принципом, его порождающим и превращающим его в конечный или бесконечный ряд различных закономерно получаемых единичностей, которые и сливаются в общее тождество породившего их принципа или модели как в некий общий для них *предел*.

Эти девять пунктов примерно рисуют общесмысловую структуру символа. Так как они общие и так как они смысловые, то в них преследуется покамест только логическая природа самого символа. Многие из этих пунктов характеризуют собой также и соседние категории, которыми обычно занимается теория литературы и искусства.

В частности, художественный образ, взятый в целом, хотя и содержит в себе нечто символическое, тем не менее не сводится только к символу. Он включает в себя также и бесконечные жизненные возможности, которые могут и не предусматриваться символом. Таким образом,

символ и художественный образ есть понятия, которые друг с другом соприкасаются; однако они не только не сводятся одно к другому, но в зависимости от содержания художественного произведения могут даже находиться в противоречии. Художественный образ может ставить себе совсем иные цели, лишь используя иную символическую структуру. И как бы объективно мы ни понимали символ, никогда нельзя свести художественное произведение только к одним символам.

Не должна казаться странной и излишней эта намеренная отвлеченность девяти основных пунктов символической структуры, потому что все культурные языки упорнейшим образом хватаются за этот термин и никак не хотят с ним расстаться, хотя прочих структурно-семантических категорий во всякой теории литературы в искусстве достаточно. Следовательно, возникает настоятельная необходимость поставить вопрос о символе, что называется, ребром. Ведь отличается же символ в самом деле чем-нибудь от соседних категорий? Но когда мы начинаем задумываться над этой смысловой спецификой символа, тщательно отличая его от всех соседних структур, то поневоле остается констатировать в нем только более или менее отвлеченные принципы, которые большей частью выступают каждый раз с разным структурным оформлением. Этим и объясняется существующая в этой области невероятная путаница понятий. Под этой путаницей залегает весьма солидное основание, а именно то, что символ действительно пронизывает многие научные искусствоведческие и литературоведческие понятия и что выделять его для целей точного определения приходится с некоторым усилием и напряженностью в области анализа этих соседних категорий.

Итак, уже здравый смысл требует перейти к сопоставлению символа с другими соседними категориями науки, искусства и литературы, чтобы наша общая смысловая и структурная характеристика символа стала более конкретной и получила свое законное место среди прочих принципов и категорий науки, литературы и искусства. Но этим мы занимаемся в наших других работах.

К. М. Долгов

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Р. ИНГАРДЕНА

Современная буржуазная философия и эстетика, включая феноменологию, продолжают биться над теми проблемами, которые были поставлены в конце прошлого или в самом начале нашего века, жить в том «культурном» климате, который сложился уже в те времена под влиянием идей таких философов, эстетиков, писателей и поэтов, как Кьеркегор, Шопенгауэр, Ницше, Достоевский, Бодлер, Аполлинер, Валери, Хлебников, Блок, Бергсон, Кроче, Гуссерль, Бердяев, Шестов, Хайдеггер, Ясперс, Зиммель, Шелер, Т. Манн, Дильтей, М. Вебер и другие. В преддверии всеобщего кризиса буржуазного общества и его культуры были написаны фундаментальные работы, касающиеся различных областей человеческой культуры.

Естественно, революционное преобразование действительности поставило перед буржуазной философией, эстетикой и искусством новые проблемы, но сквозь них никогда не переставали просвечивать и проступать проблемы традиционные: свободы, гуманизма, человека и т. д. Буржуазное философское, эстетическое и художественное сознание не переставало вопрошать о мире, о бытии, о себе, пытаясь осознать разразившийся кризис, проблемы, поставленные революционной ломкой общественного устройства, научно-техническим прогрессом.

Можно заглянуть вглубь истории: со времен Шекспира буржуазное сознание не переставало размышлять не столько над неизбежным «быть или не быть», сколько над апокалипсическим «время вышло из своей колеи» или «распалась связь времен». Если буржуазное сознание еще отдавало себе отчет о том, откуда оно вышло (сейчас это

тоже ставится буржуазными философами под вопрос), то почти со своей колыбели оно не знало, куда идет. Распадение связи времен — погребальный звон на только начинающемся триумфальном шествии гордого своими успехами и победами буржуазного сознания, поверившего в свою непогрешимость и всемогущество. Уже с конца XIX и особенно с начала XX в. стало немыслимым задаваться вопросом о бытии, чтобы одновременно не вопрошать себя (и других) о смысле и перспективах существования (куда мы идем?), т. е. о пространственно-временных измерениях бытия («Бытие и время» — «Sein und Zeit» Хайдеггера, «Смысл и бессмыслица» — «Sens et non-sens» Мерло-Понти, «Бытие и ничто» — «L'être et le néant» Сартра и т. п.).

Замечание Ясперса о том, что мы живем в разных исторических уровнях — близки к античности и далеки от современности, — довольно точно выражает состояние буржуазного сознания. Оно объясняет и трезвую апологику и конвульсию рационализма; и страстные, отчаянные поиски выхода из кризиса, и холодный, бездушный аристократизм; небывалое внимание к человеку, его обожествление и вместе с тем его унижение и даже заранее уготованную ему «теоретическую», а затем и фактическую смерть.

Любопытно, что буржуазное сознание нашло в искусстве, литературе и художественной культуре наиболее адекватный объект собственных исследований, объект, позволявший проявиться всем оттенкам буржуазной мысли, чувств, мироощущения и мировоззрения; объект достаточно «рациональный» для чувств, ощущений, эмоций, играющих в буржуазном сознании столь существенную роль, чтобы высказываться более или менее определенно, в то же время объект достаточно «иррациональный», чтобы разум мог иметь какие-то более или менее определенные и твердые суждения о его сути и содержании.

Будучи «самой живой и самой социальной формой культуры», эстетика не могла не привлечь к себе внимание буржуазных идеологов, многие из которых усмотрели в ней аналог исторического подхода, мощное средство сознания и самосознания буржуазного общества и его культуры, своего рода восполнение истории, исторического метода. Не этими ли обстоятельствами объясняется исключительный интерес буржуазного сознания к эстетике,

в которой оно пыталось найти ключ к решению самых жгучих проблем современной эпохи? Не здесь ли следует искать ответ на вопрос о том, почему крупнейшие современные буржуазные философы набросились на эстетическую проблематику, занялись исследованием тайн художественного творчества, а буржуазная историческая наука еще со времен Буркгардта и Ницше перешла на «эстетические» позиции, с которых пытается истолковывать прошлое и настоящее и набросать картину близкого и отдаленного будущего?

Специально эстетикой занимались такие крупные феноменологи, как М. Гайгер, Р. Ингарден, Н. Гартман, А. Банфи, а в настоящее время М. Дюфрэнн, Г. Морпурго-Тальябуэ и другие. Если к этому добавить эстетические исследования философов-экзистенциалистов, испытавших довольно значительное влияние феноменологии — Хайдеггера, Ясперса, Сартра и других, то панорама феноменологической эстетики будет выглядеть довольно внушительной.

Хотя мода на феноменологию уже прошла, по крайней мере в большинстве европейских стран, тем не менее феноменология еще продолжает «выписывать» лицо и параметры современной буржуазной культуры не в меньшей, если не в большей степени, чем другие направления буржуазной философии (экзистенциализм, психоанализ, структурализм и другие). Что касается эстетики, то в этой области феноменология, широко используя конкретные методы исследования — семантику, семиотику, структуральный метод и другие, по существу занимает господствующее положение среди важнейших течений современной буржуазной эстетики.

Правда, феноменология и феноменологическая эстетика никогда не представляли единого течения или направления: каждый феноменолог, исходя из учения Гуссерля, по-своему интерпретировал это учение, не говоря уже о своеобразии применения феноменологического метода к анализу конкретных явлений в различных областях человеческого знания: философии, логики, этики, эстетики и т. д. Искусству и эстетике феноменология всегда уделяла особое внимание.

Следует иметь в виду, что феноменология, как и экзистенциализм, представляет собой довольно решительную критику и самокритику буржуазного общества, его идео-

логии и культуры, правда, в весьма абстрактной форме. В то же время феноменология является естественным продуктом буржуазного общества, его идеологии и культуры, следовательно, она также выполняет ту реакционную роль, которую буржуазия отводит собственной идеологии. Однако при рассмотрении феноменологической эстетической и литературной концепции Р. Ингардена следует всегда иметь в виду специфику его взглядов, особенности его феноменологии, без учета которых ее нельзя ни понять, ни объяснить.

Эстетические взгляды Р. Ингардена изложены в таких фундаментальных трудах, как «Эстетические исследования» («*Studia z estetyki*», t. I, II. Warszawa, PWN, 1958—1966), «О литературном произведении» («*O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*». Warszawa, PWN, 1960), «Переживание — произведение — ценность» («*Przeżycie — dzieło — wartość*». Kraków, Wydawnictwo literackie, 1966), а их онтологическое и гносеологическое обоснование дается в основополагающей двухтомной работе «Спор о существовании мира» («*Spór o istnienie świata*»), t. I—II. Warszawa, PWN, 1961—1962).

Из всех феноменологов (как ближайших учеников Гуссерля, так и его последователей) Р. Ингарден выделялся своим исключительным интересом к литературе и литературному творчеству. И, справедливости ради, следует сказать, что его труды по «философии литературы» отличаются глубиной, основательностью, тонкостью анализа, доходящей порой до виртуозности.

Чем объясняется такое преимущественное пристрастие к литературе и литературному творчеству?

Мало сказать, что феноменология, придающая особое значение исследованию феноменов сознания, не существует и не может существовать вне конкретного анализа — анализа феноменов — и вне этого анализа, как бы демонстрирующего своим описанием все богатство явлений мира, нельзя говорить ни о феноменологии, ни о феноменологическом методе¹. Можно, пожалуй, назвать еще одну

¹ Не случайно, как вспоминает Р. Ингарден, когда обсуждался вопрос об издании его работы «О литературном произведении» на польском языке и ему предложили значительно ее сократить, он категорически отказался от сокращения, прекрасно понимая, что феноменологическое исследование существует только в конкрет-

причину или обстоятельство, обусловившее особый интерес феноменологии к искусству и художественному творчеству,— необходимость в «идеальном» предмете, чтобы феноменологический метод мог постепенно «развертываться», «раскрываться» в описываемых им феноменах сознания, порождать самого себя в процессе этого исследования, подобно фильму, возникающему перед глазами зрителя из «прокручивания» киноленты.

В предисловии к своей фундаментальной двухтомной работе «Спор о существовании мира» Ингарден кратко излагает эволюцию своих взглядов и своего творчества. Так, например, он указывает, что уже в 1918 г. пришел к убеждению, что не может «согласиться с идеалистической позицией Гуссерля в вопросе существования реального мира» (стр. 5), с позицией трансцендентального идеализма, который вырисовывался по меньшей мере в некоторых утверждениях Гуссерля в «*Ideen zu einer reinen Phänomenologie*» (там же). Но одно дело — не соглашаться со взглядами или позицией. И совсем другое дело — найти новое решение узловым проблемам. Первоначально Ингарден пытался искать решение проблем, идя по тому пути, который был указан Гуссерлем и который представлялся естественным в европейской философии второй половины XIX в., вплоть до начала мировой войны 1914 г. Вначале Ингардену показалось, что Гуссерль, исследуя чувственное восприятие (*spostrzeżenie*), совершил определенные ошибки, а именно: не закончив своего анализа, он принял преждевременные и необоснованные решения, следовательно, нужно лишь исправить гуссерлевский анализ и пойти по его пути дальше. Но очень скоро ученик поймет, что «необходимо признать существование реального мира «независимо» от чистого сознания» (стр. 5). Вскоре, в 1921 г., Ингарден стал также осознавать, что одного субъективного намерения недостаточно, что нужно прежде всего выяснить ряд проблем, касающихся формы и способа существования реального мира, существование которого составляет предмет спора. В особенности же нужно было уяснить себе смысл отдельных «категорий» и, следовательно, основных структур действительного предмета, которые Кант считал субъек-

ном виде и всякое сокращение равносильно искажению самого феноменологического метода (см. *R. Ingarden. Studia z estetyki*, t. I, Warszawa, 1966, str. VIII).

тивными формами интеллекта. После некоторых исследований чувственных данных (*sposzrzeżenia*) Роман Ингарден приступает к анализу основных категориальных структур, в особенности занимается исследованием проблем «тождества индивидуального предмета». При этом возникли основополагающие онтологические и гносеологические проблемы. В связи с этим Ингарден пишет работу «Существенные вопросы» («*Essentiale Fragen*», 1925), которая имела целью определить понятие индивидуального предмета в его противоположности к идее и одновременно осуществить попытку определения его сущности. В 1925 г. Ингарден пишет специальную работу о теории познания — «Место теории познания в системе философских наук» («*Stanowisko teorii poznania w systemie nauk filozoficznych*»), которая, по его мнению, открыла иной путь решения спора между идеализмом и «реализмом». Но окончательно этот путь был обозначен в исследовании «Замечания к проблеме идеализм — реализм» («*Bemerkungen zum Problem Idealismus — Realismus*»), посвященном основным философским теориям литературного произведения. Свою книгу «*Das literarische Kunstwerk*» Ингарден рассматривает как первый шаг к противопоставлению предметов реальных и предметов чисто интенциональных (в гуссерлевском смысле) на основе принципиального различия их формального построения. Проблематика спора о существовании мира развивалась Ингарденом дальше в таких работах, как «О формальном построении индивидуальных предметов» («*Vom formalen Aufbau des individuellen Gegenstandes*». Lwów, 1935), «Некоторые предпосылки идеализма Беркли» («*Niektóre założenia idealizmu Berkeleyya*», 1931) и в еще не опубликованной работе «Введение в теорию познания» («*Wstęp do teorii poznania*»), которые подготовили основу для того, чтобы Ингарден приступил к осуществлению своего давнишнего замысла — написать основополагающий труд, исследующий проблематику спора о существовании мира. Однако писать его он будет лишь в самые суровые годы войны — с 1941 по 1945. Это фундаментальное произведение окажется во многом итоговым: здесь он сведет счеты со всеми неприемлемыми точками зрения, начиная с некоторых идей самого Гуссерля и кончая неопозитивизмом, экзистенциализмом и другими направлениями современной буржуазной философии; и здесь же он подведет

онтологическую и гносеологическую основу под свои эстетические взгляды, без чего эстетика казалась ему незаконченной, незавершенной.

Из школы Гуссерля вышло много очень известных философов, но ни один из них не захотел следовать своему учителю. Они предпочли вернуться, скорее, назад к Канту, хотя и не смогли освободиться до конца от альтернативы «или — или» — «Entweder — Oder». Поэтому можно сказать, что понять и оценить Гуссерля можно не только в его тесной связи с учением Кьеркегора и Ницше, но и с учениями его последователей — философов-феноменологов, в частности его ближайшего ученика Р. Ингардена, одного из крупнейших представителей современной феноменологии.

Почему же все-таки Р. Ингарден избрал литературу главным объектом своих исследований?

В свете всего вышесказанного нам представляется, что он сделал это по следующим причинам: во-первых, потому, что литература почти во все времена представляла собой самое живое выражение социального опыта, выражение основных тенденций в развитии общества, его культуры, сознания и самосознания. Во-вторых, литература всегда была «идеальным» предметом (в прямом и переносном смысле) исследования, в особенности для феноменологии, которая раскрывается в эмпирическом анализе; в-третьих, область литературы оставалась, как это ни парадоксально, еще довольно мало исследованной, особенно с точки зрения структуры и сущности литературного произведения, его отношений с автором, читателем, миром и т. д.

Задачи, поставленные Ингарденом перед самим собой, были не столько задачами феноменологической эстетики, сколько задачами создания новой поэтики, задачей, над которой уже билось не одно поколение философов, эстетиков, литературоведов во многих странах, задача, которую ни они, ни Ингарден так и не решили. Но его философско-эстетическая концепция была своеобразным мостом от феноменологии Гуссерля к современным структуралистским концепциям литературы и искусства, хотя между ними не было прямой связи и зависимости, так как они развивались параллельно. Кроме того, на возникновение и формирование структурализма большое влияние оказали позитивизм и неопозитивизм.

Между прочим, Ингарден отдает себе отчет о влиянии его концепции литературного произведения на широкий круг авторов из многих стран. Из польских ученых, развивавших его взгляды, он называет Л. Блауштейна и С. Скварчинскую; из зарубежных исследователей — М. Дюфренна, первый том фундаментальной работы которого «Феноменология эстетического восприятия» (1953), по мнению Ингардена, не только в общей структуре, но и в частности исходит из его концепции, а там, где он отступает от нее, исследование теряет утонченность, динамику, интуитивность; Н. Гартмана, который в своих работах связал проблему способа существования литературного произведения и других произведений культуры со всей проблематикой духовного существования; Сартра, поставившего проблему «воображаемого» и исследовавшего ее на примере произведений живописи; Э. Жильсона, идущего к идее реальности через противопоставление «воображаемому», и других авторов. В свою очередь, многие ученые, занимавшиеся исследованием проблематики литературного произведения, поэтики, независимо от того, ссылаются ли они на труды Ингардена, или нет, несомненно, испытали на себе или прямое, или косвенное влияние его идей. Это влияние ощущается в эстетике и литературоведении и по сей день. Именно поэтому важно рассмотреть основные идеи его философско-эстетической концепции.

Основная работа Р. Ингардена, посвященная философскому анализу произведений литературы, точнее, литературного произведения, так и называется «О литературном произведении». В предисловии к этой работе Ингарден подчеркивает, что он во всех своих рассуждениях старается показать *«многослойную структуру* литературного произведения и связанную с этим *полифонию* как нечто существенное для него»². И хотя он в своих исследованиях занимается главным образом литературным произведением, но окончательные мотивы, склонившие его к этому, носят, как он говорит, чисто философский характер. А именно спор между «реализмом» и «идеализмом» предполагает решение множества сложных проблем, после которых только и можно приступить к решению собственно «метафизических», т. е. философских проблем.

² R. Ingarden. O dziele literackim, str. 7.

Различными путями можно подходить к решению этих проблем. Один из них связан с попыткой трансцендентального идеализма Гуссерля понять реальный мир и его элементы как чисто интенциональный предмет, имеющий свою бытийную основу и основу своего определения в глубине конституирующего его сознания^{2а}. Феноменология Гуссерля, между прочим, показала способ существования чисто интенционального предмета. Тогда встал вопрос: могут ли реальные предметы обладать такой структурой и таким способом существования, какими обладает чисто интенциональный предмет?

На этот вопрос Ингарден отвечает следующим образом: «С этой целью я искал предмет, чистая интенциональность которого была бы несомненной и на котором можно было бы, кроме того, проштудировать действительную структуру и способ существования чисто интенционального предмета, не подвергаясь влияниям, навязываемым при рассмотрении предметов реальных. Но в то же время литературное произведение представилось мне объектом исследований, особенно подходящим для этой цели»³. Действительно, литературное произведение представляется идеальным предметом для теоретического анализа вообще, а для феноменологического — в особенности, так как, будучи «предметом воображения», литературное произведение соответствует «матрице» «интенционального предмета», его структуре и способу существования. Оно, так сказать, родственно по своей идеаль-

^{2а} Понятие «интенционального предмета» было заимствовано Гуссерлем у Брентано, который, в свою очередь, взял его у схоластиков. Известно, что схоласты различали три вида бытия: 1) материальное бытие — *esse materiale*; 2) интенциональное бытие — *esse intentionale*; 3) логическое бытие — *esse cognitum seu objectum*. При этом материальное бытие не принималось ими во внимание, ибо, чтобы стать познаваемым, предмет должен, согласно схоластам, освободиться от своей материальности. Логическое бытие во многом тождественно, по их мнению, бытию интенциональному, которому придавалась исключительно важная роль в познании вообще. Больше того, все тайны познания и художественного творчества связывались схоластами с интенциональным бытием. См. об этом: *J. Maritain. Creative Intuition in Art and Poetry*. N. Y., 1953, p. 120; *J. Maritain. Distinguer pour unir ou les degrés du savoir*. Paris, 1963, p. 221—222.

³ *R. Ingarden. O dziele literackim*, str. 8.

ной природе интенциональному предмету как продукту феноменологической редукции. Сложная и полифоническая природа литературного произведения позволяет феноменологам конструировать соответствующую «идеальную» структуру произведения, вычленивая различные его свойства и качества и выстраивая из них нечто единое и целостное. Процесс построения идеальной модели литературного произведения есть одновременно процесс «построения» феноменологического метода: здесь, пожалуй, особенно ярко проявляется совпадение, если не тождество, процесса описания, изложения и процесса исследования. В этом смысле анализ феноменологической концепции с необходимостью предполагает ее концентрированное «изложение», ибо без этого трудно будет понять ее суть, состоящую, применяя термин самого Ингардена, в «конкретизации», т. е. в применении, или «развертывании» феноменологического метода к конкретным явлениям.

Категория интенционального или интенциональности является одной из главных в феноменологии и феноменологической эстетике. Большое значение отводит ей и Ингарден, посвящая детальному и всестороннему рассмотрению интенциональности много места. По существу, эта категория представляет собой краеугольный камень феноменологии и феноменологической эстетики, поэтому следует хотя бы кратко рассмотреть ее и попытаться установить ее смысл и функции в эстетике Ингардена, а также выявить, какие реальные связи и отношения она выражает.

Посмотрим, что пишет об этом сам Ингарден. Прежде всего он указывает, что в современной философии очень часто встречается термин «интенциональный», но в самых разных значениях. Иногда «интенциональным» называется то, что содержит в себе какую-то «интенцию». В этом смысле акты сознания являются «интенциональными». Чтобы не было недоразумения, иногда вместо «интенциональный» употребляют термин «интенционный», например, «интенционный акт». В некоторых случаях «интенциональным» называется предмет, на который направляется какая-то интенция, например, предположение, содержащееся в акте представления или в мыслительном акте. В этом случае, чтобы избежать недоразумений, следует отличать «чисто интенциональ-

ные» предметы от предметов «интенциональных». Наконец, среди «чисто интенциональных» предметов следует различать «первично интенциональные» и «вторично интенциональные» предметы. Первые имеют источник своего бытия и экипировки прямо в конкретных актах сознания, осуществляемых каким-то «я», вторые обязаны своим бытием и экипировкой творениям, содержащим в себе «заданную» (*padana*) интенциональность, в особенности значимым (языковым) единицам разного ряда. Так как творения этого рода обращаются к первичной интенциональности акта сознания, то можно сказать, что и вторичные «чисто интенциональные» предметы имеют в конце концов источник бытия в актах сознания⁴.

Ингарден признает, что как понятие самой интенциональности, так и понятие чисто интенциональных предметов — не его открытия. Без исследований Э. Гуссерля, А. Пфендера и, наконец, Фр. Brentano и К. Твардовского, не говоря уж о средневековых концепциях, он не пришел бы к этому понятию. Свою заслугу Ингарден видит в болсе подробном раскрытии сущности чисто интенциональных предметов и в снятии с них некоторого налета, искажающего их суть⁵.

Что же понимает Р. Ингарден под чисто интенциональными предметами? «Предмет в нашем понимании тогда является чисто интенциональным, когда создается непосредственно или опосредованно через акт сознания или через множество таких актов *исключительно* благодаря имманентной им интенциональности, так, будто бы в этих актах имеет источник своего бытия и всей своей экипировки (*uposażenia*). ...К чисто интенциональным предметам относятся в особенности интенциональные творения, источник бытия и экипировки которых заключается в интенциональности, *данной* (*padanej*) языковым образованиям (*twogom*) — как, например, значение слова или суждения — через соответственно построенные мыслительные акты»⁶. Данное предварительное определение должно служить отличию чисто интенционального предмета в его всеобщем понимании от

⁴ R. Ingarden. O dziele literackim. Warszawa, 1960, str. 180.

⁵ Там же (см. примечание).

⁶ Там же, стр. 179.

предмета бытийно-автономного по отношению к сознанию.

Вообще в книге «О литературном произведении» Ингарден вместо термина «интенциональный» вводит термин «интенционный момент» (*moment intencyjny*) с той целью, чтобы термин «интенциональный» сохранить только для обозначения изделий (*wytworów*), *предметов* актов, содержащих в себе момент интенции. «Интенционный» же должен означать только то в *акте*, содержащем интенцию, что составляет «интенционность» этой интенции»⁷.

Уже из вышеизложенного видно, что Ингарден стремится к максимальной точности в определении понятия чисто интенционального предмета. Это не случайно. Дело в том, что от соответствующего понятия интенциональности зависит суть и содержание феноменологической философской и эстетической концепции.

Ингарден подчеркивает, что он везде употребляет понятия чистого сознания и чисто интенционального предмета, которые необходимы ему не только для построения строгой эстетической теории, но и для решения проблемы спора между идеализмом и реализмом. Сама проблема этого спора формулируется так: реален ли мир и являются ли существующие в нем предметы чисто интенциональными предметами или чем-то другим? Чтобы решить эту проблему, нужно ясно осознать, можно форму чисто интенционального предмета отождествить с формой предмета реального или нельзя. Для литературы и искусства особое значение имеет сравнение формы чисто интенционального предмета с формой самобытного индивидуального предмета.

В понимании чистого сознания он выделяет две радикально противоположные тенденции: одна стремится понять чистое сознание как чистое познание (*doznawanie*) и, следовательно, как пассивный отбор определенных данных (содержание впечатлений); другая же стремится к признанию определенной активности и творческой мощи, которая позволяла бы ей создать различные предметы и даже реальный мир и вообще всякое бытие, которое только можно помыслить. И та и другая тенденции, по

⁷ R. Ingarden. *Spór o istnienie świata*, t. II, str. 27. Примечание.

мнению Ингардена, являются преувеличением и приводят к ошибочным выводам.

Ингарден справедливо полагает, что первое пробуждение активности — а интенциональность, несомненно, связана с активностью и является ее выражением — может осуществляться в различных пунктах возможной или настоящей области нашего сознания, а сама активность может развиваться в различных направлениях.

Он выявляет и вычленяет различные степени активности: от «активности», являющейся лишь противоположностью «пассивности», до «активности» осознания содержания произведения, его мыслительного построения и реконструкции. При этом Ингарден четко различает термины «переживать» (*przeżywać*), который означает «иметь сознание *актов* сознания» (в крайнем случае также и «познания» — *doznawania*), и термин «познавать» (*doznawać*), означающий «иметь сознание *содержания*», при этом содержание как бы чуждо субъекту (*ichfremd*)⁸.

Категория интенциональности выражает у Ингардена не просто активность, а активность сознания и осознания, так сказать, активную направленность на предмет сознания, позволяющую и познавать предмет, представлять его, и реконструировать. Именно реконструировать, а не конструировать, ибо здесь есть свобода творчества, а не произвол. Это имеет огромное значение для литературы и искусства. Поскольку, согласно Ингардену, предметы, представленные в литературном произведении, являются чисто интенциональными, созданными интенцией, содержащейся в значимых языковых единицах⁹, то построение литературного произведения, его восприятие, реконструкция и осмысление невозможны вне категории интенциональности.

На наш взгляд, категория интенциональности, возникшая еще в средневековье и получившая в истории философии и эстетики самые различные интерпретации, в настоящее время, в частности в феноменологической философии и эстетике, представляет собой попытку буржуазного сознания восполнить весьма существенные «пробелы»: отсутствие четко выработанных категорий, которые бы выражали активность человеческого позна-

⁸ R. Ingarden. Spór o istnienie świata, t. II, str. 11. Примечание.

⁹ R. Ingarden. O dziele literackim, str. 281.

ния, его целенаправленный, целесообразный характер, и, что особенно важно, отсутствие такой категории или ряда категорий, в которых бы постигалась и осмысливалась материально-производственная практика со всеми вытекающими из нее последствиями. Не случайно буржуазные философы и эстетики всегда подчеркивали исключительную роль интенциональности в художественном творчестве и творчестве вообще, приписывая ей порою чисто мистические свойства. Непонимание существа человеческой деятельности, материально-производственной практики постоянно наталкивало их на предположение некоего «интенционального бытия», или «интенциональности», в которой скрыты все тайны человеческого познания, литературного и художественного творчества. И только Маркс в «Тезисах о Фейербахе» впервые во всей истории человеческого познания скажет ясно и недвусмысленно, что разгадка всех тайн и мистерий кроется в революционной практике.

Правда, феноменология выработала весьма многообразную категорию опыта, охватывающую самые различные его виды: научный, исторический, этический, эстетический и т. д. Но это скорее познание вширь, чем вглубь, ибо оно не доходит до постижения механизма сущности человеческой деятельности как материально-производственной практики и механизма взаимодействия практики с теорией, с различными формами теоретической и художественной деятельности. Может быть, именно поэтому для феноменологов активная роль литературы и искусства не играет первостепенной роли: эта активность как бы отходит на второй план по сравнению со строго научным исследованием феноменов литературы и искусства, в частности, если говорить о концепции Ингардена, со строго научным исследованием произведений литературы, живописи, музыки, архитектуры, кинематографа и других видов искусства. Главное для феноменологов, даже для таких, которые специально подчеркивают социальную значимость и характер искусства, — не активная роль литературы и искусства, а их строго научное познание и исследование.

Можно было бы также отметить, что категория интенциональности представляет собой своеобразную модель, одно из назначений которой состоит в попытке категориального синтеза, связывающего в единое целое все

многообразие феноменологической категориальной системы, постижение и фиксирование всего многообразного эмпирического опыта. Отчасти, как об этом свидетельствует философско-эстетическая система Ингардена, это удастся осуществить, но только отчасти, так как остается непостижимым, не схваченным и теоретически не обработанным противоречивое единство отношений действительности, выраженной в произведениях человеческого познания и художественного творчества. Словом, категория интенциональности оказалась неспособной постичь диалектику реального и идеального и роль этой диалектики в литературном и художественном творчестве, как и в творчестве вообще.

Ингарден, будучи одним из самых близких учеников Гуссерля, хотя и разошелся с ним по вопросу о существовании реального мира, тем не менее, по сравнению с другими феноменологами, он стоит все же ближе к своему учителю, прежде всего по сравнению с феноменологами своего поколения: Конрадом, Гайгером, Гартманом и другими.

Чтобы убедиться в этом, достаточно привести основные положения различных феноменологических концепций. Так, Конрад полагал, что эстетический объект не может быть интеллектуальным объектом, что идеальное не является интеллигибельным, но тем, что находится по ту сторону актуально воспринимаемого, и восприятие должно еще раскрыть его. Он строго различал эстетический объект от его реализаций или исполнений. «Должен заметить,— пишет Ингарден,— что Конрад не имеет целого ряда понятий, которые я здесь ввожу, и даже довольно много понятий, которыми я пользуюсь в книге *«Das literarische Kunstwerk»*. Его работа является важным началом онтологических исследований над литературным произведением, от которого настоящая стадия исследований над литературным произведением, как и над эстетическим предметом, является уже достаточно далекой»¹⁰. Гайгер подчеркивал двойственный характер эстетического исследования: аксиологический метод и метод дескриптивный, описательный. Аксиологический метод исследует сущность эстетической ценности, а дескриптивный метод исследует эстетический опыт и эстети-

¹⁰ R. Ingarden. *Studia z estetyki*, t. I, str. 221. Примечание.

ческое суждение как эмпирические факты. Что касается общих черт феноменологического метода, то он указывал на то, что этот метод: 1) исследует феномены, 2) постигает феномены в их индивидуальном или акцидентальном существовании, доходя до схватывания существенных моментов, 3) что сущность явлений постигается не дедуктивным и не индуктивным методом, а при помощи интуиции¹¹. Относительно Гартмана и его эстетической концепции Ингарден писал, что основные идеи Гартман заимствовал у него: «Именно в 1932 г. Николай Гартман опубликовал труд «Das Problem des geistiges Sein» («Проблемы духовного бытия»), в котором перенял мою концепцию многослойного построения литературного произведения (не ссылаясь, впрочем, на мою книгу) и распространил эту концепцию на остальные виды искусства. Поступая довольно механически и решая весь вопрос довольно схематически, эскизно, он применил эту концепцию также и к музыкальным произведениям, где она не применима»¹².

Что касается феноменологических концепций Сартра, Дюфренна, Морпурго-Тальябуэ, то здесь следует подчеркнуть известное влияние на них эстетической концепции Ингардена, которая была выработана им в основном до появления их работ. «После выхода первого издания этой книги,— писал Ингарден (речь идет о произведении «Спор о существовании мира».— К. Д.),— я не раз слышал и читал, что проведенные в этой книге вступительные рассуждения о человеке и человеческой личности являются «экзистенциалистическими» и якобы написаны под влиянием Сартра. Так вот, когда я в 1941 г. (осенью) писал эти разделы «Спора», то ничего не знал ни о Сартре, ни о французском экзистенциализме. Разумеется, я еще в 1927 г. читал «Sein und Zeit» Хайдеггера, но и хайдеггеровские взгляды, пожалуй, на меня не повлияли. Больше всего здесь могли бы приниматься во внимание взгляды М. Шелера. Но и его концепция «личности» (Person) слишком отлична от того, что мне здесь служит положительным примером как набросок этих рассуждений. Nota bene, проблемой человеческой личности

¹¹ M. Geiger. Problemátika da estética e estética fenomenológica. Bahia, Brasil, 1958, p. 94.

¹² R. Ingarden. Studia z estetyki, t. I. Przedmowa, str. V.

я занимался еще в ранней молодости, в 1913 г.»¹³. Феноменологи другого поколения: Мерло-Понти, Сартр, Дюфренн, Морпурго-Тальябуэ и т. д., — хотя и исходили из основных идей Гуссерля, тем не менее приспособляли их к соответствующим общественно-историческим условиям. Они старались подчеркивать преимущественно гуманистические, антропологические, аксиологические стороны феноменологии. Соответствующим образом они трактовали и феноменологический метод¹⁴.

Радикальная неудовлетворенность состоянием современной ему науки и философии (включая сюда состояние эстетики, поэтики, науки о литературе) привела Ингардена к отказу от существовавших в то время философских и эстетических концепций, носивших преимущественно субъективно-идеалистический характер. Мы уже говорили о расхождении Ингардена с гуссерлевским идеализмом. Очень резко Ингарден критиковал и позитивистские и неопозитивистские концепции. При этом критиковал он их как за идеализм, так и за антифилософскую направленность и агностицизм. «В позитивистски и особенно неопозитивистски настроенных кругах исследователей, — замечает Ингарден, — существует склонность к высмеиванию исследовательских тенденций, стремящихся раскрывать сущность предмета или его существенные черты. Это делается потому, что позитивисты под «сущностью предмета» понимают *заранее нечто совершенно непознаваемое* вообще, а для человека в особенности. Позитивисты являются *de facto* негативистами, в области же теории познания и теории науки они — скептики. Они не стараются при этом ни выяснить, ни уточнить понятия, против которых ведут борьбу. К таким невыясненным и исключительно карикатуризированным ими понятиям относится также и понятие сущности предмета. В самом деле, это понятие трудное и многозначное. В другом месте я старался показать, что после различения многих исторически переплетенных между собой значений в результате анализа удастся выявить такое понимание того, что существенно в предмете, что оно остается вполне в границах, доступных нашему по-

¹³ R. Ingarden. Spór o istnienie świata, t. I, str. 256. Примечание.

¹⁴ См. об этом, напр.: M. Dufrenne. Phénoménologie de l'expérience esthétique, v. 1, Paris, 1967, p. 259—280.

знанию»¹⁵. Эта критика бьет не в бровь, а в глаз. Ингарден ловит позитивистов и неопозитивистов на том, чем они чаще всего гордились и что ставили себе в заслугу: строго научный характер их исследований. О какой «строгой научности» может идти речь, если не выясняются и не уточняются самые фундаментальные понятия науки и философии, если заранее определяется сфера познаваемого и непознаваемого, т. е. заранее ограничивается человеческое познание?

Ингарден — рационалист, верящий в силу человеческого познания. Именно поэтому он подвергал резкой критике любые философские и эстетические концепции, которые хоть в какой-то мере ограничивали сферу человеческого познания.

Во многих своих работах он сводит счеты с Кантом, кантианцами и неокантианцами. Ему в равной мере были чужды их субъективный идеализм, агностицизм и априоризм. Например, когда он определяет онтологию литературного произведения как априорную теорию, то вкладывает в этот термин совершенно иной смысл, чем тот, который вкладывал в этот термин Кант и его последователи: «Этот термин в употребляемом мною понимании не имеет ничего общего с его пониманием у Канта. Наоборот, я убежден, что вся теория категорий и априорных форм наглядности Канта является не только фальшивой, но и вращается в кругу противоречий»¹⁶. «Априорный» характер познания отстаивался Ингарденом потому, что в противоположность различного рода позитивистским теориям, отрицавшим специфику философского познания, он видел в этом по-своему понятом «априоризме» или непосредственном познании специфику философского знания и познания. Кстати, будучи феноменологом, Ингарден признавал за марксистской философией заслугу отстаивания, защиты и развития собственно философского познания. «Хотелось бы заметить, — подчеркивал Ингарден, — что исключительно такое понимание непосредственного «априорного» познания позволяет принять взгляд, признанный, между прочим, марксистской философией, что философия составляет теоретическую основу каждой отдельной науки. Кто, как

¹⁵ R. Ingarden. *Studia z estetyki*, t. I, str. 283 (примечание).

¹⁶ Там же, стр. 276.

позитивисты XIX в., провозглашает, что философия является синтезом результатов, достигнутых отдельными науками, что философия является как бы только дальнейшим продолжением индуктивного обобщения, осуществляющегося в отдельных науках, — тот не может считать философию *основой*, а в лучшем случае лишь *дальнейшим продолжением* этих наук. Кто же в философии ищет *основ* — и правильно — для этих наук, тот должен одновременно согласиться признать какие-то виды непосредственного познания, отличного от опыта»¹⁷. Разумеется, речь шла о рациональном, логическом, а не каком-то мистическом, непосредственном познании, ибо Ингарден неоднократно возвращается к критике самого крупного иррационалиста нашего века А. Бергсона, с позицией которого он был принципиально не согласен. «Скептическая позиция Бергсона по отношению к интеллектуальному познанию, представляющая негативную сторону его прагматистской теории интеллекта, имеет свой последний источник, несомненно, в том, что Бергсон в любой действительности — особенно в области сознания — видит это единство и безусловную непроницаемость, с которой мы встречаемся в эстетических предметах. Если бы Бергсон был последовательным, то он бы был вынужден отказаться от общих утверждений о действительности и между прочим от многообразного множества непосредственных данных сознания. Однако он этого не делает»¹⁸. Следовательно, сводя счеты с неудовлетворявшими его философскими и эстетическими концепциями, Ингарден стремится к философскому, рациональному обоснованию науки, в частности науки о литературе.

В конкретно-исторической, социально-политической и культурно-философской, художественно-эстетической ситуации 20—30-х годов нашего века, когда продолжалось наступление на разум, его разрушение различными иррационалистическими, мистическими, субъективно-идеалистическими школами, течениями и направлениями (экзистенциализм, неопозитивизм, психоанализ, неотомизм, а также различные «ипостаси» самой феноменологии и т. д.), философско-эстетическая концепция, кото-

¹⁷ R. Ingarden. Studia z estetyki, t. I, str. 277.

¹⁸ Там же.

рую начал развивать Роман Ингарден, представляла собой не только попытку преодоления кризисного состояния философии, науки (в первую очередь и главным образом наук о литературе), культуры, т. е. попытку выхода из «кризиса европейских наук» или из «кризиса европейского сознания», которая в свое время была предпринята еще Гуссерлем, но и попытку поставить феноменологию на научную почву, а под конкретные науки подвести теоретическую, философскую основу, которой и должна была стать феноменология и феноменологический метод.

В отличие от сложившейся традиции, Р. Ингарден считает, что «предметом исследования литературы являются прежде всего определенные фактически существующие индивиды (*individua*): *отдельные литературные произведения*»¹⁹. Дело в том, что вместо того, чтобы заниматься анализом самих литературных произведений, чаще всего занимались автором, его психическими переживаниями, его жизненными проблемами, различными условиями возникновения произведения и т. д. Результатом подобных исследований была «философия» того или иного автора, сконструированная на основе его литературных сочинений. При этом исследователи опирались на ту или иную политическую или социальную программу, которую провозглашал или разделял автор, или его жизненную или историческую «истину» и т. д. Подобного рода исследования, по мнению Ингардена, посвящены чему угодно, только не самим литературным произведениям, хотя сами исследователи при этом ошибочно полагали, что они занимаются именно литературными произведениями. Ингарден выступил против этого психологического направления изучения литературы. «Конечно, столь же интересным вопросом, как и сами литературные произведения, является их автор и его переживания. Однако следует отдавать себе отчет в том, что исследование психической структуры и переживаний автора — это задача *индивидуальной психологии*, а не науки о литературе... Нельзя исследовать психическую структуру автора теми самыми познавательными средствами, что литературные произведения, и наоборот»²⁰.

¹⁹ Там же, стр. 244.

²⁰ Там же стр. 246—247.

Совершенно необходимо осуществить «радикальный поворот к самим литературным произведениям»²¹.

Разделяя гуссерлевскую идею борьбы с психологизмом, Ингарден вместе с тем стремится к анализу конкретных литературных произведений, но опять-таки в феноменологическом смысле, т. е. произведений, представляющих собой интенциональный предмет.

Р. Ингарден строит свою классификацию наук о литературе, отличающихся между собой по предмету, задачам и методам исследования. Это: 1. Общая философская теория литературного произведения; 2. Наука о литературе; исследования которой распадаются на две области: а) описательную, б) историческую науку о литературе; 3. Так называемая литературная критика²².

Основной отраслью научных исследований литературы является, по мнению Ингардена, «характерология отдельных литературных произведений»²³. Задача этой науки — в описании характеристик литературного произведения, в описании его существенных черт и компонентов.

Очень важно определение самого литературного произведения, поскольку оно составляет предмет исследования. Согласно Ингардену, литературное произведение с точки зрения задач «литературной характерологии» может пониматься двояко: «а) литературное произведение в его собственном схематическом строении как объект исследовательского предэстетического познания, б) произведение в эстетической конкретизации как объект эстетического познания. В обоих этих случаях литературное произведение представляет предмет исследования литературной характерологии»²⁴.

Но, пожалуй, самой важной характеристикой литературного произведения является его интерсубъективность. «Литературное произведение является интерсубъективным творением»²⁵. Эта характеристика, по замыслу Ингардена, должна поставить научное исследование литературного произведения в контекст его эстетической

²¹ R. Ingarden. *Studia z estetyki*, t. I, str. 247.

²² Там же, стр. 244.

²³ Там же, стр. 248.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же, стр. 252.

конкретизации, которая является не интерсубъективным предметом, а предметом «моносубъективным»²⁶.

Он довольно детально выписывает исторические задачи науки о литературе. Сюда относятся проблемы, связанные с возникновением определенного литературного произведения; проблемы, связанные с влияниями и зависимостями между произведениями каких-либо двух авторов; группа проблем филологическо-исторической природы; проблемы развития новых форм у одного и того же автора, линии его развития; проблемы истории отдельных направлений в литературе; проблемы, связанные с «литературной атмосферой», — литература определенного культурного коллектива в определенную эпоху; и, наконец, как одна из важнейших задач исторического исследования литературы — задача обработки исторического процесса изменений литературной атмосферы ряда эпох определенного языкового или культурного коллектива²⁷. Так понятая история литературы тесно связана с историей культуры и с историей общественных и политических изменений определенного общества.

Таким образом, конкретно-историческую проблематику литературных исследований или науки о литературе Ингарден отдает исторической науке о литературе, включая в нее и современную литературу.

В своей работе «О поэтике» Ингарден еще раз возвращается к вопросу о классификации наук о литературе. Он приводит следующую классификацию наук о литературе: «а) философия литературы, б) теория литературы, в) наука о литературе и г) литературная критика. *Поэтика же является теорией художественной литературы*»²⁸. Мы не можем вдаваться в обсуждение данной классификации по ряду причин, и прежде всего потому, что это увело бы нас в сторону. Нам важно установить лишь то, что понимает Ингарден под основными науками литературы.

Так, философия литературы, за исключением онтологии литературного произведения, изучает не сами литературные произведения, а то, что с ними связано или находится в какой-то связи: теория познания литератур-

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, стр. 254—258.

²⁸ Там же, стр. 273.

ного произведения, литературная эстетика, философия литературного творчества, социология литературы и т. д. А вот одна из основных частей философии литературы — онтология литературного произведения — изучает «содержание общих идей литературного произведения и в особенности произведения литературного искусства»²⁹. В этом смысле онтология литературного произведения является «априорной» теорией, и как таковая не может ни одним своим положением опираться на тот опыт, который дан в отдельных произведениях.

Что касается науки о литературе, то она, по мнению Ингардена, «относится к наукам о фактах»: изучает «действительно» существующие индивидуальные литературные произведения»³⁰. Эта наука носит исторический характер, потому что занимается тем и утверждает исключительно то, что возникает в сфере уже существующих до настоящего времени произведений.

И, наконец, литературная критика, которая, говорит Ингарден, «представляет *радикальную противоположность* как философии литературы, так и науке о литературе»³¹. Правда, это несколько не уменьшает ее ценности для всех наук о литературе.

Из определений науки о литературе, философии литературы и литературной критики Р. Ингарден делает вывод о том, что эти науки исчерпывают всякие возможности теоретического отношения к литературному произведению, в связи с чем поэтика или должна войти в одну из них, или ее следует ликвидировать как отдельную отрасль науки о литературе (что и предложил сам Ингарден когда-то).

Исходя из реального состояния наук о литературе, Ингарден стал обосновывать необходимость поэтики как особой науки о литературе. Вопреки Бергсону и Кроче, полагавшим, что никакая поэтика как общая теория невозможна, Ингарден выдвигает, обосновывает и старается построить такую общую поэтику, которая была бы не «индивидуализирующей» наукой, а наукой «обобщающей»³². С точки зрения методологии и теории познания

²⁹ R. Ingarden. *Studia z estetyki*, t. I, str. 275.

³⁰ Там же, стр. 273.

³¹ Там же, стр. 280.

³² Там же, стр. 281—282.

поэтика, по мнению Ингардена, занимает среднее положение между научной литературной типологией и онтологией литературы. Он определяет поэтику как «общую теорию существенных структур, свойств и связей, существующих фактически в произведениях литературного искусства»³³. Эту поэтику Ингарден называет «систематической» в отличие от поэтики исторической, представляющей один из разделов истории литературы. Правда, он признает, что историческая поэтика закладывает основные понятия и положения поэтики систематической. Наряду с этим существует еще история поэтики, но, как всякая история науки, она относится, по его мнению, к метанаучным рассуждениям³⁴.

Р. Ингарден считает, что поэтика, как наука об общей теории существенных структур, должна опираться на солидный теоретический фундамент. К этому фундаменту он относит, кроме онтологии литературного произведения, прежде всего философию искусства вообще, затем философию культуры, а также эстетику, как философию эстетического переживания, и, наконец, эмпирические науки о различных видах искусства (история искусств и искусствоведение, или, как говорит сам Ингарден, — история и характерология)³⁵.

Саму же поэтику он делил на два вида: теоретическую и нормативную. Теоретическую поэтику он развивал сам, хотя понимал, что для осуществления этой задачи нужны поколения исследователей³⁶. Не случайно Ингарден признавал, что его книга «*Das literarische Kunstwerk*» является некоторым видом исполнения программы «поэтики», предложенной Лемпицким³⁷, т. е. «поэтики» онтологической, которую можно рассматривать лишь как часть систематической, теоретической поэтики. Вообще же можно, пожалуй, сказать, что все сочинения Ингардена по эстетике, теории литературы и искусству представляют собой определенные большие и существенные шаги в деле осуществления «программы» теоретиче-

³³ Там же, стр. 283, 287.

³⁴ Там же, стр. 282.

³⁵ Там же, стр. 291—292.

³⁶ Там же, стр. 325.

³⁷ Там же, стр. 289.

ской или систематической поэтики³⁸, хотя, по его собственному признанию, ему так и не удалось довести свой замысел до конца.

В «Заметках на полях «Поэтики» Аристотеля» Р. Ингарден среди современных теорий литературного произведения называет и свою двухмерную и многослойную концепцию, которая понимает литературное произведение как «чисто интенциональное творение субъективных творческих операций автора»³⁹. Языковому фактору отводится основная роль в конституировании произведения, а эстетическому — второстепенная. Как указывает Ингарден, литературное произведение в одном измерении содержит по меньшей мере четыре слоя: «1. Слой словесных звучаний и словесно-языковых созданий высшего разряда; 2. Слой значащих созданий (значение слов и смысл суждений); 3. Слой представленных предметов (люди, вещи, происшествия); 4. Слой схематизированных видов»⁴⁰. При этом строение и свойства этих слоев органически взаимосвязаны. А их компоненты (в особенности языковые создания) создают в произведении другое его измерение: последовательность его частей и фаз и тем самым проявление в произведении своеобразной квазивременной структуры. Следовательно, произведение является одновременно многослойным и многофазовым. Произведение литературного искусства принципиально отличается от письменных произведений другого рода. Тип и уровень художественной ценности произведения определяются многоголосой гармонией качеств. «Эта теория... стремится выяснить природу всех компонентов литературного произведения и показать своеобразное строение, а также характерный способ существования литературного произведения, равным образом его связь как с автором, так и с читателем и, наконец, его отношение к реальному миру»⁴¹. Здесь Ингарден изложил суть своей теории литературного произведения. Правда, в других местах он пишет об этом более подробно и обстоятельно⁴².

³⁸ R. Ingarden. *Studia z estetyki*, t. I, str. 338.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же.

⁴² См., например, «O dziele literackim», str. 53.

Ингарден склонен считать литературное произведение некоторой особой «сферой действительности», стремясь, однако, более точно определить ее природу, а также способ существования произведения: он видит в нем чисто интенциональный предмет особого строения, имеющий свою бытийную основу, с одной стороны, в авторе, *геср.* в его творческих актах, а с другой — в определенных физических предметах (например, в письменных знаках на бумаге) и, наконец, в идеальных понятиях и идеях⁴³. Двухмерная и многослойная (по крайней мере четыре слоя) концепция явилась своеобразным критерием художественности произведения литературы.

Следующими основными идеями или ключевыми категориями концепции Ингардена являются понятия «схематичности» литературного произведения и его «конкретизация».

Что понимается под «схематичностью» литературного произведения? Дело в том, что феноменология придает особое значение процессу восприятия художественных произведений. Человек или субъект, воспринимающий то или иное произведение искусства, должен завершить построение изображаемого предмета. Но в силу того, что в самом произведении «конструирование» или «объективизация» изображаемого предмета никогда не доводится до конца, поскольку в любом произведении можно употребить совершенно определенное количество изобразительных, а значит, и выразительных средств (слов, красок, звуков и т. п.), налицо недостаточная завершенность, неопределенность, неполнота изображаемого предмета как в самом произведении, так и в его восприятии субъектом⁴⁴. В этом Ингарден видит не недостаток произведения и его восприятия, а, напротив, всю притягательную силу, прелесть и обаяние — без этого не было бы произведения искусства.

Логическим развитием «схематизации» является «конкретизация» литературного произведения, состоящая в том, что читатель так или иначе «дополняет», а следовательно, изменяет произведение в процессе его чтения. Каждое новое прочтение выставляет произведение в но-

⁴³ R. Ingarden. *Studia z estetyki*, t. I, str. 340.

⁴⁴ См. «O dziele literackim», «O poznawaniu dzieła literackiego», «Studia z estetyki», t. I.

вом свете, показывает его с какой-то другой стороны. Сколько прочтений произведения, столько же и его «конкретизаций». В процессе конкретизации происходит «актуализация» элементов, находящихся в самом произведении лишь в потенциальном состоянии. Конкретизация как бы «пробуждает» эти элементы к жизни. Возможность множества конкретизаций обуславливается схематизацией произведения, его незавершенностью как со стороны объекта, так и со стороны субъекта. Однако этот «плюрализм» конкретизаций вовсе не означает релятивизма, так как, с каких бы позиций ни подходили к конкретизации (определенные эстетические, политические, религиозные и др. интересы и взгляды читателя), по мнению Ингардена, существует лишь один тип конкретизации, больше всего соответствующий смыслу и назначению художественного произведения, произведения литературы. Все другие конкретизации представляются большим или меньшим отклонением от имманентного произведению искусства идеала.

Здесь следовало бы добавить то, чего не хватает не только Ингардену, но и всей феноменологии и феноменологической эстетике вообще: конкретно-историзма, конкретно-исторического подхода к произведениям литературы и искусства. Безусловно, из всего множества прочтений того или иного произведения можно выделить один наиболее адекватный тип прочтения — прочтение, более всего соответствующее эстетическому идеалу и эстетическим критериям той или иной эпохи. Каждое великое произведение литературы и искусства находит свой тип прочтения, различный в разные исторические эпохи. Так, например, произведения Шекспира, Сервантеса, Мицкевича и других великих писателей воспринимаются нами иначе, чем, скажем, их современниками, хотя это вовсе не исключает расхождений в понимании, истолковании тех или других произведений литературы и искусства в одну и ту же эпоху; скорее наоборот: то или иное произведение читается различно не только в разные эпохи, но и в одну и ту же эпоху, даже одним и тем же поколением. Таким образом, «конкретизация» художественных произведений должна учитывать не только количество прочтений, их «антропологические» различия, исторические параметры, но и классовую основу мировоззрения, взглядов людей, «конкретизирую-

щих» произведения литературы и искусства. Только в этом случае «конкретизация» будет носить наиболее универсальный и динамический характер: конкретно-историческая «конкретизация» является оптимальным «дополнением» литературного и художественного произведения вообще, его наиболее адекватным «прочтением» и «развитием». С этими поправками можно принять ингарденовские категории «схематизации» и «конкретизации».

Понятие «конкретизации» явилось ключевой категорией не только для феноменологии Ингардена, но и для всей феноменологии вообще. Поскольку суть феноменологического метода заключается в описании феноменов сознания, то это описание могло осуществляться лишь при конкретно-эмпирическом применении метода, а следовательно, и при активном соучастии читателя или зрителя при восприятии того или иного произведения искусства. В этом смысле можно сказать, что и сами философские и эстетические произведения феноменологов являются как бы «конкретизацией» феноменологического метода.

Каково же место феноменологической эстетики и поэтики Ингардена в современном буржуазном и научном сознании?

На наш взгляд, воздействие идей философско-эстетическо-литературной концепции Ингардена на современное буржуазное сознание еще недостаточно оценено. В основном влияние его идей приписывается Гуссерлю или вообще не осознается даже теми, кто испытал и испытывает на себе это влияние. Однако следует заметить, что влияние Гуссерля было не столь непосредственным, сколь опосредованным — через развитие его идей учениками и последователями. Большинство из них стали заниматься проблемами искусства и эстетики, и одно из первых мест принадлежит здесь по праву Ингардену: его самобытная и оригинальная концепция литературного произведения (и эстетики вообще) оказала большое влияние на таких феноменологов, как Н. Гартман, М. Дюфрени и другие. Кроме того, детальное, виртуозное исследование отношений или структуры литературного произведения и его отношений с читателем, миром, другими произведениями и т. д. не могло не оказать определенного и сильного влияния на возникновение и формирование структуралистского метода или сознания как поиска объективного.

В известной мере это был отход от классической гуссерлевской феноменологии и шаг вперед по сравнению с субъективно-идеалистической буржуазной мыслью современности. Однако реформация классической феноменологии, хотя и приблизила феноменологический метод к решению реальной проблематики и сделала его более рациональным и объективным, тем не менее задача построения универсальной поэтики и тем более задача осмысления самых фундаментальных философско-эстетических и художественных проблем нашей эпохи не могла быть решена на основе феноменологической философии и при помощи феноменологического метода. Феноменология Ингардена в известной мере как бы восполняла тоску буржуазного сознания по конкретно-историческому методу исследования, тоску по диалектике, удовлетворить или рассеять которую оно могло только отказом от основных принципов феноменологической, да и буржуазной философии вообще.

Что же касается Ингардена, то в споре идеализма и реализма он занял довольно реалистические позиции, позволившие ему не только дать феноменологическое описание сложных явлений литературы и искусства, но и детально исследовать построение литературного произведения и произведений других видов искусства (живописи, музыки, кинематографа и др.), выявить и проанализировать многообразные отношения произведений литературы и искусства с действительностью, автором, исследовать смысл различных категорий, их взаимоотношение, исследовать проблемы, касающиеся форм и способов существования реального мира, проблему реального и интенционального, проблему конкретизации и схематизации и т. д.

Уже перечень проблем, которыми занимался Ингарден, свидетельствует об универсальности его интересов, необычайной последовательности, верности своим намерениям и поставленным целям, а также настойчивости и мужестве, честности и принципиальности.

Но есть один вопрос, с которым неизбежно столкнется любой исследователь теоретического наследия Р. Ингардена: куда отнести Ингардена — к материалистам или идеалистам. На наш взгляд, этот вопрос в данном случае нельзя решить однозначно. Эволюция его творчества говорит о постоянной борьбе с идеализмом, о сложном

споре с самим собой, со своими собственными взглядами. Вместе с тем, положительно относясь к материализму и марксизму, он до конца остался верен феноменологическому методу в специфически ингарденовской, реалистической интерпретации, отвергая различного рода идеалистические варианты феноменологии, иррационализм, мистику и метафизические спекуляции. Это — его особая заслуга, поскольку именно в области эстетики, литературы и искусства важно было отстаивать реалистические, рационалистические позиции, выступать за строго научное исследование этих областей человеческого знания и деятельности, бороться за создание научной поэтики.

Огромный интерес представляет критика Ингарденом различных философско-эстетических концепций, начиная со взглядов самого Гуссерля и кончая неопозитивизмом, экзистенциализмом и даже в какой-то мере структурализмом. Очень часто эта критика попадала в цель, хотя не всегда она была в достаточной мере глубокой и аргументированной.

Учитывая положительные стороны, конкретные результаты и достижения философско-эстетических исследований Ингардена, следует сказать, что все его творчество служит ярким примером того, чего может достигнуть феноменологический метод в его оптимальном варианте. Это — предел феноменологии, ее граница, переход которой требует отказа от основных принципов феноменологии и от феноменологического метода вообще.

Все это говорит о важности и необходимости критического анализа феноменологии и феноменологической эстетики, о необходимости выявлять реальную проблематику, позитивные моменты ее понимания и решения и о необходимости отсекаать все ненаучное и реакционное.

Из этого следует также важность и необходимость дальнейшего анализа философских и эстетических взглядов Р. Ингардена, продолжающих оказывать и по сей день большое влияние на развитие философских и эстетических исследований как в Польше, так и в других странах на самые различные направления современной философии, эстетики, литературоведения, искусствоведения и художественной критики.

М. М. Бахтин

ИСКУССТВО СЛОВА И НАРОДНАЯ СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА (РАБЛЕ И ГОГОЛЬ)

В книге о Рабле¹ мы стремились показать, что основные принципы творчества этого великого художника определяются народной смеховой культурой прошлого. Один из существенных недостатков современного литературоведения состоит в том, что оно пытается уложить всю литературу — в частности, ренессансную — в рамки официальной культуры. Между тем творчество того же Рабле можно действительно понять только в потоке народной культуры, которая всегда, на всех этапах своего развития противостояла официальной культуре и вырабатывала свою особую точку зрения на мир и особые формы его образного отражения.

Литературоведение и эстетика исходят обычно из суженных и обедненных проявлений смеха в литературе последних трех веков, и в эти свои узкие концепции смеха и комического они пытаются втиснуть и смех Ренессанса; между тем эти концепции далеко не достаточны даже для понимания Мольера.

Рабле — наследник и завершитель тысячелетий народного смеха. Его творчество — незаменимый ключ ко всей европейской смеховой культуре в ее наиболее сильных, глубоких и оригинальных проявлениях.

Мы коснемся здесь самого значительного явления смеховой литературы нового времени — творчества

¹ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965. Данная статья представляет собой фрагмент диссертации о Рабле, не вошедший в книгу.

Н. В. Гоголя. Нас интересуют только элементы народной смеховой культуры в его творчестве.

Мы не будем касаться вопроса о прямом и косвенном (через Стерна и французскую натуральную школу) влиянии Рабле на Гоголя. Нам важны здесь такие черты творчества этого последнего, которые — независимо от Рабле — определяются непосредственной связью Гоголя с народно-праздничными формами на его родной почве.

Украинская народно-праздничная и ярмарочная жизнь, отлично знакомая Гоголю, организует большинство рассказов в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» — «Сорочинскую ярмарку», «Майскую ночь», «Ночь перед рождеством», «Ночь накануне Ивана Купалы». *Тематика самого праздника и вольно-веселая праздничная атмосфера определяют сюжет, образы и тон этих рассказов.* Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных ранее браков). И в названных нами чисто праздничных рассказах и в других существеннейшую роль играет *веселая чертовщина*, глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям². Еда, питье и половая жизнь в этих рассказах носят праздничный, карнавально-масленичный характер. Подчеркнем еще громадную роль переодеваний и мистификаций всякого рода, а также побоев и развенчаний. Наконец, *гоголевский смех* в этих рассказах — *чистый народно-праздничный смех*. Он амбивалентен и стихийно-материалистичен. Эта народная основа гоголевского смеха, несмотря на его существенную последующую эволюцию, сохраняется в нем до конца.

Предисловия к «Вечерам» (особенно к первой части) по своему построению и стилю близки к прологам Рабле. Построены они в тоне подчеркнуто фамильярной болтовни с читателями; предисловие к первой части начинается с довольно длинной брани (правда, не самого автора, а предвосхищаемой брани читателей): «Это что за невидаль? «Вечера на хуторе близ Диканьки»? Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то

² Подчеркнем совершенно карнавальный образ игры в дурачки в преисподней в рассказе «Пропавшая грамота».

пасичник!..» И далее характерные ругательства («какой-нибудь оборвавшийся мальчишка, посмотреть — дрянь, который копается на заднем дворе...»), божба и проклятия («хоть убей», «черт бы спихнул с моста отца их» и др.). Встречается такой характерный образ: «Рука Фомы Григорьевича, вместо того, чтобы показать *шиш*, потянулась в *книшу*». Вставлен рассказ про латинизирующего школьника (ср. эпизод с лимузинским студентом у Рабле). К концу предисловия дается изображение ряда кушаний, т. е. пиршественных образов.

Приведем очень характерный образ пляшущей старости (почти *пляшущей смерти*) из «Сорочинской ярмарки»: «Все танцовало. Но еще страннее, еще неразгаданное чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушные могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцовывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету».

В «Миргороде» и в «Тарасе Бульбе» выступают черты гротескного реализма. Традиции гротескного реализма на Украине (как и в Белоруссии) были очень сильными и живучими. Рассадником их были по преимуществу духовные школы, бурсы и академии (в Киеве был свой «холм святой Женевиьевы» с аналогичными традициями). Странствующие школяры (бурсаки) и низшие клирики, «мандрованные дьяки», разносили устную рекреативную литературу фаций, анекдотов, мелких речевых травестий, пародийной грамматики и т. п. по всей Украине. Школьные рекреации с их специфическими правами и правами на вольность сыграли на Украине свою существенную роль в развитии культуры. Традиции гротескного реализма были еще живы в украинских учебных заведениях (не только духовных) во времена Гоголя и даже позже. Они были живы в застольных беседах украинской разночинной (вышедшей преимущественно из духовной среды) интеллигенции. Гоголь не мог не знать их непосредственно в живой устной форме. Кроме того, он отлично знал их из книж-

ных источников. Наконец, существенные моменты гротескного реализма он усвоил у Нарежного, творчество которого было глубоко проникнуто ими. *Вольный рекреационный смех бурсака был родствен народно-праздничному смеху*, звучавшему в «Вечерах», и в то же время этот украинский бурсацкий смех был *отдаленным киевским отголоском западного «risus pashalis»* (пасхального смеха). Поэтому элементы народно-праздничного украинского фольклора и элементы бурсацкого гротескного реализма так органически и стройно сочетаются в «Вие» и в «Тарасе Бульбе», подобно тому как аналогичные элементы три века перед тем органически сочетались и в романе Рабле. Фигура демократического безродного бурсака, какого-нибудь Хома Брута, сочетающего латинскую премудрость с народным смехом, с богатырской силой, с безмерным аппетитом и жаждой, чрезвычайно близка к своим западным собратьям, к Панургу и особенно — к брату Жану.

В «Тарасе Бульбе» внимательный анализ, кроме всех этих моментов, нашел бы и родственные Рабле образы *веселого богатырства*, раблезианского типа *гиперболы кровавых побоищ и пиров* и, наконец, в самом изображении специфического строя и быта *вольной Сечи* обнаружил бы и глубокие элементы *народно-праздничного утопизма*, своего рода *украинских сатурналий*. Много в «Тарасе Бульбе» и элементов карнавального типа, например, в самом начале повести: *приезд бурсаков и кулачный бой Остапа с отцом* (в пределе — это «утопические тумачи» сатурналий).

В «Петербургских повестях» и во всем последующем творчестве Гоголя мы находим и другие элементы народной смеховой культуры, и находим их прежде всего в *самом стиле*. Здесь не подлежит сомнению непосредственное влияние форм площадной и балаганной народной комиксы. Образы и стиль «Носа» связаны, конечно, со Стерном и со стернианской литературой; эти образы в те годы были ходячими. Но ведь в то же время как самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы носа, Гоголь находил в балагане у нашего русского Пульчинеллы, у Петрушки. В балагане он находил и стиль вмешивающейся в ход действия *речи балаганного зазывалы* с ее тонами иронического рекламирования и похвал, с ее алогизмами и

нарочитыми нелепицами (элементы «кокаланов»). Во всех этих явлениях гоголевского стиля и образности стернианство (а следовательно, и косвенное влияние Рабле) сочеталось с непосредственным влиянием народной комики.

Элементы «кокаланов» — как отдельные алогизмы, так и более развитые словесные нелепицы — очень распространены у Гоголя. Они особенно часты в изображении тяжб и канцелярской волокиты, в изображении сплетен и пересудов, например, в предположениях чиновников о Чичикове, в разглагольствованиях на эту тему Ноздрева, в беседе двух дам, в разговорах Чичикова с помещиками о покупке мертвых душ и т. п. Связь этих элементов с формами народной комики и с гротескным реализмом не подлежит сомнению.

Коснемся, наконец, еще одного момента. В основе «Мертвых душ» внимательный анализ раскрыл бы формы веселого (карнавального) хождения по преисподней, по стране смерти. «Мертвые души» — это интереснейшая параллель к «Четвертой книге» Рабле, т. е. к путешествию Пантагрюэля. Недаром, конечно, загробный момент присутствует в самом замысле и заголовке гоголевского романа («Мертвые души»). Мир «Мертвых душ» — мир веселой преисподней. По внешности он больше похож на преисподнюю Кеведо³, но по внутренней сущности — на мир «Четвертой книги» Рабле. Найдем мы в нем и отребье и барахло карнавального «ада» и целый ряд образов, являющихся реализацией бранных метафор. Внимательный анализ обнаружил бы здесь много традиционных элементов карнавальной преисподней, земного и телесного низа. И самый тип «путешествия» («хождения») Чичикова — хронотопический тип движения. Разумеется, эта глубинная традиционная основа «Мертвых душ» обогащена и осложнена большим материалом иного порядка и иных традиций.

В творчестве Гоголя мы найдем почти все элементы народно-праздничной культуры. Гоголю было свойственно карнавальное мироощущение, правда, в большинстве случаев романтически окрашенное. Оно получает у него

³ См. Кеведо «Видения» (писались в 1607—1613 гг., изданы в 1627 г.). Здесь в аду проходят представители различных классов и профессий и отдельных пороков и человеческих слабостей. Сатира почти лишена глубокой и подлинной амбивалентности.

разные формы выражения. Мы напомним здесь только знаменитую чисто карнавальную характеристику быстрой езды и русского человека: «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, затуляться, сказать иногда: «черт побори все!»—его ли душе не любить ее?» И несколько дальше: «Летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет...» Подчеркнем это разрушение всех статических границ между явлениями. Особое гоголевское ощущение «дороги», так часто им выраженное, также носит чисто карнавальный характер.

Не чужд Гоголь и гротескной концепции тела. Вот очень характерный набросок к первому тому «Мертвых душ»: «И в самом деле, каких нет лиц на свете! Что ни рожа, то уж, верно, на другую не похожа. У того исправляет должность командира нос, у другого губы, у третьего — щеки, распространившие свои владения даже на счет и самого даже носа, который через то не больше жилетной пуговицы; у этого подбородок такой длинный, что он ежеминутно должен закрывать его платком, чтобы не оплевать... А сколько есть таких, которые похожи совсем не на людей: этот совершенная собака во фраке, так что дивишься, зачем он носит в руке палку; кажется, что первый встречный выхватит».

Найдем мы у Гоголя и чрезвычайно последовательную систему превращения имен в прозвища. С какою почти теоретическою отчетливостью обнажает самую сущность амбивалентного, хвалебно-бранного прозвища гоголевское название города для II тома «Мертвых душ» — *ТЬФУСЛАВЛЬ!* Найдем мы у него и такие яркие образцы фамильярного сочетания хвалы и брани (в форме восхищенного, благословляющего проклятия), как: «Черт вас возьми, степи, как вы хороши!».

Гоголь глубоко чувствовал мирозерцательный и универсальный характер своего смеха и в то же время не мог найти ни подходящего места, ни теоретического обоснования и освящения для такого смеха в условиях «серьезной» культуры XIX в. Когда он в своих рассуждениях объяснял, почему он смеется, он, очевидно, не осмеливался раскрыть до конца природу смеха, его универсальный, всеобъемлющий народный характер; он ча-

сто оправдывал свой смех ограниченной моралью времени. В этих оправданиях, рассчитанных на уровень понимания тех, к кому они были обращены, Гоголь невольно снижал, ограничивал, подчас искренне пытался заключить в официальные рамки ту огромную преобразующую силу, которая вырывалась наружу в его смеховом творчестве. Первый, внешний, «осмеивающий» отрицательный эффект, задевая и опрокидывая привычные понятия, не позволял непосредственным наблюдателям увидеть положительное существо этой силы. «Отчего же грустно становится моему сердцу», — спрашивает Гоголь в «Театральном разъезде» (1842), и отвечает: «никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе». Открыв далее, что «это честное, благородное лицо был — смех», Гоголь продолжает: «он был благороден, потому что решился выступить, несмотря на низкое значение, которое дается ему в свете».

«Низкое», низовое, народное значение и дает этому смеху, по определению Гоголя, «благородное лицо», он мог бы добавить: божественное лицо, ибо так смеются боги в народной смеховой стихии древней народной комедии. В существовавшие и возможные тогда объяснения этот смех (самый факт его как «действующего лица») не укладывался.

«Смех значительней и глубже, чем думают, — писал там же Гоголь. — Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей. — Но тот смех, который весь излстает из светлой природы человека, — излстает из нее потому, что на дне ее заключен «вечно бьющий родник его...»

Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многие бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу... Но не слышат могучей силы такого смеха: «что смешно, то низко», говорит свет; только тому, что произносится суровым, напряженным голосом, тому только дают название высокого».

«Положительный», «светлый», «высокий» смех Гоголя, выросший на почве народной смеховой культуры, не был понят (во многом он не понят и до сих пор.) Этот

смех, несовместимый со смехом сатирика, и определяет главное в творчестве Гоголя. Можно сказать, что внутренняя природа влекла его смеяться, «как боги», но он считал необходимым оправдывать свой смех ограниченной человеческой моралью времени.

Однако этот смех полностью раскрывался в поэтике Гоголя, в самом строении языка. В этот язык свободно входит неолитературенная речевая жизнь народа (его нелитературных пластов). Гоголь использует непубликуемые речевые сферы. Записные книжки его буквально заполнены диковинными, загадочными, амбивалентными по смыслу и звучанию словами. Он даже намеревается издать свой «Объяснительный словарь русского языка», в предисловии к которому утверждает: «Тем более казался мне необходимым такой словарь, что посреди чужеземной жизни нашего общества, так мало свойственной духу земли и народа, извращается прямое, истинное значение коренных русских слов, одним приписывается другой смысл, другие позабываются вовсе». Гоголь остро ощущает необходимость борьбы народной речевой стихии с мертвыми, овнешняющими пластами языка. Характерное для ренессансного сознания отсутствие единого авторитетного, непререкаемого языка отзывается в его творчестве организацией всестороннего смехового взаимодействия речевых сфер. В его слове мы наблюдаем отсюда постоянное освобождение забытых или запретных значений.

Затерянные в прошлом, забытые значения начинают сообщаться друг с другом, выходить из своей скорлупы, искать применения и приложения к другим. Смысловые связи, существовавшие только в контексте определенных высказываний, в пределах определенных речевых сфер, неотрывно связанных с ситуациями, их породившими, получают в этих условиях возможность возродиться, приобщиться к обновленной жизни. Иначе ведь они оставались невидимы и как бы перестали существовать; они не сохранялись, как правило, не закреплялись в отвлеченных смысловых контекстах (отработанных в письменной и печатной речи), как будто навсегда пропадали, едва сложившись для выражения живого неповторимого случая. В абстрактном нормативном языке они не имели никаких прав, чтобы войти в *систему* мировоззрения, потому что это не система понятийных значе-

ний, а сама *говорящая жизнь*. Являясь обычно как выражение внелитературных, внеделовых, внесерьезных ситуаций (когда люди смеются, поют, ругаются, празднуют пируют — вообще выпадают из заведенной колеи), они не могли претендовать на представительство в серьезном официальном языке. Однако эти ситуации и речевые обороты не умирают, хотя литература может забывать о них или даже избегать их.

Поэтому возвращение к живой народной речи необходимо, и оно совершается уже ощутимо для всех в творчестве таких гениальных выразителей народного сознания, как Гоголь. Здесь отменяется примитивное представление, обычно складывающееся в нормативных кругах, о каком-то прямолинейном движении вперед. Выясняется, что всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к *началу* («изначальность»), точнее, к *обновлению начала*. Идти вперед может только *память*, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его. Конечно, и сами термины «вперед» и «назад» теряют в этом понимании свою замкнутую абсолютность, скорее вскрывают своим взаимодействием живую парадоксальную природу движения, исследованную и по-разному истолкованную философией (от элеатов до Бергсона). В приложении к языку такое возвращение означает восстановление его действующей, накопленной памяти в ее полном смысловом объеме. Одним из средств этого восстановления-обновления и служит смеховая народная культура, столь ярко выраженная у Гоголя.

Смеховое слово организуется у Гоголя так, что целью его выступает не простое указание на отдельные отрицательные явления, а вскрытие особого аспекта мира как целого.

В этом смысле зона смеха у Гоголя становится зоной контакта. Тут объединяется противоречащее и несовместимое, оживает как *связь*. Слова влекут за собой тотальные импресии контактов — речевых жанров, почти всегда очень далеких от литературы. Простая болтовня (дамы) звучит в этом контексте как речевая проблема, как значительность, проступающая сквозь не имеющий, казалось бы, значения речевой сор.

В этом языке совершается непрерывное выпадение из литературных норм эпохи, соотнесение с иными реально-

стями, взрывающими официальную, прямую, «приличную» поверхность слова. Процесс еды, вообще разные проявления материально-телесной жизни, какой-нибудь диковинной формы нос, шишка и т. п. требуют языка для своего обозначения, каких-то новых изворотов, согласований, борьбы с необходимостью выразиться аккуратно и не задевая канон; в то же время ясно, что не задеть его они не могут. Рождается расщепление, перепрыгивание смысла из одной крайности в другую, стремление удержать баланс и одновременные срывы — комическое травестирование слова, вскрывающее его многомерную природу и показывающее пути его обновления.

Этой же цели служат разнузданная пляска, животные черты, проглядывающие в человеке, и т. п. Гоголь обращает особое внимание на жестикуюляцию и бранный фонд, не пренебрегая никакими специфическими особенностями смеховой народной речи. Жизнь вне мундира и чина с необыкновенной силой влечет его к себе, хотя он в юности мечтал о мундире и чине. Попранные права смеха находят в нем своего защитника и выразителя, хотя он и думал всю жизнь о серьезной, трагической и моральной литературе.

Мы видим, таким образом, столкновение и взаимодействие двух миров: мира вполне легализованного, официального, оформленного чинами и мундирами, ярко выраженного в мечте о «столичной жизни», и мира, где все смешно и несерьезно, где серьезен только смех. Нелепости и абсурд, вносимые этим миром, оказываются, наоборот, истинным соединительным внутренним началом другого, внешнего. Это *веселый* абсурд народных источников, имеющих множество речевых соответствий, точно фиксированных Гоголем.

Гоголевский мир, следовательно, находится все время в зоне контакта (как и всякое смеховое изображение). В этой зоне все вещи снова становятся осязаемыми, представленная речевыми средствами еда способна вызывать аппетит, возможно и аналитическое изображение отдельных движений, которые не теряют цельности. Все становится сущим, современным, реально присутствующим.

Характерно, что ничего существенного из того, что хочет передать Гоголь, не дается им в зоне воспоминания. Прошлое Чичикова, например, дано в далесвой зоне

и в ином речевом плане, чем его поиски «мертвых душ», здесь нет смеха. Там же, где по-настоящему раскрывается характер, действует постоянно объединяющая, сталкивающая, контактирующая со всем вокруг стихия смеха.

Важно, что этот смеховой мир постоянно открыт для новых взаимодействий. Обычное, традиционное понятие о целом и *элемента* целого, получающем только в целом свой смысл, здесь приходится пересмотреть и взять несколько глубже. Дело в том, что каждый такой элемент является одновременно представителем какого-нибудь другого целого (например, народной культуры), в котором он прежде всего и получает свой смысл. Цельность гоголевского мира, таким образом, является принципиально не замкнутой, не самоудовлетворенной.

Только благодаря народной культуре современность Гоголя приобщается к «большому времени».

Она придает глубину и связь карнавализованным образам коллективов: Невскому проспекту, чиновничеству, канцелярии, департаменту (начало «Шинели», ругательство — «департамент подлости и вздоров» и т. п.). В ней единственно понятны веселая гибель, веселые смерти у Гоголя — Бульба, потерявший люльку, веселый героизм, преобразование умирающего Акакия Акакиевича (предсмертный бред с ругательствами и бунтом), его загробные похождения. Карнавализованные коллективы, в сущности, изъяты народным смехом из «настоящей», «серьезной», «должной» жизни. Нет точки зрения серьезности, противопоставленной смеху. Смех — «единственный положительный герой».

Гротеск у Гоголя есть, следовательно, не простое нарушение нормы, а отрицание всяких абстрактных, неподвижных норм, претендующих на абсолютность и вечность. Он отрицает очевидность и мир «само собой разумеющегося» ради неожиданности и непредвидимости правды. Он как бы говорит, что добра надо ждать не от устойчивого и привычного, а от «чуда». В нем заключена народная обновляющая, жизнеутверждающая идея.

Скупка мертвых душ и разные реакции на предложения Чичикова также открывают в этом смысле свою принадлежность к народным представлениям о связи жизни и смерти, к их карнавализованному осмеянию. Здесь

также присутствует элемент карнавальной игры со смертью и границами жизни и смерти (например, в рассуждениях Собакевича о том, что в мертвых мало проку, страх Коробочки перед мертвецами и поговорка «мертвым хоть забор подпирай» и т. д.). Карнавальная игра в столкновении ничтожного и серьезного, страшного; карнавально обыгрываются представления о бесконечности и вечности (бесконечные тяжбы, бесконечные нелепости и т. п.). Так и путешествие Чичикова *незавершимо*.

В этой перспективе точнее видятся нам и сопоставления с реальными образами и сюжетами крепостнического строя (продажа и покупка людей). Эти образы и сюжеты кончаются вместе с концом крепостного строя. Образы и сюжетные ситуации Гоголя бессмертны, они — в большом времени. Явление, принадлежащее малому времени, может быть чисто отрицательным, только ненавистным, но в большом времени оно амбивалентно и всегда любо, как причастное бытию. Из той плоскости, где их можно только уничтожить, только ненавидеть или только принимать, где их уже нет, все эти Плюшкины, Собакевичи и пр. перешли в плоскость, где они остаются вечно, где они показаны со своей причастностью вечно становящемуся, но не умирающему бытию.

Смеющийся сатирик не бывает веселым. В пределе он хмур и мрачен. У Гоголя же смех побеждает все. В частности, он создает своего рода *катарсис* пошлости.

Проблема гоголевского смеха может быть правильно поставлена и решена только на основе изучения народной смеховой культуры.

ЛИТЕРАТУРА — ПРИРОДА — КУЛЬТУРА

1

Обсуждение перспектив развития природы и культуры в их соотношениях приобрело в наше время злободневный и даже политически острый интерес. Оно и понятно. Те или иные прогнозы относительно того, как эти процессы будут развиваться в дальнейшем, связаны и с определенными позициями в области общественного прогресса и ведут к определенной точке зрения на человека будущего.

Для характеристики идеологической борьбы вокруг этой проблематики сошлемся сейчас на мнение Макса Бензе, профессора Высшей технической школы в Штутгарте, немецкого ультраструктуралиста, пытающегося создавать машинным способом поэтические произведения. Взгляды Бензе, как нам представляется, поверхностны, но присущая им резкая полемичность обнажает весьма характерную тенденцию, в них содержащуюся.

В своем «Введении в информационно-теоретическую эстетику» Бензе приходит к выводу об «увеличивающейся искусственности нашей цивилизации, в которой искусственному предстоит возобладать над природным». На этой основе он делает далеко идущие прогнозы относительно будущего литературы, также, по его мнению, приобретающей все более искусственный характер¹.

В сущности, Бензе откровенно и без малейшего стеснения стремится увековечить современную буржуазную цивилизацию и отчуждение человека в ней. Победы научно-технической революции он рассматривает как

¹ Max Bense. Einführung in die informations-theoretische Ästhetik. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1969, S. 127, 136.

нечто такое, что с неумолимой беспощадностью уничтожает все природное в человеке, обществе, в культуре независимо от тех социальных условий, в которых соответствующие конфликты протекают.

Очевидно, что Бензе исходит из такого представления о современной культуре, которое отождествляет ее с материальным и духовным укладом типического буржуа, жителя большого города. Читает он не книги, а комиксы и рекламу (как того и хочется Бензе), следуя моде, лакомится такими искусственнейшими деликатесами, как «конкретная поэзия», которую творят машины Бензе и такие поэты, как Гомрингер.

Разумеется, теоретик «информационной эстетики» до крайности упрощает вопрос. Он, в частности, игнорирует роль природного в духовной жизни народа и общественных групп, вступающих в конфликт с буржуазным порядком.

Сошлёмся для примера на то, что многие американские «новые левые» ищут счастье в общении с природой и в таких отношениях друг с другом, в которых преодолено отчуждение².

Но еще более показательное отношение большой реалистической литературы к этой проблематике.

Природное как образы мощи и красоты самой природы и отражение природного в духовной жизни и культуре, влияющее на отношения между людьми, обладает несомненной привлекательностью для искусства, действительно выражающего глубокие человеческие потребности. Об этом свидетельствует с особенной убедительностью литература самой развитой в индустриальном, техническом отношении страны капитализма — США.

В сущности, из больших писателей США лишь Дос Пассос был захвачен пафосом жизни гигантского города, зато Фолкнер, Вулф, Хемингуэй в той или иной форме и степени противопоставили городу силу, красоту и поэзию природного, стихийного течения жизни, могучих просторов Америки, силу инстинктивных человеческих страстей и чувств.

Очевидно, что вопрос о природном в культуре и литературе имеет сейчас мировое значение. Но здесь речь

² См. Н. С. Юлина. Бунтующая молодежь в поисках идеологии. — «США. Экономика, политика, идеология», 1971, № 9, стр. 57.

пойдет лишь о советской литературе, как элементе культуры развитого социалистического общества, и о том человеке, которого она изображает и помогает воспитывать, и об ее идейно-художественных традициях.

Если же мы привлекли слова Бензе, то, во-первых, потому, что прогноз его носит «глобальный» характер и вызывает на спор, а во-вторых, и главным образом потому, что вопрос об отношении человека к природе в процессах строительства культуры существен и для нашей страны.

Приведу только слова члена-корреспондента Академии наук В. А. Ковды, область научных интересов которого связана с интересующей нас проблематикой, воспроизведенные в журнале «Наука и жизнь».

В противоположность пессимизму многих западных специалистов советский ученый говорит о возможности и необходимости «найти ключ к примирению человека и природы» и, отмечая предпосылки, имеющиеся именно у социалистического общества для решения такого рода проблем, подчеркивает всю необходимость воспитать в каждом «понимание важности сохранения биосферы и своего единства с природой»³.

Нам и хочется в этой статье указать на ту роль, какую наша литература играет в духовной борьбе за единство природы и человека, природы и культуры.

2

В литературном отражении этого круга вопросов совершенно исключительное место занимает творчество М. М. Пришвина, писателя, чье значение именно для развития социалистической культуры, думается, все еще не вполне оценено по достоинству. Трудно указать, по крайней мере в XX в., другого художника слова, который бы более глубоко, пристально и сосредоточенно, нежели Пришвин, исследовал и воплощал средствами искусства взаимосвязи природы и культуры, доказав истинность найденных им в этой области духовных и художественных решений и своим творчеством, и своей жизнью, своим «поведением», по его собственному выражению.

³ «Наука и жизнь», 1971, № 8, стр. 34 и 39.

Пришвин писал о самом себе: «Пришвин дает нам природу, поскольку в ней действительно содержится родственный человеку, осмелимся сказать, *культурный* слой»⁴.

Эта как будто парадоксальная мысль выражена и в самом творчестве писателя. Одним из свидетельств тому может служить рассказ «Нерль». То, что было заложено по «законам природы» в только появившейся на свет маленькой, изящной сучке, оказалось в дальнейшем в естественном соответствии с качествами «задуманной» человеком рабочей собаки.

Так как бы обнаружили и встретились «культурный слой» природы и «природный» в самой культуре, если следовать логически за терминологией писателя и продолжать ее. По его словам, изображаемое им «как бы все происходило у границы природы и человеческого духа»⁵.

Горький же писал о Пришвине, обращаясь к нему: «это ощущение Земли как своей плоти удивительно внятно звучит для меня в книгах Ваших». «Ни у одного из русских писателей я не встречал, не чувствовал такого гармонического сочетания любви к Земле и знания о ней, как вижу и чувствую это у Вас»⁶.

В творчестве Пришвина Горький видел отражение стремления человечества «вовлечь в разум свой все тайные силы Земли», она «больше наша, чем мы привыкли думать»⁷, продолжал Горький, ссылаясь на гипотезу гениального ученого В. И. Вернадского.

Конечно, эти мысли Пришвина и Горького имеют в литературе свою традицию. Быть может, особенно ярко она выражена в философской поэзии Тютчева, для которого соотношения природы (кстати сказать, и для него, как и для Горького, она нередко встает в образе Земли) и человека определяли собою исходное противоречие его видения мира. Противоречие это было исходным в том смысле, что каждая его сторона рождала в восприятии

⁴ М. М. Пришвин. Собр. соч. в 6 томах, т. 4. М., 1957, стр. 12.

⁵ М. М. Пришвин. Собр. соч. в 6 томах, т. 6, стр. 516.

⁶ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, стр. 109. Горький считал, что Пришвин пишет не о природе, а «о большем, чем она,— о Земле Великой матери нашей» (там же).

⁷ Там же, стр. 108, 109.

и в воображении Тютчева цепь философски-образных ассоциаций. Так возникали новые ряды противоречий, таких, как небо и человеческая мысль, необходимость и свобода, ночь и день, и т. д.

В «Колумбе» Тютчев дал гениальное образное выражение, хочется сказать «формулу», своего понимания единства человека, его разума и природы как могучей творческой силы (мы не касаемся здесь соотношения этого стихотворения с одноименным произведением Шиллера, полагая, однако, что у Тютчева глубоко отозвался не только художественный, но и громадный философский опыт начала XIX в.):

Так связан, съединен от века
Союзом кровного родства
Разумный гений человека
С творящей силой естества.
Скажи заветное он слово, —
И миром новым естество
Всегда откликнуться готово
На голос родственный его.

Конечно, «формулы», выдвинутые такими художниками слова, как Пришвин, Горький, Тютчев, не претендуют и не могут оцениваться под углом зрения научной, теоретической точности. И прежде всего здесь сказывается своеобразие именно художественного видения и воплощения мира. Свообразие это выражается в восприятии природы и человека, природы и культуры и множества их конкретных проявлений как чего-то целостного и единого, ибо художник «сразу», в чувственной неразъединимости видит то, что ученый разъединяет в своем анализе.

Поэтому Пришвин, отмечая, что в природе «можно искать периоды, связи, законы, как нас учили», противопоставлял этому свое видение ее. Оно позволяет «догадываться о целом, в каждом явлении находить не связь его с другим и со всеми «законами», уже открытыми, а в этом явлении видеть прямо само целое, самую природу в ее беззаконном существе»⁸. Так писатель определил суть своего художественного открытия.

⁸ М. М. Пришвин. Собр. соч. в 6 томах, т. 6, стр. 436.

И вместе с тем между мыслями художников и ученых об единстве природы и человека внутренняя перекличка очевидна. В том же самом 1844 г., которым датирован «Колумб», Герцен работал над «Письмами об изучении природы», в первом из которых он указал, что развитие «начинается со стихийной борьбы, с химического средства и оканчивается самопознающим мозгом человеческой головы»⁹. У Герцена, как и у Тютчева, природа вызывает ассоциации, переходящие уже в область истории. В книге «С того берега» Искандер заявлял, что «народы, массы, это — стихии, океаниды, их путь — путь природы». Но здесь же он оспаривал мнение, будто «между природой и историей — каменная стена»¹⁰, приближаясь тем самым к историческому материализму.

Мысли же Горького перекликались с идеями В. И. Вернадского о биосфере не только тогда, когда он в статье, посвященной Пришвину, прямо писал об этом, но и тогда, например, когда в повести «В людях» рисовал такую картину: «Бабий говор, пьяный рев мужиков, звонкие крики детей, пение басовитой гармоники,— все сливается густым гулом, мощно вздыхает неустойчиво творящая земля». А в «Детстве» нахлебник «Хорошее дело» говорит о бабушке: «Хороша у тебя бабушка — о какая земля!».

У художников слова единство природы и человека нередко выступают почти как тождество, именно поэтому Пришвин и мог написать, что «существо природы есть сам человек в своем существе». Он тут же оговаривался, что вовсе не отрицает объективного существования природы, но пояснял: «изучая или воспринимая так природу (т. е. в ее цельности, см. выше.— Я. Э.), мы открываем в ней существо человека»¹¹. Все это естественно связано с представлением и о «культурном слое» в природе и о природном в человеке и в культуре человечества. Думается, что эти представления идут дальше вглубь природы, нежели понятия «вторая природа» и «очеловеченная природа». Не сводимы они и к антропоморфизму.

Во всяком случае и у Пришвина и у Горького в их воззрении на природу и человека содержится нечто та-

⁹ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 томах, т. III. М., 1954, стр. 105.

¹⁰ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 томах, т. VI, стр. 66 и 80.

¹¹ М. М. Пришвин. Собр. соч. в 6 томах, т. 6, стр. 436.

кое, что заставляет вспомнить известные слова Энгельса писавшего о природе, что мы «нашей плотью, кровью и мозгом принадлежим ей и находимся внутри ее, что все наше господство над ней состоит в том, что мы, в отличие от всех других существ, умеем познавать ее законы и правильно их применять»¹².

Творческий труд, основанный на живой близости к природе и познании ее законов, определяет собою, в частности, пафос такого произведения Пришвина, как повесть «Жень-шень». Такое отношение к природе рождает новые культурные ценности в том смысле, что оно влияет на отношения между людьми. В этой повести рассказчик находит у Лувена, старого искателя «корня жизни» — жень-шеня, поразившее его «родственное внимание, с которым он относился ко всякому существу в природе». Такое действенное, практически повседневно проверяемое внимание и позволяет рассказчику прийти к выводу, что «культура не в манжетах и запонках, а в родственной связи между всеми людьми»¹³. Мы не будем здесь останавливаться на вопросах, связанных с определением культуры, но напомним, что взгляд на отношения между людьми как на явление культуры свойствен отнюдь не только Пришвину. Об этом писали, например, и Роллан, и Генрих Манн.

Думается, эту мысль следует понимать таким образом, что создаваемые человечеством высокие духовные и материальные ценности могут влиять и на отношения между людьми. Отношения эти именно тогда становятся культурными в истинном смысле слова, когда они впитывают такого рода влияния. А к этим ценностям относятся и искусство, и наука, и связанное с ними художественное, научное и практическое освоение природы, которое, по мысли Пришвина, должно сочетать не только «силу родственного внимания» ко всему цельному в природе, в такой степени свойственное Лувену, но и «методы современного знания»¹⁴.

Недаром советские философы указывают на связь, существующую между жизнью природы и социалистической культурой. «Культура — это не захирение, а рас-

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 496.

¹³ М. М. Пришвин. Собр. соч. в 6 томах, т. 3, стр. 239, 257.

¹⁴ Там же, стр. 299.

цвет возможностей и законов природы, ее возрождение: (Г. С. Батищев¹⁵). Управление природой — одна из важнейших сторон нашей культуры.

3

Однако, видя односторонность инстинктивного стихийно-практического ощущения человеком своего единства с природой, никак не следует недооценивать положительные возможности этого душевного строя чувств, мыслей и этого практического умения для творчества культуры в том смысле, о котором сказано выше. Не случайно отмечает Пришвин высокие нравственные качества Лувена, его требование чистой совести, что органически связано с его даром родственного внимания к природе и всему живому в ней.

Инстинктивная, практическая близость к природе способна дать литературе могучие импульсы, подобно другим стихийным, но стремящимся вперед жизненным потокам, однако подлинная литература на этом не останавливается. Она своими специфическими средствами осмысляет эту близость, открывает заложенные в ней возможности и способна тем самым духовно-эстетически возвысить ее, представить как явление культуры, человеческого творчества. Подчеркнем, что говорим здесь именно о социалистической культуре, о литературе социалистического реализма. Конечно, инстинктивная близость к природе возникает и в капиталистическом обществе. Однако здесь она так или иначе, раньше или позже обречена столкнуться с искажающим ее собственничеством и связанным с ним «чудовищным разрушением жизни»¹⁶, природы, столь возмущавшим Пришвина.

Разрушает капиталистический строй и всякую патриархальную попытку остановиться на этой инстинктивной близости к природе, к земле.

Литература же, не нашедшая еще путь к социализму, вынуждена или идеализировать эту близость, или показывать ее разрушение, или же воплощать мощь природы

¹⁵ «Человек в социалистическом и буржуазном обществе». Симпозиум. М., 1966, стр. 250. Ср. также статью М. М. Камшилова «Научно-технический прогресс и эволюция биосферы». («Вопросы философии», 1972, № 4).

¹⁶ М. М. Пришвин. Собр. соч. в 6 томах, т. 3, стр. 571.

в отрыве от творческой деятельности человека. Эти противоречия чувствуются даже у такого замечательного писателя, как Лакснесс, чье творчество выросло на столь исключительной для нашего времени почве, какой являлся быт Исландии.

Может показаться, что все вышесказанное, относящееся к социалистической культуре и советской литературе, является более или менее бесспорным.

Однако повседневный опыт нашей критики свидетельствует о другом. Сошлемся на некоторые выступления, имевшие место в 1971 г. и относящиеся к созданному Василием Беловым образу Ивана Африкановича Дрынова в «Привычном деле».

В статье А. Хайлова «В рабочем цехе критики (на пути к целостному анализу)» повесть Василия Белова, в противовес прежнему «единому восторженному хору похвалы центральному герою произведения», охарактеризована как «драма русского пошехонства»¹⁷.

В «Словаре современного русского литературного языка» понятие «пошехонец» разъясняется вполне обоснованно следующим образом: «Тупой, беспросветно-отсталый обыватель». Это определение мы, таким образом, по воле А. Хайлова, и вынуждены отнести к Ивану Африкановичу.

Следует, впрочем, сказать, что понятие пошехонства в приложении к Ивану Африкановичу А. Хайлов заимствовал у А. Марченко, на статью которой «Из книжного рая...» («Вопросы литературы», 1969, № 4) он и ссылается.

Однако А. Марченко, употребляя это выражение, отправляется от тех сказок о пошехонцах, которые у Белова рассказывает бабка Евстоля, сама посмеивающаяся над глупыми пошехонцами. К тому же А. Марченко ставит это слово в кавычки, и, что особенно важно, ее истолкование повести направлено против упрощенно-бытового понимания последней.

Но еще дальше А. Хайлова пошел Б. Анашенков, который называет Дрынова «рабом по психологии, причем рабом худшего толка, рабом, примирившимся со своим рабством»¹⁸.

¹⁷ «Вопросы литературы», 1971, № 7, стр. 8.

¹⁸ «Вопросы литературы», 1972, № 3, стр. 32.

Чьим же «рабом» является Иван Африканович? Б. Анашенков на этот вопрос не отвечает. Не природы ли? — вправе мы предположить.

Действительно, в повести говорится о круговороте природы, которому Дрынов подчиняется: «Вот эдак и пойдет жизнь: однажды с полночи растает лесное болотное тепло, и солнечный колкий мороз утром опустится на воду» и т. д. И затем: «нет конца этому круговороту».

Подчиняется Иван Африканович этому круговороту, как любой другой деревенский житель, поскольку зависит от него в своем быту и труде. Но он отнюдь не только подчиняется природе, он ее великолепно, пусть только инстинктивно, практически, а не научно, *знает*. Вот от этого-то своего поразительно чуткого, выработанного всей жизнью любовного знания Иван Африканович — а вместе с ним читатель — и получает наслаждение, а вовсе не от «рабства», не от «пошехонского» отношения к жизни...

Для Ивана Африкановича озеро — «родимое», «понятное каждой своей капелькой, каждой клюквинкой на лывистых берегах»; а в лесу «за жизнь каждое дерево вызнато-перевызнато, каждый пень обкурен, обтоптана любая подсека».

Рыболов, охотник, плотник, Иван Африканович впитал в себя знание природы, любовь к ней, способность добывать ее плоды. Это совсем не та «власть земли», о которой писал Глеб Успенский: «ни за что *не отвечая*, ничего сам не придумывая, человек живет только *слушаясь*».

Успенский и в мировосприятии того, кто был подвержен власти земли, находил место для «простора наслаждению», но наслаждению, вызванному хорошим урожаем, «земледельческим благосостоянием» и т. п. Не говоря уже о том, что Иван Африканович не земледелец, его наслаждение природой носит гораздо более сложный и тонкий, более высокий духовный характер. Его наблюдениям над природой, его чувству единства с ней присущи, по воле Белова, эстетическая чуткость и даже можно сказать артистизм. А такое отношение к природе связано у Ивана Африкановича со всем его эмоциональным строем, лучшим выражением которой является его «горячая любовь» к жене, а потом то беспредельно горькое чувство утраты, которое владеет им после ее смерти.

Сергей Залыгин был прав, когда писал, что Иван Африканович «и не очень-то кажется умен, и не очень энергичен, временами даже инфантилен и слишком уж простоват, а необходим нам»¹⁹. И думается, что необходим он прежде всего вот этой поэтической культурой своего чувства близости к природе, к людям, сочетающейся с чуть грубоватой простоватостью, которую, однако, хочется назвать простодушием, добротой и непритязательностью.

Чуткое знание и поэтическое видение природы, свойственные Дрынову, его глубокая человечность встают перед нами как черты растущей снизу народной культуры, оттеняемые такими играющими столь большую роль в повести проявлениями народного художественного творчества, как песня, частушки, поговорки и т. д. Думается, кстати сказать, что одним из литературных учителей Белова был Пришвин.

Нет оснований идеализировать и абсолютизировать эту культуру, но следует задуматься о ее соотношениях с советской социалистической культурой в целом.

Идеализируя «власть земли», «народный дух», «народную мысль», Глеб Успенский должен был вместе с тем признать, что они разрушаются все более властно и нагло вторгающимися в деревню деньгами, стремлением к «благополучию денежному», «жадностью», хищничеством.

Перспектива же развития того, что вносит Иван Африканович — пусть не ведая того — в нашу культуру, лежит, с очевидностью, в науке, в «методах современного знания», по выражению Пришвина, что, однако, вовсе не должно разрушить то, что было дано Дрынову природой, жизнью, опытом деревенского человека, его чуткостью.

Его дети, а их девятéro, получают совсем иное образование, чем их отец, пойдут дальше и сумеют участвовать в строительстве социалистической культуры, оставаясь верными тому хорошему, что они узнали и почувствовали в родной деревне и семье.

Глубокое своеобразие культуры развитого социалистического общества как раз и заключается в возможности и даже необходимости сохранения всех лучших духов-

¹⁹ С. Залыгин. Послесловие. — В кн.: Василий Белов. Сельские повести. М., «Молодая гвардия», 1971, стр. 334.

ных и материальных ценностей, сложившихся в народном, национальном быту и обладающих возможностями прогрессивного развития.

А наша художественная литература обладает, как показывает опыт Василия Белова и ряда других писателей, богатейшими возможностями в области поэтического отражения и умножения этих ценностей во всем их национальном своеобразии и общечеловеческом значении.

4

Всестороннее, «гармоническое развитие всех человеческих сил» (выражение Гете²⁰) — одна из важнейших черт гуманистического идеала. Чувство близости, единства с природой является естественным элементом такого развития. Гете сетовал на то, что «наш образ жизни» далек от подлинной природы²¹.

В XIX в. отдельным выдающимся людям, поставленным в особо благоприятные условия, всестороннее развитие представлялось осуществимым на собственном опыте. Так, Герцен гордился, что он и его круг жили «во все стороны»²². Он сам сочетал редчайшую интеллектуальную силу с поэтическим ощущением природы. Но он с горечью ощущал исключительность своего положения.

Вместе с тем чем яснее обозначалась перспектива вовлечения широких народных масс в борьбу за светлое будущее своего народа и всего человечества, тем более реальной становилась возможность того, что всестороннее развитие станет доступным массам.

Эту возможность будущего с гениальной проницательностью воплотил Чернышевский в четвертом сне Веры Павловны. Охарактеризованные здесь люди будущего «имеют все наше нравственное развитие вместе с физическим развитием простых наших рабочих людей», они живут среди прекрасной природы, пользуясь всеми достижениями техники и благами городской цивилизации. Но в самой действительности, в которой находился Чер-

²⁰ И. П. Эккертман. Разговоры с Гете. М.—Л., «Academia», 1934, стр. 277.

²¹ Там же, стр. 765.

²² А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 томах, т. IX, стр. 113.

нышевский, не было революционного класса, не было поэтому возможности найти путь, идя по которому массы могли бы завоевать высокую культуру, всестороннее развитие.

Лишь на основе соединения социализма и рабочего движения Ленин, столь высоко ценивший Чернышевского и его роман, нашел этот столь трудный и длительный, но плодотворнейший путь, способный удовлетворить потребности и запросы народа. «Нигде народные массы не заинтересованы так настоящей культурой, как у нас», — указывал Ленин в 1923 г.²³

Сам Ленин как величайший представитель русской и всемирной демократической и социалистической культуры всей своей деятельностью воплощал единство высшей мысли своего времени и духовных чаяний рабочих, народных масс.

Недаром рабочий, делегат партийного съезда, говорил Горькому в Лондоне: «Ленин — вождь и товарищ наш», а сам Ленин требовал от пролетарского авангарда умения «связаться, сблизиться, до известной степени, если хотите, слиться с самой широкой массой трудящихся...»²⁴

Эти черты Ленина, величайшего творца новых человеческих отношений, новой культуры, полно и ярко отразились в самой его личности.

«Владимир Ильич дорог и близок всем нам, будет дорог и близок многим поколениям после нас и как человек», — говорил Л. И. Брежнев²⁵.

Ленин обладал такой широтой кругозора, такой научностью взгляда, такой многосторонностью интересов, какой мог обладать только великий преобразователь всей жизни, от ее экономических основ до вершин культуры.

Недаром два человека, лучше всех других знавших и понимавших Ленина, Горький и Н. К. Крупская, в один голос говорят об одной отличительной черте Владимира Ильича. Горький отличал в Ленине «живой и неутомимый интерес ко всему в мире». Н. К. Крупская писала,

²³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 364.

²⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 7.

²⁵ «К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина». Сб. документов и материалов. М., Госполитиздат, 1970, стр. 115.

что Ленин «впитывал жизнь во всей ее сложности и многогранности»²⁶.

Сам Ленин не раз употреблял выражение «живая жизнь»²⁷, указывая, что марксист должен считаться именно с ней.

О том, как многосторонне Ленин воспринимал и чувствовал «живую жизнь», лучше всего свидетельствует Н. К. Крупская в своих замечательных воспоминаниях. По ее словам, «любил он природу, пушистый весенний лес, горные тропы и озера, шум большого города, рабочую толпу, любил товарищей, движение, борьбу, жизнь во всей ее многогранности»²⁸.

Н. К. Крупская рассказывает, как страстно Владимир Ильич любил природу: «В эмиграции мы уходили постоянно куда-нибудь за город подышать полной грудью и возвращались домой опьяненные от воздуха, движения, впечатлений»²⁹.

Не удивительно, что в своих работах, посвященных вопросам политики и жизни общества, Ленин прямо не касался природы, диалектико-материалистическое понимание которой он отстаивал в своих философских сочинениях и конспектах.

И тем не менее порой в публицистических трудах Ленина отзывается его отношение к природе. Сошлемся на «Заметки публициста» (1922), обладающие подзаголовком «О восхождении на высокие горы, о вреде уныния, о пользе торговли, об отношении к меньшевикам и т. п.»³⁰.

В первой из этих заметок «вроде примера» говорится о человеке, совершающем опасное восхождение на очень высокую гору, но оказавшемся в положении, «когда двигаться вперед по избранному направлению и пути оказалось... прямо невозможно»³¹ и пришлось искать других путей, ведущих на вершину. Внизу же слышатся злорадные, полные лицемерия голоса, критикующие «безумца», пренебрегшего опасностью.

²⁶ Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. М., Госполитиздат, 1968, стр. 977.

²⁷ См., напр., В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 81; т. 31, стр. 134.

²⁸ Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине, стр. 8.

²⁹ Там же, стр. 473.

³⁰ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 415.

³¹ Там же.

Этим примером Ленин иллюстрировал роль партии, русского пролетариата в период проведения новой экономической политики.

Но метафорический пример этот приобретает, думается, дополнительную окраску, если иметь в виду следующие слова Н. К. Крупской о Владимире Ильиче: «Высоты не боялся — в горах ходил «по самому краю»³².

Лаконичное замечание это в сопоставлении с «Заметками публициста» рисует Ленина человеком чуждым какого-либо страха перед высотами природы и истории, наоборот, — ощущающим величие такой «невиданной еще в мире высоты»³³ и решившимся ее завоевать.

Так, отношение Ленина к природе оказывается органической стороной его мироощущения, естественным элементом той многогранной социалистической культуры, которую он творил и возглавлял.

Для нашей литературы величайшее значение имеет эта всесторонность ленинских интересов, охватывавших и политическую борьбу, и рабочую толпу, и природу, и «ближних» и «дальних», и т. д. и т. п.

Вопрос о выражении всестороннего человеческого развития в нашей литературе мог бы явиться предметом большого монографического исследования. Ведь такая всесторонность способна принимать самые разнообразные индивидуально-неповторимые формы и в жизни, и в искусстве, ни в чем не стесняя этого индивидуального своеобразия. Но, разумеется, в огромном большинстве случаев следует — точности и осторожности ради — говорить о многосторонности, своим «подбором» различных сторон бытия и мироощущения дающей представление о возможностях всесторонности — жизненной и эстетической.

Сошлюсь — бегло притом — лишь на два примера. В «Сокровенном человеке» Андрея Платонова очень важную роль играет мотив «мужества природы». «Глубокие времена дышали над этими горами — свидетелями мужества природы, посредством которого она только и существовала. Эти вооруженные путники также были полны мужества и несметной смелости, какие имела природа, вздымая горы и роя водоемы». А в конце повести Пухов догадывается, что «отчаянная природа перешла

³² Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине, стр. 484.

³³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 415.

в людей и в смелость революции». Так на языке искусства Платонов передает единство природы и истории.

В повести Чингиза Айтматова «Прощай, Гульсары!» красота и поэзия всего природного — славного коня, суровой мощи степей и гор, зовущих вдаль образов народной песни — сочетаются с силой углубляющейся мысли Танабая, преодолевающей тяготы его старости.

Так, в обоих случаях великие факторы культуры — чувство единства с природой, любовь к ней, с одной стороны, и рожденная социалистической революцией мысль рабочего у Платонова, мысль колхозника у Айтматова, с другой, — выступают в сложном единстве.

Разумеется, многообразие возможностей такого и подобного ему синтеза в литературе не ограничено. Главное же в том, что внутренние противоречия этого единства в конечном счете не подрывают последнего. Чем шире, глубже и красочнее социалистический реализм охватывает жизнь в ее сложности, тем более многосоставным и богатым может стать такой синтез.

Имея в виду великую задачу воспитания всесторонне развитого человека, литература социалистического реализма не только вправе, но и обязана привлекать и опираться на самые различные стороны духовной жизни человека и его практической деятельности. И в этом смысле художественное выражение единства с природой не враждебно художественному пафосу творческого труда рабочего, хотя между этими сторонами развивающейся культуры противоречия очевидны.

Все вышесказанное свидетельствует о несостоятельности прогноза, предложенного Бензе. Ни в критическом, ни тем более в социалистическом реализме нельзя указать подлинно значительные явления, свидетельствующие о нарастающем вытеснении природного и о будущей победе над ним «искусственного». Такие тенденции имеются, но главным образом в неоавангардизме, в «конкретной поэзии», в поп-арте, в модернизме в широком смысле слова. В советской литературе роль природного увеличивается, а не уменьшается.

Природное все более становится в литературе отнюдь не выражением деревенской отсталости, а важным фактором созидания социалистической культуры и воспитания нового человека в их всесторонности.

О ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ
ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ
(методологические заметки)

Понятие о *направлениях*, безусловно, одно из самых важных понятий нашей историко-литературной науки; особенно велика его роль в преподавании истории литературы. Уже в средней школе, а тем более в школе высшей это понятие выступает как основа систематизации всего литературного материала, как первичная структура самого понимания историко-литературного процесса и исходный пункт для характеристики любого писателя.

Реализм Возрождения, барокко, классицизм, реализм Просвещения, сентиментализм, романтизм, критический реализм и т. п. — этот ряд явлений в их последовательной смене и взаимодействии представляет для подавляющего большинства людей, получивших филологическое образование, незыблемую почву для любого размышления об истории литературы нового времени, в частности об истории русской литературы.

Перечисленные стадии и одновременно типы литературного развития были выявлены в основном на материале французской литературы: но они уже давно (еще с прошлого века) рассматриваются и как стадии и типы русского историко-литературного процесса. С этой точки зрения русская литература XVIII—XIX вв. развивалась примерно следующим образом: классицизм (Ломоносов)¹ — просветительство (Новиков) — сентиментализм (Карамзин) — романтизм (Жуковский) — критический реализм (зрелый Пушкин и далее, вплоть до Чехова). Эта «сетка» прочно наложена на историю русской литературы, и кажется, что, если мы снимем ее, — все распадется.

¹ Беру наиболее «типичные» имена.

Дело в том, однако, что сетка эта сама трещит по всем швам. Наши историки литературы постоянно накладывают заплатки и ставят подпорки, чтобы не дать ей распасться. Примеров можно привести бесчисленное множество; ограничусь одним, но достаточно ярким.

Крупнейшее явление русской литературы XVIII в. — творчество Державина — явно не «влезает» ни в одно из имеющихся налицо направлений. Как же с ним поступить? А вот так, например:

«Творчество Державина развивалось... в русле нашего классицизма. Но в то же время в творчестве Державина имеются и некоторые элементы романтизма и вместе с тем... элементы «поэзии действительности» (т. е. реализма. — В. К.). Державин... смело нарушил... основной закон классицизма»² и т. д.

Или другое решение: «Поэзия Державина формировалась в те годы, когда русский классицизм достиг своих вершин». Но у Державина уже «звучит утверждение того естественного равенства людей, о котором писали французские просветители». Его поэзия тесно связана «с новым, просветительским представлением о человеке». В то же время и «настроения русского дворянского сентиментализма побеждали Державина»³.

Итак, в творчестве Державина можно обнаружить «элементы» всех возможных направлений. И подобные решения проблемы вовсе не исключительны; напротив, они вполне типичны. Откройте работы о любом из крупнейших писателей допушкинской эпохи, и вы прочтаете, что, скажем, Ломоносов был одновременно и классицистом и просветителем, а Фонвизин, помимо того, был уже отчасти и критическим реалистом, что поэты-декабристы синтезировали классицизм, просветительство и романтизм, а Грибоедов, как бы перескочив через романтизм, слил классицизм с критическим реализмом, и т. д. и т. п.

Если западные просветители отвергали многие существеннейшие принципы классицизма, а романтики, в свою

² Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. М., Учпедгиз, 1961, стр. 515—516.

³ А. Я. Кучеров. Г. Р. Державин (Жизнь и творчество). — В кн.: Г. Р. Державин. Стихотворения. М., Гослитиздат, 1958, стр. XXV, XXVIII, XXX, X.

очередь, отрицали основы просветительства, то в России самые противоречивые принципы, оказывается, мирно уживались в творчестве одного писателя...

Но да не подумает читатель, что я уличаю исследователей в выдумках. Рассматривая творчество русских писателей XVIII—начала XIX в. как сложное переплетение многообразных и даже противоположных тенденций, они, на мой взгляд, совершенно правы. У того же Державина в самом деле можно обнаружить черты, позволяющие так или иначе сблизить его поэзию и с классицизмом, и с просветительством, и с сентиментализмом, и с романтизмом, и с реализмом. Дело в том, однако, что все эти термины, по моему убеждению, только запутывают истинное существо проблемы.

Но прежде чем перейти к тому, что представляется мне сутью дела, необходимо затронуть еще ряд весьма важных вопросов.

Допустим, что в России XVIII в. была социально-эстетическая почва для возникновения классицизма⁴. Но неужели можно всерьез говорить об объективных предпосылках просветительства в русской жизни XVIII в.? Ведь реальной почвой просветительства в Западной Европе было сознательное движение «третьего сословия», направленное против феодализма или его пережитков; то же самое следует сказать и о сентиментализме. Между тем в России XVIII в., конечно же, не было ничего подобного.

Далес, романтизм повсюду выступил как «реакция» на просветительство, идеалы которого не осуществились. Разумеется, в России начала XIX в. эта историческая ситуация даже и не намечалась.

Словом, совершенно непонятно: как могли сложиться в России XVIII—начала XIX в. вполне «беспочвенные» просветительство, сентиментализм, романтизм?

Любое литературное направление призвано дать художественное решение определенной общественной «задачи». Но перед Россией XVIII—начала XIX в. вообще не стояли те конкретно-исторические задачи, которые стояли, скажем, перед Францией этой эпохи. Они выдвинулись в России значительно позже, и тогда литература с необходимостью обратилась к их решению.

⁴ С моей точки зрения, и это весьма сомнительно; но об этом ниже.

Русское Просвещение развивается во второй трети XIX, а не XVIII в. Оно сложилось тогда, когда уничтожение крепостного права стало реальной практической целью. Русские революционные демократы, одновременно являвшиеся и просветителями,— Белинский, Герцен, Щедрин, Чернышевский, Добролюбов, Некрасов — решали в России задачи подобные тем, которые решали во Франции такие просветители, как, скажем, Руссо или Дидро.

Тогда же складывался и настоящий русский романтизм, в частности как реакция на просветительство. Русский романтизм по-разному воплотился в трех больших (и включавших в себя разные, идеологически неоднородные тенденции) идейных и художественных движениях — славянофильстве, почвенничестве и народничестве, с которыми были связаны такие крупнейшие художники, как Тютчев, Достоевский, Глеб Успенский, не говоря уже о множестве писателей второго плана. Несомненны и своеобразные романтические устремления Фета и Лескова (скажем, в «Очарованном страннике»). Законченный тип русского романтика — Аполлон Григорьев; ярчайший представитель реакционного романтизма (подобный Жозефу де Местру) — Константин Леонтьев.

Что же касается сентиментализма, то задачи, соответствующие этому направлению, решали многие писатели натуральной школы, в частности молодой Достоевский (А. Григорьев метко определил его ранние вещи как воплощение «сентиментального натурализма») и молодой Толстой, не случайно сосредоточивший свое внимание на наследии Руссо и Стерна. По-своему воплотился сентиментализм и в творчестве молодого Тургенева, Григоровича, Соллогуба и т. д.⁵

Во всех этих утверждениях нет по сути дела ничего нового или необычного. Никто не станет отрицать, что Белинский или Щедрин просветители (это, конечно, несколько не противоречит революционно-демократической направленности этих писателей, как не противоречит ей просветительство Руссо, Дидро или Мабли). Никто не

⁵ Проблема русского сентиментализма 1840-х — начала 1850-х годов исследована, в частности, в работе В. В. Виноградова «Школа сентиментального натурализма». См.: В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., «Academia», 1929, стр. 291—390.

усомнится, что «Бедные люди» — вещь сентименталистского толка, никто не сможет оспорить того факта, что славянофильство и народничество (и связанные с этими течениями художники) имеют ярко выраженный романтический характер⁶. Причем в данном случае все эти литературные направления вырастают на реальной социальной почве.

И вполне естественно, здесь уже невозможно странное соединение просветителя и романтика в одном лице (по крайней мере в одно и то же время); здесь идет «нормальная» борьба направлений.

Но что же это получается? Уже после того, как в творчестве зрелого Пушкина сформировался «критический реализм»⁷, русская литература неожиданно опять начинает повторять стадии, которые, казалось бы, давно пройдены... Возможно ли такое странное повторение?

Однако этого мало. В концепции, согласно которой русская литература в течение столетия — от Кантемира до Пушкина — проходит путь от классицизма к критическому реализму, а затем три четверти века — до Чехова — развивает возможности этого реализма, есть еще один и, пожалуй, самый тяжкий изъян.

В любой западноевропейской литературе классицизму и последующим направлениям предшествует эпоха Возрождения, создающая все основные предпосылки дальнейшего развития. Это именно *целая эпоха*, занимающая не менее столетия, в течение которого происходит грандиозный переворот во всей культуре. Литературу этой эпохи невозможно представить себе без могучих фигур Рабле, Ронсара, д'Обинье во Франции, Спенсера, Шекспира, Б. Джонсона в Англии, Сервантеса, Лопе де Вега, Кеведо в Испании. Я уже не говорю о множестве

⁶ Для подкрепления этих определений можно сослаться на самый общепризнанный авторитет. В работе «От какого наследства мы отказываемся» В. И. Ленин рассматривает шестидесятников как просветителей, в основных своих чертах родственных французским просветителям середины XVIII в., а в работе «К характеристике экономического романтизма» прямо сопоставляет народников с идеологами западноевропейского романтизма рубежа XVIII—XIX вв.

⁷ По моему убеждению, русский критический реализм складывается лишь в 1860—1870-х, в зрелом творчестве Толстого, Тургенева, писателей-разночинцев.

менее значительных, но всё же подлинно выдающихся или даже великих писателей этого времени. Это и не могло быть иначе, ибо литература эпохи Возрождения в каждой из названных стран решала поистине титанические задачи. В ней осуществлялось, при наличии сложных классовых противоречий и конфликтов, национальное самосознание (поскольку именно в эту эпоху совершается и сам процесс окончательного становления наций). Сама литература в эту эпоху превращается, так сказать, из «вещи в себе» в «вещь для себя» и выходит на мировую арену. Именно в эту эпоху литература осваивает конкретное многообразие жизни нации и открывает стихию народа. С другой стороны, именно тогда литература утверждает суверенную человеческую личность. Наконец, литература Возрождения вырабатывает в каждой из стран национальный литературный язык и на его почве классическую форму национального искусства слова.

Грандиозность задач, стоявших перед литературой эпохи Возрождения, закономерно определила грандиозность самой этой литературы, в частности ее неповторимую цельность, синтетичность, многосторонность; искусство слова предстает в творчестве Рабле, Шекспира, Сервантеса как бы во всей полноте своих возможностей, пусть и не развернутых до конца.

Конечно, это было обусловлено конкретной социально-исторической почвой ренессансного искусства и своеобразным состоянием культуры, в частности и тем, что последняя только лишь вступила на новый путь развития и мир представлял ей как целостный, еще нерасчлененный, как единство всего многообразия жизни.

Между тем последующие этапы развития литературы обращаются, так сказать, к какой-либо одной грани бытия, выделяют и глубоко осваивают ее в ее отдельности.

Возьмем несколько упрощенный, но наглядный пример. Шекспировский «Гамлет» — одно из величайших и характернейших выражений ренессансной литературы. И в отдельных его образах можно разглядеть как бы предвестия основных образов последующих литературных направлений. Так, Лаэрт — это несомненный прообраз классицистического героя; Горацио напоминает основные характеры просветительской литературы; шут Иорик, являющийся в воспоминании Гамлета о детстве, словно бы предвещает сентименталистские образы (не

случайно Стерн «вывел» из этого шекспировского персонажа одного из главных героев «Тристрама Шэнди»); наконец, образ Офелии — это своего рода предвестие романтических характеров.

У Шекспира эти образы живут в едином, целостном художественном мире; сам Гамлет словно отражает и объединяет их всех в себе. Между тем последующие стадии западноевропейской литературы как бы воссоздают «крупным планом» и более углубленно жизненное и эстетическое содержание, воплотившееся в этих отдельных шекспировских образах. Разумеется, не следует понимать это буквально: речь идет только об определенных сторонах художественного содержания, разрабатываемого классицистами, просветителями, сентименталистами, романтиками. И дело, конечно, не в собственно литературном развитии: сама западноевропейская жизнь каждой из последующих эпох — с середины XVII до второй трети XIX в. — обуславливала выдвижение на первый план определенной художественной проблематики.

Но все же без той титанической работы, которую совершила литература эпохи Возрождения, немыслимы были бы последующие литературные направления. Так, в частности, ни одно из этих направлений не могло бы — в силу своей принципиальной односторонности — создать национальный литературный язык. Эту задачу было способно решить лишь синтетическое творчество эпохи Возрождения.

Словом, литература Возрождения была таким необходимым корнем новой литературы или, скорее, таким могучим стволом, на котором уже смогли вырасти ветви всех последующих литературных направлений. Чтобы пояснить это, приведу одно соображение.

Человек, каким он являлся в средневековой, доренессансной литературе, никак не мог бы стать героем классицистической трагедии, ибо для него немыслима была центральная трагическая коллизия классицизма — столкновение всеобщего долга и личной страсти. В характерах средневековой литературы не воплощалась суверенная, самостоятельная личность, для которой подчинение требованиям всеобщности могло вылиться в истинную трагедию.

В трагедиях Корнеля перед нами предстают герои, подобные героям литературы Возрождения, однако, в от-

личие от последних, они уже не стремятся безоглядно выявить все свои человеческие возможности, а видят высший, чреватый трагедийностью смысл бытия в подчинении требованиям разумного долга. Из этого ясно, что классицистические характеры могли появиться только лишь после характеров «ренессансных», как последующая стадия в истории литературного образа⁸.

А между тем, согласно общепринятой схеме, русский классицизм рождается как бы «на пустом месте», сразу после средневековой литературы. Правда, уже начиная с середины XVII в. в русской литературе и устном народном творчестве развиваются тенденции ренессансного характера⁹. Но это были только истоки, в значительной мере даже не вышедшие на поверхность культуры. Ни одной из тех задач, которые призвана решать литература Возрождения, эти явления не решили, и потому их можно вообще не принимать во внимание при общетеоретической постановке вопроса.

Итак, в России классицизм и последующие направления возникают словно «из ничего». Но это можно принять лишь при одном условии: если исходить из старой мысли о том, что новая русская литература — «не туземное, а пересаженное растение», и Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов попросту «пересадили» классицизм из Франции в Россию. Это положение часто отвергают из «патриотических чувств». Но дело не в чувствах. Ведь для того, чтобы просто «пересадить», все-таки нужна определенная художественная почва. С известной точки зрения даже возможность сколько-нибудь адекватно *перевести* на русский язык уже достигшую высокой зрелости литературу Запада свидетельствовала бы о зрелости самой русской литературы. Однако в XVIII в. даже эти задачи не могли быть решены.

Подлинные переводы и полноценные вольные переложения западной литературы были созданы лишь в начале XIX в.: это явилось *главным* делом для Жуковского, Гнедича, Мерзлякова, Козлова, Дельвига, Катенина; много также переводили Батюшков, Вяземский, молодой

⁸ См. об этом работу Г. Д. Гачева «Развитие образного сознания в литературе». — В кн.: «Теория литературы» (т. I). М., «Наука», 1962.

⁹ Я стремился показать это в книге «Происхождение романа» (М., «Советский писатель», 1963, стр. 189—263).

Тютчев и сам Пушкин¹⁰. Лишь в это время складывается зрелый национальный художественный стиль, который способен был воссоздать в иной языковой материи высокоразвитые художественные стили других литератур.

Но дело шло, конечно, не только о языковых и стилевых проблемах. Русская литература XVIII в. не могла, разумеется, освоить и само содержание западной литературы того времени. Впрочем, в глубоком смысле здесь нет двух проблем, ибо форма — это только внешнее бытие содержания. Для того, чтобы воплотить, скажем, содержание романа, безусловно необходимо создать специфическую форму романа, вне которой это содержание немислимо¹¹.

Именно это имел в виду Пушкин, когда утверждал (в 1824 г.): «Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты слов для изъяснения понятий»¹². Это как раз и означает, что, не создав соответствующего стиля, невозможно воплотить тот или иной смысл. Иначе говоря, смысл и стиль — это всего лишь разные стороны органической целостности, и одно не существует без другого. Далее Пушкин говорит о том, что русский поэтический стиль уже создан. Это означает, что русская поэзия уже была способна воплотить любой смысл, как это и доказывает творчество самого Пушкина того времени (позднее Пушкин вместе с Гоголем создали и прозаический стиль).

Один из крупнейших русских историков В. О. Ключевский писал, что в XVIII в. новейшие западные идеи «усваивались без размышления и отрывали усваившие их умы от окружающей их действительности, не имевшей ничего общего с этими идеями. ...Книжки украшали его (русского человека.— В. К.) ум, сообщали ему блеск, даже потрясали его нервы... Но далее не простиралось действие усвоенных идей»¹³.

¹⁰ Между тем начиная с Гоголя большие русские писатели почти не занимаются переводами.

¹¹ Этот вопрос подробно рассматривается в моей книге «Происхождение романа».

¹² А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 18.

¹³ В. О. Ключевский. Сочинения в 8 томах, т. 5. М., 1958, стр. 176.

Возможно, это сказано слишком категорично. Но все же, если всерьез сопоставить, скажем, трагедии Расина и, с другой стороны, Сумарокова, сатирические диалоги Дидро и Новикова, повествования Руссо и Карамзина, становится ясно, что это явления, которые невозможно, недопустимо ставить в один ряд. И речь идет в данном случае не о различии художественного уровня. У Сумарокова, Новикова, Карамзина нет самой той проблематики и даже самого того объекта, *предмета* художественного освоения, который лежит в основе Расиновой «Федры», «Племянника Рамо» Дидро и «Исповеди» Руссо.

Кроме чисто внешнего сходства *тематики* и *жанра*, эти явления не имеют ничего общего. Да иначе и не могло быть: ведь *новая* русская литература только лишь начиналась, а за плечами французских писателей были уже Вийон, Рабле, Маргарита Наваррская, Деперье, Ронсар, Дю Белле, д'Обинье, Монтень и т. д. (понятно, что это литературное развитие было художественным выражением грандиозного социального развития Франции XV—XVII вв.).

После того как было «прорублено окно» в Европу, русская литература жадно стремилась освоить далеко ушедшую вперед художественную культуру Запада. В поле зрения русских писателей прежде всего попадали, естественно, современные или хотя бы сравнительно недавние явления западной литературы, т. е. классицизм, просветительство, а позднее сентиментализм и романтизм. Более или менее глубокие следы воздействия всех этих направлений обнаружить нетрудно. Однако это неизбежное воздействие не приводило и не могло привести к тому, что в русской литературе в самом деле создавались классицистические, просветительские и т. п. произведения в собственном смысле слова. Подлинная сущность русской литературы того времени была принципиально иной.

Время петровских реформ обычно рассматривается как время резкого перелома в литературе, как четкая граница, после которой начинается история «новой» русской литературы. Правда, некоторые историки литературы придерживались иного мнения и датировали рождение

«новой» русской литературы началом XIX в. (ср. курсы В. Водовозова, А. Незеленова и др.). Но, по-видимому, обе точки зрения неточны, ибо новое состояние литературы не может возникнуть в краткий период; для этого необходима целая эпоха. Герцен хотя и в иронической форме, но совершенно точно сказал, что русский народ «в ответ на царский приказ образоваться ответил через сто лет громадным явлением Пушкина»¹⁴.

Столетие — это и есть время перехода от «древней» — точнее, средневековой — русской литературы к новой, и невозможно указать «точку», с которой начинается новое состояние. Во всяком случае новое начинает преобладать лишь в 1810-е годы.

А. Григорьев, по моему мнению, вполне справедливо утверждал: «Взгляд на жизнь нашего XVIII столетия вовсе не был так разрознен со взглядом допетровского времени, как взгляд XIX столетия... В жизни руководились русские люди еще все теми же нравственными правилами, как в допетровское время. Другие правила, другие взгляды брались только напрокат. Этим объясняется и то, что исторический тон Щербатова и Татищева гораздо ближе к тону наших летописцев, чем тон Карамзина; этим же объясняется и возможность издания Новиковым памятников древней письменности для общего чтения»¹⁵.

Русская литература XVIII в. по своему пафосу и основному содержанию во многих и существенных отношениях ближе к литературе XVII, чем XIX столетия. Конечно, эта точка зрения требует подробной аргументации, невозможной в краткой статье. Но бесспорно, что сегодняшний читатель воспринимает «Медного всадника» и «Пиковую даму», стихи Баратынского и Тютчева, прозу Гоголя и Лермонтова как явления художественной культуры «нашего века»; между тем для подлинного восприятия творчества Ломоносова, Державина, Радищева необходимо уметь перенестись воображением в иное время, в иной мир, переступить границу другого «века». Именно поэтому безусловно гениальные вещи Державина не могут быть широким достоянием. Для их освоения необходимо выработать в себе принципиально

¹⁴ А. И. Герцен. Сочинения в 9 томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1958, стр. 244.

¹⁵ «Сочинения Аполлона Григорьева», т. I. СПб., Изд. Н. Н. Страхова, 1876, стр. 493.

иной эстетический вкус, чем тот вкус, который воспитывается литературой «нашего века», для их оценки нужна другая мера художественной ценности. И это, скорее, та мера, которая применима к литературе XVII в., чем новая мера, созданная XIX в.

Об этом точно говорил уже в 1840-х годах Белинский: «Читая даже лучшие оды Державина, мы должны делать над собой усилие, чтобы стать на точку зрения его времени относительно поэзии, и должны *научиться* видеть прекрасное»¹⁶.

Замечательна и следующая еще недооцененная мысль Белинского: «Время от 1812 до 1815 г. было великою эпохою для России... Можно сказать без преувеличения, что Россия больше прожила и дальше шагнула от 1812 г. до настоящей минуты (писано в 1844 г. — В. К.), нежели от царствования Петра до 1812 г.»¹⁷.

Да, именно в эту эпоху национального подъема, характеризовавшегося пробуждением революционных сил, порожденного и самой победой над не знавшими поражений полчищами захватчика и сознанием того, что Россия спасла мир от наполеоновской тирании, русская культура вступила в полосу того небывалого, стремительного развития, которое составляет ее специфическую особенность.

На мой взгляд, едва ли правомерно говорить об особой «ускоренности» литературного развития на протяжении XVIII в. Художественное различие (в самом широком смысле слова) между первыми вещами Ломоносова и последними — Державина (а их отделяет три четверти века) гораздо менее значительно, чем различие между первыми произведениями Жуковского и зрелыми — Пушкина, хотя между ними лежит каких-нибудь 20—25 лет. Именно за такой срок совершилось очевидное становление новой русской художественной культуры, той, которая и теперь остается для нас всецело внятной и «современной», той культуры, в русле которой родились «Евгений Онегин» и «Медный всадник», «Мертвые души» и «Герой нашего времени», лирика Тютчева и Кольцова. Между тем XVIII век еще связан нераздельными узами с XVII в., с поздним средневековьем.

¹⁶ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 593 (курсив мой. — В. К.).

¹⁷ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 152.

Уместно сопоставить здесь отрывки из произведений крупнейших русских писателей XVII и XVIII вв.

Фрагмент одного из посланий Аввакума (1669):

...Распространился язык мой
и бысть велик зело,
потом и зубы быша велики,
а се и руки быша и ноги велики,
потом и весь широк и пространен
под небесами по всей земли распространился,
а потом Бог
вместил в меня небо и землю и всю тварь...
Не сподоблюся савана и гроба,
но наги кости мои
псами и птицами небесными
растерзаны будут и по земле влачimy.
Так добро и любезно мне на земле лежати
и светом одеянну и небом прикрыту быти;
небо мое, земля моя, свет мой и вся тварь...¹⁸

и отрывок из оды Державина «Бог» (1784):

Частица целой я Вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей Ты телесных,
Где начал Ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной.
Я связь миров повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна Божества,
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь — я раб — я червь — я Бог!..

Такое полное слияние с Вселенной, такое растворение в ней, в сущности, уже невозможно в новой литературе; даже в пушкинском «Пророке» лирический герой предстает только как выразитель, как духовный испол-

¹⁸ Позволяю себе оформить этот поэтический монолог как своего рода верлибр; представляется, что такое графическое оформление лучше выражает его художественную сущность.

нитель воли Вселенной, а не как ее инобытие, ее alter ego, как ее основная связь и средоточие...

И это изначальное, нерасчлененное и, в конце концов, еще как бы младенчески первозданное мировосприятие объединяет Аввакума и Державина, свидетельствуя о том, что они во многом порождение одного «века», предшествующего развитой, осознающей себя культуре.

Но, конечно, именно с конца XVII до начала XIX в. и совершается становление этой культуры. Время от Феофана Прокоповича до Пушкина — это время перехода от средневековой к новой литературе, т. е. время, которому соответствует в основных западноевропейских странах — в Англии, Франции, Испании — период с конца XV до начала XVII в.

Что ж, спросит меня читатель, время от Петра до Пушкина — это своего рода русский Ренессанс? Прежде чем отвечать на этот вопрос, придется сделать небольшое отступление.

Мне уже однажды довелось — правда, мельком — отметить на страницах «Вопросов литературы» (1968, № 5), что искусство пушкинской эпохи родственно ренессансному реализму. Но я тут же получил суровый отпор. Мой оппонент Д. Николаев (см. «Вопросы литературы», 1968, № 12) отшел с порога самую возможность сопоставлять русскую литературу первой трети XIX в. с западноевропейской литературой XVI—начала XVII в., ибо, с его точки зрения, абсолютно несовместимы сами «исторические условия», породившие эти литературные эпохи.

В связи с этим встает один весьма серьезный методологический вопрос. В нашем литературоведении довольно широко распространено представление об эпохе Возрождения как о времени безусловного торжества всякого рода свобод, жизнерадостного упоения бытием, победного шествия искусств и наук; после мрачного и жестокого средневековья наступила-де эпоха всеобщего раскрепощения и освобождения от всяческих уз...

Между тем это представление крайне односторонне. Да, конечно, мысль, чувство, воля и само человеческое деяние в эпоху Возрождения выражают себя бурно и с небывалой яркостью. Но тем сильнее и острее выступают

противоречия бытия. Эпоха Возрождения явилась одной из самых трудных, трагических и даже наиболее жестоких эпох в истории человечества.

Во Франции она ознаменовалась длительными религиозными войнами, в кульминационный момент которых — Варфоломеевскую ночь — по приказу короля за несколько часов были зверски убиты многие тысячи французов. В Англии она отмечена беспощадными расправами с «бродягами» (т. е. теми, кто выбивался из официального общественного устройства); только при Генрихе VIII были без суда повешены 72 тысячи «бродяг». В Испании — бесчисленными аутодафе инквизиции.

Эта эпоха породила беспримерных тиранов-королей — того же Генриха VIII, прозванного «Кровавым», и Якова I Стюарта в Англии, Карла IX во Франции, Филиппа II в Испании. В эту эпоху впервые была создана тайная полиция и вошли в систему идеологические доносы.

Но обратимся к той стороне дела, которая непосредственно относится к нашей теме, к литературе. Вот ренессансный литературный «мартиролог» Англии. В течение XVI—начала XVII в. были казнены Т. Мор и видные поэты Г. Серрей и В. Ролей; К. Марло был убит тайной полицией. Побывали в тюрьме великий драматург Б. Джонсон (трижды, причем однажды он едва избежал казни), родоначальник английской ренессансной поэзии Т. Уайет (дважды), романисты Т. Нэш и Т. Дэлони, драматург Т. Кид, великий поэт Д. Донн. Подвергались суровым преследованиям Ф. Бэкон, Ф. Сидней, Э. Спенсер¹⁹. Короче говоря, из больших английских писателей той эпохи чуть ли не один Шекспир — вероятно, благодаря своему проявлявшемуся во всем гению — сумел, насколько нам известно, избежать репрессий. Но неслучайно, по-видимому, он в возрасте всего лишь 48 лет покинул Лондон и свой театр и бездейтельно провел последние годы в тиши Стрэтфорда...

Думая об этом, понимаешь смысл строк, написанных в середине XVI в. одним из величайших людей Возрождения, Микеланджело,— строк, переведенных Тютчевым:

¹⁹ Можно было бы привести многочисленные подобные факты и из «литературной жизни» Франции, Испании, Италии того времени.

Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать — удел завидный,
Отрадно спать, отрадней камнем быть.

Стоит задуматься и Д. Николаеву, который, очевидно, имеет «идиллическое» представление об европейском Возрождении. Нет, напрасно ему кажется, что время Якова I (или Карла IX, или Филиппа II) несовместимо со временем Николая I.

Напротив, абсолютная монархия в той же Англии при Генрихе VIII, Елизавете и Якове I (т. е. в период с 1529 по 1625 г.) во многом родственна абсолютной монархии в России при Петре, Екатерине и Николае²⁰.

Но как же смог Шекспир в «исторических условиях» режима Якова Стюарта создать «Короля Лира», «Отелло», «Макбета», «Кориолана», «Бурю», «Зимнюю сказку» и многое другое? А ведь в это самое время создали свои лучшие творения еще и Бен Джонсон, и Джон Уэбстер, и Фрэнсис Бэкон, и Джон Донн — это блестящее созвездие известных всему миру писателей.

Дело в том, что жизнь вообще и жизнь искусства в частности — гораздо более сложное и многозначное явление, чем это представляется Д. Николаеву. Время Шекспира — это, без сомнения, «жестокий век», во всяком случае, никак не менее жестокий, чем время Пушкина. Черты этого жестокого века, кстати сказать, ярко запечатлены и в «Гамлете», и в «Короле Лире», и в «Макбете».

Но нельзя забывать, что в молодости Шекспир и его современники пережили героическую эпопею разгрома «Непобедимой армады» Филиппа II, что Англия в это самое время стала первой морской державой и совершала грандиозный подвиг открытия и освоения мира. Это не могло не сопровождаться подъемом и напряжением всех сил нации, в частности ее подлинным самосознанием.

На глазах Шекспира разворачивался антикоролевский заговор Эссекса (в некоторых отношениях схожий

²⁰ Что же касается тирании Филиппа II и его сына Филиппа III — вполне «достойного» своего отца — в Испании (время с 1558 по 1621 г., т. е. период высшего расцвета испанской ренессансной литературы и театра), то она была поистине беспримерной; в России XVIII—XIX вв., безусловно, не было ничего подобного.

с декабристским), с участниками которого Шекспир был достаточно тесно связан; его ранние поэмы посвящены одному из вождей мятежа графу Саутгемптону. Как полагают многие исследователи, этот заговор своеобразно преломился в художественном мире «Гамлета», созданного в год восстания (с этой точки зрения стоило бы сопоставить «Гамлета» с «Борисом Годуновым»).

Наконец, никакие преследования не могли подавить напряженную духовную жизнь эпохи, ту духовную жизнь, высшими проявлениями которой были и книги Мора и Бэкона, и драматургическое творчество предшественников и продолжателей Шекспира, среди которых выделяются могучие фигуры Марло и Джонсона, и поэзия Спенсера и Донна.

Но обратимся к России. Пушкинская эпоха, без сомнения, так же многозначна и сложна, как шекспировская. Во-первых, время Петра и «век Екатерины», на которые приходится немало значительных преобразований и крупных военных побед (наряду с большими социальными потрясениями и крестьянскими движениями), были еще всецело живым прошлым, что ясно выразилось в творчестве самого Пушкина. А петровская Россия была во многом близка Испании Карла V, Франции Франциска I и Англии Генриха VIII; в период этих царствований, т. е. в первой половине XVI в., как и при Петре в России, были осуществлены решительные преобразования, определившие позднейший расцвет культуры.

Многое, очень многое в реальности петровского времени родственно западноевропейской жизни первой половины XVI в. Так, в то время Франция, Испания, Англия самым активным образом осваивали опыт Италии, вырвавшейся в своем развитии далеко вперед, в частности приобщались через ее посредство к античной культуре. Италия сыграла для них в этом отношении ту же роль, какую Западная Европа в целом сыграла через два столетия для России.

Но ни при Петре, ни в течение всего XVIII столетия не могла еще сложиться достойная эпохи литература. Напомню вновь слова Герцена о том, что на призыв Петра Россия лишь через столетие ответила громадным явлением Пушкина. В XVIII в. еще не достигло зрелости и цельности подлинное национальное самосознание, которое было бы способно утвердить себя в адекватной

форме. В великой поэзии Державина, например, русская стихия только непосредственно *выражалась*, но не доходила до самосознания и, далее, объективного и внятного всем самоутверждения.

Решающим фактором и основой зрелого национально-го самосознания явилась для России Отечественная война — и в ее трагедийной и в ее триумфальной сторонах. Общепризнанный — несмотря на официально-монархические толкования — характер этой войны определил необычайно быструю кристаллизацию новой русской культуры.

Белинский очень точно писал: «С одной стороны, 12-й год, потрясши всю Россию, пробудил ее спящие силы и открыл в ней новые, дотоле неизвестные источники сил, чувством общей опасности сплотил в одну огромную массу косневшие в чувстве разъединенных интересов частные воли, возбудил народное сознание и народную гордость... С другой стороны, вся Россия в лице своего победоносного войска лицом к лицу увиделась с Европой» ²¹.

Самосознание и непосредственный выход на мировую арену — это две стороны единого, целостного процесса становления нации.

Совершенно ясно, что по мере развития национального самосознания, в рамках которого, как уже говорилось, существовали глубокие социальные противоречия, оно неизбежно перерастало рамки абсолютистского государства и вступало с ним во все более обостряющийся конфликт. Это с трагической яркостью выразилось, например, в судьбе Томаса Мора, которого Генрих VIII сделал первым после себя лицом в государстве, а позднее обезглавил...

Та же ситуация характерна и для жизни литературы. Монархическое государство неизбежно приходило в конфликт с литературой, воплощающей в себе лучшие тенденции национальной жизни. Это совершенно очевидно проявилось в судьбе и Шекспира, и Рабле, и Сервантеса. Но это не менее характерно для русской литературы 20—30-х годов XIX в., для судеб Пушкина и Гоголя.

И в то же время энергия становящейся культуры была настолько велика и неизбывна, что никакое внеш-

²¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 163.

нее давление не могло противостоять развитию этой культуры. Испытания закаляли ее и ускоряли процесс ее созревания. Так, например, пережив трагедию 14 декабря, Пушкин не только не остановился в своем развитии, но, напротив, достиг высшей творческой зрелости²².

Пушкин и его соратники, закончив и доведя до высшего художественного совершенства вековое литературное развитие, начавшееся в эпоху Петра, окончательно решили те самые задачи, которые на Западе решила ренессансная литература: утверждение национального самосознания, освоение конкретного существа национального бытия и стихии народа, художественное «закрепление» суверенной личности, создание литературного языка и классического национального стиля и т. п. Роль Пушкина, Гоголя и их современников в русской культуре была тождественна той роли, которую сыграли Спенсер и Шекспир, Рабле и Ронсар, Сервантес и Лопе де Вега и другие их современники для своих культур.

А деятельность Ломоносова, Баркова, Державина, Чулкова, Фонвизина, Карамзина имела такое же подготовительное значение, как и деятельность предшественников или ранних представителей западноевропейского Возрождения, выступивших в конце XV — начале XVI в., таких, как Скелтон и Уайет в Англии, Рохас и Гарсиласо де ла Вега в Испании, Гренгуар и Маро во Франции.

Говоря о западноевропейском Ренессансе, нельзя не учитывать, что «возрождение» в прямом, непосредственном смысле слова, т. е. открытие и освоение наследия античности, совершилось, строго говоря, только в Италии XIV—XV вв. Когда на рубеже XV—XVI вв. новые тенденции назрели, скажем, во Франции, ее писатели обратились к итальянской литературе, к творчеству Петрарки, Боккаччо, Пульчи, Боярдо, Саннадзаро, и лишь через посредство этой уже созревшей литературы нового типа восприняли античное наследство. Более того, сами принципы «новой литературы» Фран-

²² Концепция Д. Николаева, с точки зрения которого период конца 1820—1830-х годов несовместим с расцветом культуры, привела его, в частности, к совершенно неверному утверждению, что-де в то время «литературная деятельность почти перестала быть доступною» (см. «Три шедевра русской литературы». М., Художественная литература, 1971, стр. 291). Даже, как говорится, невооруженным глазом видно, что зрелое развитие русской литературы началось именно в это время.

ция усваивала через призму уже двухвекового итальянского опыта.

Но то же самое можно сказать и об освоении русской литературой XVIII в. французского опыта. Русская литература «училась» у французской не классицизму или просветительству (хотя те или иные черты этих направлений неизбежно и достаточно явно повлияли на русских писателей). В глубинном, сущностном смысле русская литература XVIII в., выходящая из средневекового состояния, усваивала через посредство Франции и античное наследие и принципы «новой литературы».

Так, например, Сумароков в своем «Наставлении хотящим быть писателями» видит главную цель «учебы» у Запада в том, чтобы по его примеру создать подлинный литературный язык и стиль:

Такой нам надобен язык, как был у греков,
Какой у римлян был, и, следуя в том им,
Как ныне говорят Италия и Рим,
Каков в прошедший век прекрасен стал французской
Иль, ближе объявить, каков способен русской...

Необходимо иметь в виду, что для русских писателей XVIII—начала XIX в. проблема создания литературного языка была полна глубиной и напряженной содержательности. Разграничение содержания и формы в искусстве, действительно произведенное лишь немецкой классической эстетикой (особенно Гегелем), было усвоено русской эстетической мыслью только в 1830-х годах. А до этого момента проблема создания национального литературного языка и стиля как бы таила в себе, включала в себя проблему создания подлинно национальной литературы, проблему адекватного освоения русской жизни и национального самосознания. И в глубоком смысле эта точка зрения была вполне оправдана, ибо не только национальное самосознание немислимо вне зрелого литературного языка, но и сам он складывается лишь как закономерная форма этого самосознания; иначе говоря, зрелый литературный язык есть неоспоримое свидетельство зрелости духовной жизни нации и, конечно, зрелости литературы²³.

Но как же все-таки быть с русским классицизмом и просветительством XVIII в.? Уже говорилось, что воз-

²³ Эта проблема разработана в трудах В. В. Виноградова.

действие соответствующих направлений Запада с очевидностью сказалось в русской литературе. И все же это было главным образом внешнее воздействие. Так, внутренняя суть поэзии Ломоносова никак не соответствует классицистическим принципам и основному содержанию поэзии классицизма. В его одах повсюду звучит мощный и жизнерадостный гимн материальному, чувственному миру, что, конечно, совершенно чуждо классицизму. Достаточно вспомнить проходящий через все творчество Ломоносова образ России, хотя бы эти строки:

О, мастер в живописстве первой!
Ты первой в нашей стороне
Достоин быть рожден Минервой,
Изобрази Россию мне.
Возвысь сосцы, млеко обильны,
И чтоб созревша красота
Являла мышцы, руки сильны
И полны живости уста...

В поэзии Ломоносова царит дух «научности», столь очевидный в «Письме о пользе стекла...» или «Вечернем размышлении...» В этом отношении его стихи сродни поэзии Джордано Бруно, Бэкона, Камюэнса, а вовсе не классицистической поэзии, для которой характерна внешняя «ученость», а не пафос научности в собственном смысле. Я уже не говорю о таких ломоносовских вещах, как «Гимн бороде» — с его чисто ренессансной раскованностью.

Еще более широко и ярко воплотилась «ренессансная» стихия в поэзии Державина, в таких его великих творениях, как «Бог», «Ода на счастье», «На смерть князя Мещерского», «Евгению. Жизнь Званская», «Водопад», «Колесница», «Снегирь» и т. п.

Не имеет ничего общего с классицизмом и раблезианская поэзия Ивана Баркова и его — впрочем, гораздо менее одаренного — последователя Василия Майкова. Даже в «Душеньке» Богдановича преобладают ренессансные тенденции; эта поэма перекликается с «Фьезоланскими нимфами» Боккаччо и другими идиллическими поэмами Возрождения.

Как уже говорилось, искусство классицизма, в основе которого лежит острая и нередко трагическая коллизия между уже сложившейся суверенной личностью

и обществом — или, конкретно, государством — не имело почвы в России XVIII в.

Тем более это касается просветительской литературы. У русских писателей XVIII в. нетрудно найти достаточно резкие протесты против самодержавия и крепостничества (хотя чаще всего речь идет о злоупотреблениях, «крайностях» этих институтов), откровенное вольнодумство и гимны свободе. Но те же мотивы — неотъемлемая черта западноевропейского Возрождения. Если считать эти мотивы признаком именно просветительства, следует отнести к просветителям и Томаса Мора, и Рабле, и Сервантеса, и Монтеня, и Бэкона...

Между тем Просвещение в собственном смысле слова (как оно выразилось во Франции середины XVIII в. или в России середины XIX в.) было вполне определенной и цельной идеологической системой, породившей вполне определенное искусство со своими четкими принципами, так ясно обрисованными, например, в эстетических работах Дидро.

Работы о русском Просвещении XVIII в. строятся, в сущности, на отдельных цитатах, которые так или иначе перекликаются с идеями французских просветителей (а нередко представляют собою прямые заимствования). В XVIII в. в России не было создано ничего подобного «мещанским трагедиям», философским романам и сатирическим эпопеям — типичнейшим жанрам просветительской литературы. Эти исполненные определенной, конкретной содержательности жанры переживают расцвет в русской литературе гораздо позже — в 60-е годы XIX в., когда были созданы «Гроза», «Что делать?», «История одного города» и т. д.

В этой связи нельзя не обратить внимания на одно временное соотношение. К началу XVIII в. русская литература со стадияльной точки зрения соответствовала французской литературе XV в. (позднее средневековье). Но уже во второй трети XVIII в. она — если признать существование русского классицизма — «отставала» лишь на столетие. Далее, во второй половине века она шла почти вровень с французской (просветительство), в начале XIX в. «догнала» ее (ведь романтизм «находят» уже в «Анакреонтических песнях» Державина), а в 1820-е годы «перегнала» («критический реализм» Пушкина).

Все это попросту неправдоподобно, даже если исходить из мысли об «ускоренном» развитии русской литературы.

В заключение целесообразно будет остановиться особо на проблеме русского романтизма первой трети XIX в. — прежде всего потому, что в это время широко обсуждается и само понятие «романтизм». На протяжении конца 1810-х и в 1820-х годах в русской литературе идет широкий спор о классицизме и романтизме.

Спор об этих тенденциях шел тогда и на Западе. Однако нетрудно убедиться, что в России он имел совершенно иной смысл, чем на Западе. Речь шла о принципиально разных, *несовместимых* явлениях.

Хорошо известно, что для многих романтиков Запада их направление означало в той или иной степени «воскрешение» ренессансной литературы, прежде всего творчества Шекспира, которое до тех пор более или менее последовательно отвергалось классицизмом и просветительством. Романтическая эстетика в своей борьбе с этими предшествующими направлениями опиралась на наследство Возрождения, хотя, конечно, между Скоттом и Шекспиром или Гюго и Рабле было мало общего.

Обращение романтиков к Ренессансу определялось, в конечном счете, его «антибуржуазной» сущностью; классицизм и просветительство с их рационализмом и эстетической узостью выступали как порождения «гражданского общества», от которого романтики отталкивались.

Вполне понятно, что в России начала XIX в. не было никакой почвы для подобных настроений. Россия этого времени никак не страдала ни от излишней «буржуазности», ни от избытка рационализма. И русская эстетическая мысль 1820-х годов воспринимала романтизм *буквально* как воскрешение Ренессанса и — более того — прямо и непосредственно объединяла эти два совершенно различных явления. Для Пушкина, Вяземского, Баратынского, поэтов-декабристов и любомудров ренессансная литература представлялась не чем иным, как наиболее верным, подлинным и в то же время высшим воплощением романтизма.

Пушкин в известных своих набросках 1825 г. «О поэзии классической и романтической» с полной определенностью называет представителями «чистой романтической поэзии» Данте, Ариосто, Шекспира, Спенсера, Маро.

Рабле, Монтеня, Лопе де Вега, Кальдерона и т. п. Ту же Пушкин полемизирует с французскими теоретиками которые относят к романтизму произведения, отмеченные «печатью мечтательности и германского идеологизма» или основанные «на предрассудках и преданиях: простонародных»²⁴. Пушкин резко выступает против мнения, что романтизм — это «произведения, носящие печать уныния или мечтательности», против тех, кто «ставят на одну доску Данте и Ламартина»²⁵.

Совершенно ясно, что тем самым Пушкин, в сущности, отнимает право называться романтиками у многих и многих совершенно «законных» представителей европейского романтизма. И это вполне естественно, ибо, с точки зрения Пушкина, к романтизму принадлежат художники, которых можно поставить в один ряд, «на одну доску» с Данте, Шекспиром, Лопе де Вега. По тем или иным признакам Пушкин позволял себе отнести к романтизму и классициста Лафонтена и просветителей Вольтера и Бомарше и в то же время отрицал «истинно романтический» характер поэзии Ламартина и Гюго.

Все становится понятным, если мы вспомним, в чем видел Пушкин основные черты «романтизма». Если объединить его многочисленные суждения о «романтиках» (а «отцом романтизма» он называл Шекспира), выясняется, что романтизм — это воплощение народной стихии и национального своеобразия, многосторонность в отражении жизни («многосторонний гений Шекспира», — писал Пушкин), «вольное и широкое изображение характеров», «истина страстей, правдоподобие чувствований и предполагаемых обстоятельств», «смешение родов комического и трагического, изысканность необходимыми иногда «простонародных выражений» и т. п. Все это Пушкин нашел в наиболее полном выражении у Шекспира.

Пушкин ценил тех современных писателей, в творчестве которых, с его точки зрения, содержались в той или иной мере «истинно-романтические», т. е. шекспировские, т. е. ренессансные черты — Скотта, Соути, Байрона, Манцони, Мюссе и др. Но в то же время он, в сущности, отрицал таких писателей, как А. де Виньи, Ламартин, Т. Мур, Гюго, Э. Сю, ибо, по его мнению, они

²⁴ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 33.

²⁵ Там же, стр. 73.

как раз не принадлежали к подлинному романтизму и в их «уродливых» произведениях не было «жизни, т. е. истины». В зрелости, после 1825 г., Пушкин стал значительно критичнее в этом отношении и к Байрону и назвал свое юношеское подражание поэту «смешным».

Пушкин даже не вполне исторически судил, скажем, творчество Мольера и Байрона с позиций шекспировского реализма, усматривая слабость этих художников в отклонениях, «отступлениях» от эстетики Шекспира. Так же понимали дело и виднейшие соратники Пушкина.

«Не знаю лучшего образца, чем Шекспир», — говорил Кюхельбекер²⁶ и с этих позиций называл Байрона «однообразным», а Шекспира определял так: «Вселенная картин, чувств, мыслей и знаний, неисчерпаемо глубока и до бесконечности разнообразна»²⁷. Вяземский считал Шекспира «главой романтизма»²⁸; Баратынский называл его творцом «истинной романтической трагедии»²⁹; В. Одоевский определял — что очень характерно — поэзию Байрона как «комментарий к Шекспиру»³⁰.

Что же все это означает? Очевидно, только одно: в представлениях русских писателей 1820-х годов «романтизм» был не чем иным, как искусством ренессансной природы. Пушкинское определение «романтизма Шекспира», изложенное выше, и есть, в сущности, не что иное, как определение реализма ренессансного типа.

Конечно, западноевропейский романтизм был принципиально иным явлением, чем ренессансный реализм, хотя он и «возрождал» те или иные черты последнего. Но русские писатели, перед которыми стояли тогда те же самые художественные цели, какие на Западе осуществил Ренессанс, жадно стремились найти своего рода поддержку в современной европейской литературе. Им поначалу казалось, что творчество Скотта, Байрона, Мюссе и т. п. в самом деле воскрешает ренессансное состояние искусства.

И особенно примечательно, пожалуй, что русская

²⁶ В. К. Кюхельбекер. Прокофий Ляпунов. Л., 1938, стр. 9.

²⁷ «Мнемозина», 1824, ч. III, стр. 173.

²⁸ П. А. Вяземский. Полн. собр. соч. в 12 томах, т. I. СПб., 1878, стр. 328.

²⁹ Е. А. Баратынский. Стихотворения. Поэмы. Письма. М., 1951, стр. 484.

³⁰ «Мнемозина», 1824, ч. VII, стр. 52.

теоретическая мысль конца 1820—1830-х годов явно стремится вообще отбросить понятие «романтизм» как несоответствующее подлинной природе литературного развития в России. Вяземский пишет: «Надобно, кажется непременно ставить или подразумевать оговорку: *так называемый* перед словом романтизм, ибо название сие не иначе как случайное и временное»³¹.

Лозунг романтизма довольно быстро сменяется у наиболее серьезных русских теоретиков лозунгом *слияния* романтизма и классицизма, что никак уж неприемлемо и даже абсурдно для западных романтиков, резко отталкивавшихся от классицизма. Подлинный смысл этой эстетической программы гораздо более широк, чем идея объединения принципов двух названных литературных направлений. Речь идет, в сущности, о той ренессансной цельности, которая была утрачена во всех позднейших литературных направлениях (т. е. также и в просветительстве и в сентиментализме).

Виднейший критик эпохи Иван Киреевский в 1831 г. определяет сущность литературных исканий как «стремление согласовать воображение с действительностью, правильность форм со свободой содержания, округленность искусственности с глубиной естественности, одним словом, то, что напрасно называют классицизмом, с тем, что еще неправильнее называют романтизмом»³².

Здесь, таким образом, снимается спор «романтизм или классицизм» и утверждается слияние, «согласование» классицизма и романтизма в некое синтетическое целое. Но эти направления в известном смысле явились последовательным выдвиганием на первый план одной или другой из тех сторон, которые в искусстве Ренессанса выступали в нерасчленимом эстетическом единстве. Видеть суть дела в «согласовании» значило, в сущности, утверждать искусство ренессансного типа.

Для работ о русской литературе XVIII—начала XIX в. типичны две знаменательные черты. О первой из них уже шла речь выше: исследователи доказывают, что творчество Ломоносова, Державина, Радищева, Грибоедова и т. д. было сложным переплетением многообразных тенденций. Не менее характерна другая черта. Относя того или иного русского писателя к классицизму,

³¹ «Московский телеграф», 1826, ч. XII, отд. 2, стр. 56.

³² И. В. Киреевский. Полн. сб. соч., т. I. М., 1911, стр. 90.

либо просветительскому реализму, либо романтизму, исследователи все же видят его подлинное стремление преодолеть «ограниченность» этих направлений.

В результате складывается несколько странная картина развития литературы. Русские писатели обращаются к классицизму или романтизму как бы лишь за тем, чтобы нарушать их принципы и переплетать их с принципами иных направлений.

Но по своему внутреннему смыслу эта картина верна. Русская литература от Ломоносова до Пушкина действительно стремилась к многогранному творчеству, к синтетичности и, если угодно, к ренессансной полноте. На Западе ее привлекали вовсе не какие-нибудь вполне определенные явления, а все многообразие «новой» литературы. Уже в одном из первых русских «обзоров» мировой литературы, данном Тредиаковским в «Эпистоле от Российския поэзии к Аполлону» (1735), в едином ряду стоят имена Тассо, Лопе де Вега, Мильтона, Скаррона, Корнеля, Опица, Вольтера и т. п. Русская литература XVIII—начала XIX в. осваивала многообразнейший двух-трехвековой опыт новой литературы Запада, а не бежала с ней вперегонки, создавая беспочвенные классицизм, просветительство, сентиментализм, романтизм, сменявшие друг друга с калейдоскопической быстротой...

Нельзя отрицать, что в тех или иных произведениях русской литературы XVIII—начала XIX в.— а среди них было, кстати сказать, немало вольных переводов, переложений, вариаций на тему западной литературы— есть классицистические, просветительские и т. п. «элементы». Но внутренняя суть состоит не в этом. И вполне закономерно, что наиболее значительные явления русской литературы того времени никак не сводятся к какому-либо одному направлению, о чем согласно говорят все исследователи. Термины «классицизм», «просветительство» и т. п. носят совершенно условный характер, выступают только как «сетка» для систематизации материала.

Конечно, все это требует развернутого анализа и целой системы доказательств; данная статья— не более чем заявка на тему. Но, как представляется, она может сыграть свою роль в преодолении искусственной схемы, которая, в сущности, ставит русскую литературу с ног на голову...

ПУБЛИКАЦИИ

БЫТЬ НЕ ТОЛЬКО БОТАНИКОМ, НО И САДОВНИКОМ

(К публикации заключительного слова
А. В. Луначарского на семинаре
Литературного отделения
Института красной профессуры 5 июня 1930 г.)

Для Луначарского как литературного и художественного критика, литературоведа и искусствоведа характерно усиленное внимание к большим теоретическим и методологическим вопросам. Он всегда помогал своим читателям осмысливать каждое отдельное явление литературы и искусства в связи с общими проблемами, органически соединяя конкретную критику с теорией. Этот теоретический уклон, эта насыщенность теоретическими положениями, выводами, обобщениями проявлялись и в лекторско-преподавательской работе Луначарского, которая всегда занимала большое место в его необычайно многогранной деятельности.

Известно, что Луначарский не только постоянно выступал с отдельными лекциями на самые разнообразные темы перед очень различными по составу и уровню слушателями, но читал и целые лекционные курсы, встречаясь на протяжении более или менее длительного времени с одной и той же аудиторией.

Еще в дореволюционную эпоху он с увлечением вел занятия с рабочими — слушателями агитационно-пропагандистских школ на Капри, в Болонье, в Лонжюмо, участниками кружка «Пролетарская культура» в Париже. И после Октября, несмотря на свою чрезвычайную занятость, он охотно соглашался на предложения читать курсы лекций по западноевропейской, а затем и по русской литературе в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова¹. Преподавательская работа Луначарского расширилась после того, как он перестал быть наркомом. В 1930 г. он читал в 1-м Московском университете лекции по социологии театра, а в 1931 г. — по истории западноевропейской критики. Тогда же он руководил семинаром на литературном отделении Института красной профессуры.

Печатаемая ниже стенограмма заключительного слова на одном из занятий семинара может дать достаточно ясное представление об этой мало освещенной стороне его деятельности.

¹ Второй из этих курсов, к сожалению, до сих пор целиком не издан, хотя сохранились стенографические записи его.

В своем выступлении Луначарский затронул целый ряд больших и важных тем. Он говорил о Писареве и его социальной позиции в сопоставлении с позицией Чернышевского, о специфике искусства и его взаимоотношении с наукой, о тенденциозности художественного творчества и о многом другом. На первый взгляд может показаться, что его речь, в которой он подводил итоги высказываниям участников семинара, слишком разнородна и мозаична по своей тематике. На самом же деле в ней есть внутреннее единство, определенный идейно-тематический стержень.

Находившемуся в процессе становления марксистскому литературоведению в то время предстояло решить немало важнейших методологических вопросов. Вокруг них велись ожесточенные споры и дискуссии, кипели настоящие бои. Луначарский принимал самое активное участие в решении этих вопросов, в формировании советской науки о литературе, в преодолении встречавшихся в ней ошибок и грозящих ей опасностей. Именно эта проблематика и оказалась в центре его заключительного слова, обращенного к молодым литературоведам.

В политической, научной, литературной деятельности Луначарского всегда отчетливо проявлялась та чрезвычайно характерная черта его идейного облика, которую метко определил Горький, назвав своего соратника в одном из писем к нему «апостолом учения насквозь активного».

Ленин учил, что «марксизм отличается от всех других социалистических теорий замечательным соединением полной научной трезвости в анализе объективного положения вещей и объективного хода эволюции с самым решительным признанием значения революционной энергии, революционного творчества, революционной инициативы масс,— а также, конечно, отдельных личностей, групп, организаций, партий, умеющих нащупать и реализовать связь с теми или иными классами»². Луначарскому всегда был чрезвычайно близок в марксизме этот дух революционной энергии и инициативы, это действительное, творческое начало. Недаром он часто вспоминал знаменитый одиннадцатый тезис Маркса о Фейербахе. Совершенно естественно для Луначарского было то, что после раскола среди русских социал-демократов он пошел с большевиками, воплощавшими именно революционную энергию и революционную инициативу, и отверг позиции меньшевизма с его преклонением перед стихийностью.

Показательно, что, еще будучи молодым, начинающим критиком, он горячо приветствовал появление первой пьесы Горького «Мещане», в которой был выведен на сцену представитель новых, активных людей — машинист Нил. Луначарский охотно цитировал слова,

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 16, стр. 23.

выражавшие стремление нового, пролетарского героя вмешаться в самую гущу жизни, одному помешать, другому помочь. Можно сказать, что эти слова стали как бы девизом жизни самого Луначарского.

И через много лет он будет призывать литераторов к активному осуществлению общественных задач, будет говорить, что нам нужно «быть сознательными и полными энтузиазма инструкторами истории»³.

Таким своеобразным «инструктором истории» был сам Луначарский, не только как политический и государственный деятель, как нарком просвещения, но и как писатель, литературный критик и теоретик, литературовед и искусствовед.

Он отдавал искусству и литературе так много сил и внимания не только потому, что его богато одаренную в эстетическом отношении натуру неудержимо влек к себе красочный и эмоциональный мир художественного творчества, но прежде всего потому, что видел в литературе и искусстве огромную общественную силу, которая может двигать людьми. «Я спрашиваю себя,—говорил Луначарский,—вредна или полезна она, и считаюсь с ней, борюсь с ней или стараюсь помочь ей»⁴. Именно это он считал самым важным делом литературной и художественной критики, воздействующей и на писателя и на читателя.

Понятно, что эта роль особенно усиливается в обществе, строящем социализм, когда критика призвана,—говорил Луначарский,—«рядом с литературой быть интенсивным, энергичным участником процесса становления нового человека и нового быта»⁵.

Характеризуя литературную критику как «живую реакцию на произведения нашей эпохи», Луначарский не отделял от нее резко истории литературы, научного литературоведения. Он считал, что история литературы также не может обойтись без социальной и эстетической оценки, т. е. без оценки эстетической силы художественного произведения и направления, в котором действует эта сила.

Ставя перед искусствоведением и литературоведением задачу заниматься в первую очередь «исследованием искусства современного или близкого к современности и таким исследованием прошлого... которое указывает действительную связь между ним и современной жизнью», Луначарский хотел, чтобы искусствоведение и литературоведение стали «одной из многочисленнейших живых сил, которые ткнут одежду революции, ткнут одежду грядущего социализма»⁶.

³ А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8 томах, т. 2, стр. 450.

⁴ «Литературный распад», кн. 2. СПб., 1909, стр. 99.

⁵ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 8, стр. 8.

⁶ А. В. Луначарский. О плане и характере искусствоведческих исследований. Л., 1929, стр. 7.

Марксистское литературоведение должно, по определению Луначарского, помочь «выработке базы для литературной критики», а также «партийной и государственной политики в области литературы, понимаемой как сильнейшее классовое оружие»⁷.

Поэтому он считал необходимым подвергнуть критике те методологические концепции, которые уводили литературоведение в сторону от этих важных задач. Он стремился также внести некоторые уточнения и поправки в положения, сформулированные авторитетными представителями марксистской теории искусства на прежних этапах общественного развития, если в этих положениях в достаточной мере не учитывались названные задачи. Этим и объясняется, почему Луначарский так много внимания уделил в своем заключительном слове Г. В. Плеханову и В. Ф. Переверзеву, чьи имена на рубеже 20—30-х годов не сходили со страниц литературоведческих и литературно-критических журналов, не переставали склоняться в литературных дискуссиях.

Молодое советское литературоведение, стремясь выработать систему своих взглядов, усиленно обращалось к теоретическому наследию Плеханова. На том этапе он провозглашался чуть ли не единственным учителем и непогрешимым авторитетом в области литературоведения и искусствознания. Рапповцы, как известно, поспешили выдвинуть в 1929 г. даже лозунг «за плехановскую ортодоксию».

Для Луначарского имя Плеханова было одним из самых важных и значительных в истории русского революционного движения, русской общественной мысли. В своем отклике на смерть Плеханова Луначарский писал: «Каждый из нас, русских социал-демократов, чрезвычайно многим обязан этому человеку. Новое евангелие, каким явился марксизм, было именно им возведено для нашей родины... Лично я помню, с каким огромным и радостным волнением читал я книгу, подписанную для всех прозрачным псевдонимом — Бельтов»⁸.

На всю жизнь в памяти Луначарского остались встречи с Плехановым, беседы и споры с ним, происходившие еще в середине 90-х годов: «Никогда ни из одной книги, — признавался Луначарский, — ни из одного посещения музея не выносил я так много действительно питающего и определяющего, как из тогдашних моих бесед с Георгием Валентиновичем»⁹.

Впоследствии глубокие политические и философские разногласия разделили собеседников. Между ними нередко разгоралась острая полемика. Но Луначарский всегда высоко ценил огромные заслуги

⁷ «Литературное наследство», т. 82, стр. 70.

⁸ «Пламя», 1918, № 7, стр. 2.

⁹ «Под знаменем марксизма», 1922, № 5-6, стр. 91.

Плеханова в деле разработки материалистической эстетики, его глубокие идеи в области истории искусства. «Его исследования судеб французского искусства от классического века Людовика XIV до конца романтики и начала торжества реализма являются,— говорил Луначарский,— самой блестящей иллюстрацией правильного применения марксистского метода к искусству»¹⁰.

Однако, подчеркивая все значение Плеханова в разработке основ марксистского искусствоведения, Луначарский отмечал и некоторые недостатки его позиции, ее односторонность. Возражения Луначарского вызывала склонность Плеханова порой ограничить задачи научной критики генетическим рассмотрением явлений искусства, утверждение о недопустимости в научной эстетике нормативного, оценочного подхода. Он считал неправильным отказ Плеханова ставить вопрос о «долженствовании» в искусстве, брал под защиту от критики Плеханова просветительство Чернышевского. «У нас литература должна быть именно органом просвещения,— заявлял Луначарский в письме к В. М. Фриче,— и здесь мы ближе к Чернышевскому, чем к Плеханову»¹¹.

Стремление Плеханова «всячески подчеркнуть исключительный объективизм марксизма и вследствие этого недостаточное внимание к другой — волевой, творческой стороне марксизма»¹² не могло удовлетворить Луначарского. Для него марксизм в области искусствознания всегда был «не только методом познания подлинных корней искусства, но и методом критики его и методом использования его»¹³.

Следует упомянуть, что критические замечания Луначарского о позиции Плеханова иногда встречали возражения и в прошлом и в настоящем. Так, В. Фриче в своей статье «К юбилею Плеханова» отмечал, что Плеханов не только объяснял литературно-художественные явления и процессы; когда он подходил к современному искусству, как, например, в статье о международной художественной выставке в Венеции, у него оценка выдвигалась почти на первый план¹⁴. Современный исследователь наследия Плеханова П. А. Николаев усматривает у Луначарского субъективно-пристрастную оценку некоторых сторон плехановской эстетики¹⁵.

Можно согласиться, что Луначарский, полемизируя с Плехановым, порой был слишком категоричен в некоторых своих упреках по

¹⁰ «Пламя», 1918, № 7, стр. 2.

¹¹ «Литературное наследство», т. 82, стр. 67.

¹² А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 8, стр. 248.

¹³ «Художественный труд», 1923, № 4, стр. 7.

¹⁴ См. «Литература и марксизм», 1928, № 3.

¹⁵ См. кн.: П. А. Николаев. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. М., «Искусство», 1968, стр. 63—64.

его адресу, в своих утверждениях о том, что автор работы «Искусство и общественная жизнь» ограничивается пассивно-генетическим подходом. Ведь сам Луначарский отмечал, что Плеханов не всегда оставался верным этой точке зрения, что он был не так уж последователен в своей «беспристрастности».

Но объективистский крен в ряде методологических высказываний Плеханова все же был налицо. Поэтому Луначарский, представитель другого, ленинского этапа в развитии марксистской критики, предостерегал от того, чтобы объявлять все эстетическое наследие Плеханова чем-то «абсолютно ортодоксальным». Даже в тот период, когда провозглашался упомянутый выше лозунг «за плехановскую ортодоксию», Луначарский выдвигал задачу пополнить установленные Плехановым в искусствоведении принципы, вносил поправки в некоторые его суждения.

Однако нужно отвести несправедливый упрек, выдвинутый А. Лебедевым, будто Луначарский «необоснованно распространяет критическое отношение к объективистским тенденциям и элементам в эстетических взглядах Плеханова на плехановскую эстетику в целом»¹⁶.

Указывая на некоторую односторонность позиции Плеханова как литературного критика и искусствоведа, Луначарский стремился в то же время ответить на вопрос, чем эта односторонность была порождена. Он объяснял ее особенностями времени и той задачей, которая выпала на долю Плеханова в деле развития марксистской теории искусствоведения. По определению Луначарского, «плехановская точка зрения должна была соответствовать тому периоду марксистской мысли, когда она еще не чувствовала себя властной, могущей изменить обстоятельства, в том числе и творческую мысль художников, когда она была больше наблюдающей и разъясняющей, когда она, выражаясь словами Маркса, «истолковывала мир» искусства и находила поэтому, что это — единственно законное ее занятие»¹⁷. В односторонности Плеханова Луначарский справедливо видел полемическую заостренность противопоставления марксистского научно-объективного подхода субъективизму народнических публицистов и «импрессионистски-гурманскому отношению эстетов».

Но, находя объяснение точке зрения Плеханова в условиях того времени, Луначарский подчеркивал невозможность принимать

¹⁶ А. Лебедев. Эстетические взгляды А. В. Луначарского. Изд. 2. М., «Искусство», 1970, стр. 129. В первом издании этой работы автор совершенно по-другому расценивал высказывания Луначарского о взглядах Плеханова: «Самый смысл отличия подлинно марксистского отношения к искусству от плехановской «ортодоксии» уловлен им совершенно точно» (назв. соч. М., 1962, стр. 110):

¹⁷ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 8, стр. 257.

ее целиком и безоговорочно в наше время, когда вся ситуация и обстановка после Октября стала принципиально иной, когда марксистская критика получила, разумеется, гораздо больше возможностей «быть помощником, в некотором отношении даже наставником писателя, разъясняющим ему тот великий социальный заказ, который возник вместе с революцией и отражает гигантские строительные усилия Советского Союза»¹⁸.

Различие в подходе к литературному творчеству на разных исторических этапах Луначарский лаконично охарактеризовал в одном из недавно опубликованных писем: «В ранний период развития социал-демократии нам действительно приходилось больше всего объяснять литературные явления, сейчас мы пришли к необходимости *создавать* их»¹⁹.

Поэтому Луначарский приходил к выводу: «Критик, который в наше время произведения искусства наших дней — да хотя бы и прошлых, поскольку мы их «критически усваиваем», как рекомендовал нам Ленин, — перестал бы рассматривать с точки зрения должностования, т. е. наибольшей их способности служить делу социалистического строительства, был бы крайне странным, и вряд ли кто-нибудь признал бы его марксистским критиком»²⁰.

«Мы должны быть объективными исследователями, — напоминал Луначарский, — но мы также революционеры, мы реконструкторы»²¹. Он не раз говорил, что позиция нашего литературного критика должна быть не только отношением ученого-ботаника к литературной флоре, но и отношением садовника к ней.

Эта программа не могла не прийти в столкновение с пользовавшейся большим влиянием в 20-е годы концепцией Переверзева.

Луначарский признавал Переверзева крупной величиной на литературоведческом фронте, человеком «с большой силой мысли»²², считал его книги о Гоголе и Достоевском интересными, содержащими немало верных наблюдений. Но он раньше других увидел ошибочность основных позиций Переверзева, раньше других заметил, что «камертон», по которому тот настраивал молодежь, учившуюся в Институте красной профессуры, «фальшивит».

Принято было считать, что с критикой методологии Переверзева впервые выступили налитпостовцы. Однако Луначарский с полным правом говорил, что он критиковал Переверзева «не по чужой указке»²³. На одном из диспутов в 1931 г. он сказал: «Ошибки Перевер-

¹⁸ Там же, стр. 230.

¹⁹ «Литературное наследство», т. 82, стр. 67.

²⁰ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 8, стр. 247.

²¹ ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 156, л. 32.

²² «Литературное наследство», т. 82, стр. 76.

²³ Там же.

зева для меня давно были ясны, и против них я выступал во время расцвета его деятельности и влияния»²⁴. Начало прямой полемики Луначарского с Переверзевым относится еще к середине 20-х годов. Перед широкой аудиторией Луначарский подверг критике взгляды Переверзева в докладе на конференции преподавателей русского языка и литературы в январе 1928 г., т. е. до всякой дискуссии на эту тему и в Коммунистической академии и в печати. Весной того же года он спорил с Переверзевым и по вопросу об определении классовой сущности творчества Горького.

В методологии Переверзева и его учеников Луначарского не удовлетворяла прежде всего тенденция свести задачи литературоведения только к установлению социального генезиса литературных произведений, к доказательству того, что «вот такая-то классовая группа, будучи в таком-то состоянии своего развития, нашла свое естественное выражение в такой-то драме»²⁵.— Нам нужно,— говорил Луначарский на конференции словесников,— рассматривать литературное произведение с точки зрения того, какие же в нем таются моральные и общественные импульсы, чему оно учит, куда оно ведет ... какое место оно занимало в тот момент, когда оно появилось, и почему оно живо до сих пор и в каком именно смысле оно живо»²⁶. Именно так рассматривал литературное творчество Луначарский в своей критической практике, стремясь выяснить общественную функцию произведения и в тот период, когда оно было создано, и в наше время.

Решительное возражение Луначарского в переверзевской теории вызывало и то, что «каждый писатель определен раз навсегда в своей классовой сущности»²⁷, наглухо привинчен — по ироническому определению Луначарского — к своему классу и во всех произведениях обречен изображать только самого себя, только свою социальную группу.

Для критика особенно неприемлемыми были выводы, вытекавшие из данного положения. «Это пахнет,— говорил он,— подлинным отказом от художественной политики», так как получается, что «писателя нельзя перевоспитать, на писателя нельзя повлиять»²⁸.

Именно эта сторона переверзевской концепции заставляла Луначарского говорить о присущем Переверзеву фаталистическом, родственном в какой-то мере меньшевистскому характере понимания марксизма.

²⁴ Архив АН СССР, ф. 358, оп. 1, ед. хр. 402, л. 5.

²⁵ «Родной язык и литература в трудовой школе», 1928, № 1, стр. 70.

²⁶ Там же, стр. 71.

²⁷ «Под знаменем марксизма», 1933, № 6, стр. 265.

²⁸ Там же.

Однако следует оговориться, что, серьезно и бескомпромиссно критикуя взгляды Переверзева, Луначарский категорически возражал против того, чтобы предъявлять автору книг о Гоголе и Достоевском прямые политические обвинения в сознательной борьбе против коммунистической идеологии или закрывать ему дорогу в печать. Эта достойная позиция Луначарского отнюдь не ослабляла его принципиальной критики методологических взглядов Переверзева, к рассмотрению которых он возвращался неоднократно.

Одно время Луначарского пытались изображать каким-то либералом, сторонником чуть ли не полного невмешательства Советского государства в развитие литературы и искусства. Это, конечно, было явным искажением истины, предпринимавшимся для оправдания ревизионистских нападок на художественную политику партии.

Печатаемый ниже текст речи показывает, какое значение придавал Луначарский вопросам партийной и государственной политики в области литературы и искусства. Со всей категоричностью он говорил своим слушателям: «Для нас вопрос о литературе есть на три четверти вопрос о литературной политике, о деятельности нашего класса как сознательной организованной силы в области литературы для того, чтобы использовать этот социальный фактор».

Соратнику Ленина была очень близка известная мысль вождя, высказанная в беседе с Кларой Цеткин: «Мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты».

Луначарский не соглашался с теми, кто утверждал, что литературе нельзя ставить какие-то задачи, что это является посягательством на самую ее сущность, посягательством на свободу писателя. Для Луначарского было бесспорно, что партия и Советское государство могут и должны вести работу по революционному вдохновлению искусства, определять главную цель творчества, рекомендовать, советовать, указывать, в какую сторону следует направлять художественные силы, художественное внимание, художественный талант. Такую работу блестяще вел сам Луначарский. И в то же время он считал абсолютно недопустимым опекать и регламентировать каждый шаг художественной интеллигенции, лишать ее самостоятельности, препятствовать ее творческим поискам.

Активная линия Луначарского в области искусства и как государственного деятеля и как критика и теоретика никогда не превращалась в субъективный произвол, в пренебрежение к объективной действительности, к ее законам. Подводя итоги десятилетию строительства советской художественной культуры, он писал: «Если воля наша к коммунистическому искусству должна быть напряженной,

стремительной, то это не значит, чтобы она была безрассудной, это не значит, чтобы мы с криком требовали наступления летней погоды в марте и мастерских, вполне зрелых достижений в подготовительном классе нашей художественной самоучебы»²⁹.

Поэтому совершенно неоправданными выглядят попытки перебрасывать какой-то мост от критики Луначарским объективистских тенденций тех или иных теоретиков к субъективистски-волюнтаристским выступлениям, характерным для некоторых более поздних периодов³⁰.

Как и подобает марксисту, Луначарский выступал и против бесстрастного, пассивно-констатирующего объективизма, и против безудержного субъективизма. Он настаивал на необходимости исходить и в области художественной политики не из субъективных чаяний и утопических идеалов, а из самой действительности, рассматриваемой в революционном развитии. Этот тезис нашел отчетливое выражение и в публикуемом выступлении, в котором содержится очень серьезное предостережение от попыток игнорировать ход реальной действительности, ее закономерности, от свойственных левацкому ультрарадикализму перегибов.

Печатаемая стенограмма воскрешает перед нами интересную страницу истории марксистской критической мысли. Но значение ее этим не ограничивается. Конечно, в выступлении Луначарского перед слушателями Института красной профессуры есть и устаревшие или не вполне удачные формулировки, носящие явный отпечаток взглядов того времени, объясняемые уровнем нашего литературоведения тех лет. Однако в основном эта речь не утратила своего значения и сегодня. Нам близок ее главный пафос — установка на усиление социальной действенности литературы, литературной критики, литературоведения.

Актуальность основных мыслей Луначарского становится особенно отчетливой в свете материалов и решений XXIV съезда КПСС, на котором было подчеркнуто, что партия видит свою задачу в том, чтобы направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства, и что литературно-художественная критика должна более активно помогать осуществлению этой линии партии.

Н. Трифонов

²⁹ В кн.: «Десять лет советского строительства». М., 1927, стр. 218.

³⁰ См.: А. Лебедев. Эстетические взгляды А. В. Луначарского, стр. 143—144. Трудно согласиться с автором этой работы и там, где он усматривает у Луначарского «панегирики... какому-то «бодризм» в искусстве», которые якобы могли «ориентировать художников и на поверхностно-оптимистическую настроенность» (там же, стр. 160).

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО А. В. ЛУНАЧАРСКОГО НА СЕМИНАРЕ ИНСТИТУТА КРАСНОЙ ПРОФЕССУРЫ

5 июня 1930 г. *

Заключительное слово т. Глаголева подтверждает, что у нас сегодня, в сущности говоря, в отличие от обычного типа наших занятий, имел место не доклад, который потом был подробно разобран, а, собственно, серия докладов, не зависящих друг от друга и связанных только общностью тем. Я не думаю к этим четырем докладам и пятому — заключительному слову — прибавлять еще один доклад целостный и замкнутый. Я хочу в своем заключительном слове только уточнить некоторые проблемы, которые здесь ставились и которые намечались в общем и целом коллективно, путем иногда маленьких споров и взаимных поправок, довольно правильных, но уточнение которых, мне кажется, все-таки будет для всех нас полезно.

Я начну с доклада т. Глаголева. Мне кажется, что очень правильно поступил он, когда рассматривал отношение Переверзева к Писареву не только со стороны оценки Переверзевым Писарева как литературного критика, а <и> со стороны его подхода к Писареву как философу, к Писареву как <общественному> деятелю¹. К чему можно свести то, что т. Глаголев обнаружил при этом? <...> К чему сводится, например, философия Писарева? Не удивительно, что он относится к философии довольно отрицательно. И если бы ему задали вопрос: «к чему сводится ваша философия?», — то он, вероятно,

* Стенограмма, не правленная автором (машинопись). Отдел рукописей ИМЛИ, ф. 16, оп. 1, ед. хр. 11.

В текстологической работе над стенограммой принимал участие А. Н. Дубовиков.

обиделся бы и заявил, что у него никакой философии нет. Если он имеет какую-то связь с материализмом XVIII в. или с вульгарным материализмом <бюхнеровского> типа, или, скажем, если он какие-то, видимо, симпатии питает к Конту и т. д., то это только постольку, поскольку все эти философские системы казались ему близкими и нужными <своими> формулировками о значимости естественных наук. В центре своего мирозерцания Писарев ставит именно естественные, точные науки и не стремится, даже с отвращением относиться к тому, чтобы сделать из этого какие-нибудь философские обобщения. Это уже кажется ему выходящим за пределы действительно честного, научного отношения к факту. И вы помните, что не только к философии <выражает> отрицательное отношение Писарев, даже к социальным наукам он относится отрицательно. В его известной статье «Маколей» он прямо говорит об истории, социологии как о всяких «поползновениях» <не> настоящей науки построить общественный анализ на вещах весьма шатких, почти беллетристических, и подлинного научного эксперимента, научных наблюдений, правильных строгих выводов здесь, по его мнению, не может быть².

Если спросить себя, что означает эта колоссальнейшая преданность Писарева и части тогдашних, скажем, нигилистов естественным наукам, это сомнительное преклонение перед лягушкой, которую тогда всячески выдвигали как эмблему до некоторой степени нигилистического мирозерцания,— то нужно прямо сказать, что это было проявление, и очень резкое проявление, зарождения у нас буржуазной интеллигенции. Я не скажу прямо буржуазии, потому что буржуазия — эти Колупаевы и Разуваевы — занимались не тем, что резали лягушек, а резали своих ближних для того, чтобы их ограбить. Но дальнейший рост капитализма у нас мог идти, разумеется, только на почве усиления точных наук, на почве того реалистического, трезвого мирозерцания, которое отмечают как одну из основ идеологического прогресса капитализма, например, Маркс и Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии». Так что это есть пробуждение буржуазного сознания в очень острой форме, проявившееся в наиболее активных частях буржуазных классов, в данном случае именно в мелкобуржуазной среде интеллигенции.

Что было бы с Писаревым — мы не знаем, а что было с писаревцами — мы знаем. Из них вышли не только буржуа, но и служилая интеллигенция капитала, которая создала технический персонал в самом широком смысле этого слова. И нас не должно смущать то обстоятельство, которое подчеркивается Переверзевым и которое заставляет его даже выдвигать Писарева как научного социалиста и ставить его выше Чернышевского. Писарев при этом не остается равнодушным к судьбам труда, к вопросам бедности, акцентирует вопросы труда, как сказано у Переверзева.

Мы знаем, что вообще даже буржуазия как класс, а тем более ее идеологи не будут говорить и даже не будут думать о себе просто как о живоглотах. Идеологи класса должны представлять наступление новой эры, которую несет с собой класс, как эры разумной, несущей с собой какое-то улучшение положения широких масс, потому что на эти широкие массы придется опереться в борьбе с дворянством, с его самодержавным строем и т. д. Тут не нужно подозревать Писарева в каком-то лицемерии. Не в этом, разумеется, дело, а дело в том, что, мысля себе развитие на путях науки и техники, он старался указать на то, что это приносит благо и трудящимся и что об этом особенно нужно будет позаботиться, что это никак нельзя забывать и т. д.

Но если мы с вами сравним это с другой эпохой, с эпохой упадка капитализма, при которой маскировать все более очевидную паразитарность и вредность для человечества капитализма необходимо, потому что новый класс, за коммунистическим авангардом идущий пролетариат, становится очень сильным, то мы увидим сейчас, например, нынешнюю социал-демократию. Нынешние социал-демократы претендуют даже на научно-социалистический характер и уж, конечно, акцентируют вопросы труда, но тем не менее они <являются>, как вы знаете, решительными практическими защитниками капитализма как такового, и вся эта акцентуация на вопросах труда представляет собой только попытку создать так называемые гармоничные, мало-мальски терпимые отношения (но это больше обещания, чем действительность) между трудом и капиталом. Сейчас социал-демократия — так, как мы ее наблюдаем за границей, — представляет собой партию буржуазную, партию буржуазной

интеллигенции и отчасти интеллигенции, вышедшей из пролетариата, партию, умеющую на основании прежних традиций и определенной нынешней политической ситуации еще удержать за собой довольно большие слои пролетариата, партию, фактически служащую агентурой буржуазии. Это весьма цинично вырисовывается <...> при упадке капитализма, но совсем другой характер это имеет при его зарождении и его восхождении, когда идеологи буржуазии, защищая благо таких вещей, как наука, техника и т. п., даже для себя, а не только для других маскируют эксплуататорский характер капитализма.

В этом смысле почти во всех пунктах, где только Писарев расходится с Чернышевским, мы видим ту разницу, которую подчеркивает тов. Глаголев. С одной стороны — утопическая <...> точка зрения на крестьянство как на единственный трудовой класс, на который опирается социализм, класс резко противоположный буржуазии, понимающий, что такое капитализм, класс, приготовившийся уже взять его в штыки (так же как помещиков) <...>, а с другой стороны, мы видим еще не очень самоопределившуюся тенденцию известного послабления всему тому, что приносит с собой новая Россия, европеизированная Россия, основанная на естественных науках и технике, которая объективно должна была совпасть с капиталистической Россией.

В своей работе, которая мне была недавно представлена, тов. Ситковский очень удачно отмечает, что и Тургенев, поскольку он в Базарове хотел дать тип нигилиста, дал не тип нигилистов Чернышевского, как Чернышевский понимает их в своем романе, а дал нигилиста капиталистического пошиба и изобразил, по существу говоря, этих пионеров буржуазной интеллигенции³. Совершенно правильно сказано, что следующим шагом за Базаровым у Тургенева явился Соломин, который потерял всякую трагичность и проблематичность и которого уже Тургенев принимает как явного борца за капиталистическое развитие помещичьего строя, о котором сам Тургенев мечтал, будучи, как вы все знаете очень хорошо, представителем той либеральной и европеизированной части помещичества, которая мечтала о том, чтобы переключаться на начала научно поставленной агротехники и общего капиталистического развития страны.

Так разрешается вопрос о писаревском материализме и вопрос о писаревском социализме. Очень характерно, что Переверзев <...> ставит Писарева выше Чернышевского, видит в нем в некоторой степени корни того научного социализма, в который сам он — Переверзев — верит. Это известное и понятное родство душ.

Теперь перейдем к самому важному из тех вопросов, которых касался т. Глаголев в области этих взаимных перекличек и взаимоотношений Переверзева и Писарева, именно к суждению Переверзева относительно Писарева как литературоведа и литературного критика. Тут я должен сказать, что я не совсем уловил (я не имел возможности перечитать теперь статьи Писарева), как увязывается у т. Глаголева — может быть, он коротенько ответит на это после моего заключительного слова — утверждение, что Переверзев, с одной стороны, восхваляет Писарева за то, что он не делается жертвой оценочной критики, что он в этом отношении оказывается близким соседом самому Переверзеву в отрицательном отношении к <оценочной> критике, а, с другой стороны, критикует его нормативизм, т. е. как раз обвиняет его именно в том, что он ставит известные нормы, требования. Я не знаю, на что мог опираться Переверзев для того, чтобы доказывать, что Писарев в отношении к художественным произведениям стоял уже на той точке зрения, которую так блестяще развернул Плеханов и которая гласит: если мы как литературоведы объяснили генетически данное явление, то на этой эстетико-научной основе никаких выводов сделать нельзя, никакой оценки отсюда не следует, ибо факт есть факт и всеу говорить о нем, что он хорош или плох. Он есть определенная часть действительности, и с этой объективной точки зрения мы к нему и подходим. Может быть, где-нибудь у Писарева есть какие-нибудь строчки, которые об этом говорят, но личное отношение Писарева было совершенно отличное, и тов. Глаголев привел массу доказательств, что он стоял почти на той же точке зрения, что и Чернышевский, даже преувеличивая его перегибы, всячески утрируя, подчеркивая и выпячивая это по сравнению с Чернышевским.

Конечно, Писарев представляет собой, может быть, <самый> разительный и блестящий образ критика-публициста, для которого художественные произведения являются только предлогом для развития определенных

публицистических идей. Так что тут, очевидно, Переверзев, стремясь найти родство между своей объективностью и объективизмом Писарева, может быть, нашел какие-нибудь совершенно частные и незначительные для общего миросозерцания и общей практики основания для этого у Писарева.

Но тут мне хотелось бы по этому поводу немножко остановиться на том, как же мы можем относиться вообще к переверзевскому учению о недопустимости в литературоведении нормативных начал. Здесь уже упоминалось о том, что Плеханов также весьма близок к этой мысли. Я даже думаю: насколько трудно, опираясь на Писарева, усмотреть какое-либо родство между Переверзевым и Писаревым, настолько это легко сделать по отношению к Плеханову и Переверзеву. У Плеханова есть целые страницы, где совершенно недвусмысленно говорится о том, что наука эстетика есть наука чисто объективная и какой-нибудь привкус оценки или нормы является примесью просветительства и что мы, которые вкусили от настоящей марксистской эстетики, никогда не захотим вернуться назад к этим примитивным формам воздействия на литературные факты⁴.

Очень, между прочим, интересно, что Фриче в своей статье о Плеханове, которая была помещена как предисловие к плехановским критическим статьям и напечатана в книжке Фриче «Проблемы искусствоведения», особенно резко подчеркивает эту сторону⁵. Вы там можете найти чрезвычайно яркие формулировки. Например, когда Гаузенштейн заявил, что, к счастью, мы — живые люди и что поэтому мы не остановимся только на генетике, что мы не можем не внести в это свои вкусы, свои страсти, свои тенденции, то Фриче говорит, что это не только <не> является счастьем, но является самой настоящей фальсификацией подлинного научного подхода⁶. Опираясь на несколько грубых ошибок Гаузенштейна, он говорит: вот к каким реакционным выводам можно прийти, если опираться на такую случайную вещь, как личные вкусы. При этом Фриче оставляет в стороне вопрос: а что если дело идет не о личных вкусах, а о классовых вкусах? Это совершенно выпадает.

По этому поводу я хочу сказать, что у Плеханова эта некоторая односторонность (только некоторая односторонность) объясняется его временем и той задачей, ко-

торая выпала на долю Плеханова в деле развития марксистской теории вообще и специально марксистской теории искусствovedения. Но когда она повторяется Переверзевым в наше время, то это приобретает совершенно одиозный характер.

Во-первых, нужно сказать, что Плеханов не стоял все-таки на такой исключительной и враждебной по отношению к нормативной эстетике позиции. Он говорил в одной из своих статей — кажется, в статье о Белинском, — что, в сущности говоря, он в данном вопросе, т. е. в вопросе о том, возможна ли нормативная эстетика, не стоит на <отрицательной> точке зрения⁷. Каждое время имеет свой подход, и можно представить себе такие эпохи, когда как раз нормативная точка зрения окажется в высокой степени целесообразной. Конечно, можно было бы сказать, что с этой точки зрения это есть снижение марксистского объективизма, но для Плеханова как будто бы не существовало ни снижения, ни повышения. Каждая эпоха говорит сама за себя и просто надо констатировать, что если вернется (очевидно, Плеханов предвидел такую возможность) такая эпоха, когда к искусству придется подходить в высшей степени нормативно, то это будет совершенно оправданно и совершенно закономерно.

Плеханов должен был выдержать очень жесткую борьбу с эпигонами просветительства, субъективистами, эсерами всякого рода, которые опирались на огромные авторитеты великих учителей 60-х годов — Чернышевского, Добролюбова, Писарева и других, но в особенности на этих трех. Поэтому, в значительной мере отвоюывая их для нас и устанавливая точный путь от великих шестидесятников к марксизму, он должен был быть весьма резким, отмечая все то, что было неподходящим. В этой борьбе против таких сторон, из которых выросло враждебное нам мелкобуржуазное миросозерцание, Плеханов, конечно, обязан был быть чрезвычайно резким. В то время было почти преступлением делать оговорки и идти навстречу каким бы то ни было субъективистским моментам в общественных делах, включая сюда, конечно, и критику. Ведь основной тезис Плеханова как тогдашнего защитника интересов пролетариата заключался именно в том, что интеллигенция как носительница всякой идеологической энергии, со всей своей совестью, всем

своим прогрессом и всеми своими долгами, никакой роли в процессе объективного развития общества не играет, что шалить дольше с этим вмешательством личной воли и разума критически <мыслящих> личностей в общественную борьбу не следует.

Общественность в своем развитии определяется такими-то и такими-то стихийными моментами, этими же стихийными моментами определяется развитие пролетариата как объективной мощи, как сознательного класса, и эта новая массовая сила, в которой соединяется и определенная субъективная воля, вызванная всеми обстоятельствами исторических судеб пролетариата, и объективная мощь,— она будет одним из факторов истории, причем этот фактор истории никуда не выпадет из объективной картины вообще. И в то же время, конечно, субъективно пролетариат и его диктатура должны рассматривать свою историческую роль как вытекающую из их интересов, а стало быть, совпадающую с их волей. Это должен был сказать Плеханов.

Кроме того, имелась ли какая-либо объективная нужда для Плеханова как вождя еще очень небольшой партии, состоящей из немногочисленных подпольных кружков, вообще отстаивать право вести литературную политику? Конечно, никакой нужды в этом не было, потому что никто ни на какие не только распоряжения, но даже оценки или установки самых блестящих норм при этом существенного внимания обратить не мог, так как никакой своей собственной литературы у пролетариата не было.

Когда Чернышевский выступал в свое время как вождь новой группы — не класса, а новой группы — разноточинческой интеллигенции, то он прекрасно знал, что <...> он ее выразитель, но вместе с тем и законодатель, что существуют, может быть, целые сотни писателей, которые как люди уже нового поколения двинулись в атаку против старого мира, и он хотел показать им, каково их назначение, в какую точку они должны бить, какое место можно им отвести в общей революционной армии, которая формировалась. Для Плеханова эта задача не существовала, ибо никакого отряда литературного в пролетариате не было. А заявить: «Давайте-ка из интеллигенции наберем писателей, которые литературно начнут воздействовать на объективный ход событий»,— это было

бы так смешно в устах Плеханова, это так разительно расходилось бы со всеми социологическими установками Плеханова, настолько казалось бы, что это не Плеханов, а какой-нибудь Михайловский, что это было бы огромной тактической ошибкой. Вот почему в этом надобности не было, и, наоборот, была надобность подчеркнуть объективную роль событий и ничтожную роль сознания для того времени. Сознание, или социальный субъект, это означало — интеллигенция, только это, и всякий понимал <бы>, что дело идет именно об этом.

Возьмите наше время, когда пролетариат завоевал власть, когда он превратился в субъект, в класс не только для других, но и для себя, — не только поскольку он вообще осознает свое социальное бытие, но и поскольку он владеет диктатурой в огромной стране. Мы очень хорошо знаем, что диктатура не с неба упала, что она не есть диалектический субъективный момент, что она выросла из объективных обстоятельств, но тем не менее раз она находится в руках пролетариата, она претворяется уже серией задач. Диктатура пролетариата есть не что иное, как серия практических задач, в которых учитывается власть пролетариата, цели, которые ставятся и которые развиваются в разных пятилетках и т. д., и те сопротивления, которые отдельные классы и стихия и условия природы и т. д. могут этим целям противопоставить.

Вот почему, если большевикам всегда был свойствен в значительной мере такой волевой мотив, т. е. большевики всегда подчеркивали, что пролетарский класс по мере его организации превращается в силу среди сил, которая вносит свое творческое начало, нисколько не отрываясь этим от своих естественных корней, то теперь, когда пролетариат имеет в своих руках правительственную власть, было бы совершенно смешно забыть хоть на минуту эту возможность воздействовать на события вплоть до, скажем, колоссальнейшего ускорения хода развития крестьянства от артелей до <коммун> в деревне.

Если мы такие гигантские задачи можем ставить перед собой и если мы выполняем их с успехом, превышающим нашу первоначальную установку, то, конечно, тем более можно сказать, что мы можем влиять на то, каковы будут у нас журналы и книги, как мы будем готовить

своих писателей, что мы этим писателям посоветуем, как мы их будем критиковать и как мы будем распределять свои силы. Чем дальше мы пойдем в отношении известной плановости, тем больше и больше каждый из нас будет соизмерять свои силы с общим планом и будет входить в эту общую плановость. Момент воздействия личности будет в значительной степени стираться, причем это будет не так, как теперь, когда, подвергаясь такому стиранию, индивидуальность испытывает это как насилие, индивидуальность будет испытывать величайшее ощущение счастья именно от того, что она будет чувствовать себя исторической силой. Это есть переход из царства необходимости в царство свободы.

При таких условиях совершенно смешно было бы нам стоять на <...> переверзевских позициях и особенно подчеркивать значение эстетической генетики. Можно сказать: мы, марксисты, прекрасно понимаем, что если мы подходим к какому-нибудь материалу, в особенности к материалу прошлого, то он нас мало интересует сам по себе,— пусть мертвые хоронят своих мертвецов, нам же это интересно лишь для того, чтобы вывести свой практический вывод. Но даже по отношению к современности надо прежде всего изучить вопрос о его генетическом происхождении, мы должны твердо установить его собственную, не зависящую от нас сущность, его собственные тенденции, его собственное диалектическое развитие.

Это можно установить и по отношению к пролетарским писателям, скажем, сначала беря их <как> явление социальной природы, не рассматривая их еще в плане нашей действительной классовой воли. Но мы это делаем только для того, чтобы сейчас же после этого поставить вопрос о том, что нам нужно будет применить к этому явлению нашу классовую руководящую волю для того, чтобы добиться соответственного ускорения темпа развития в ту или иную сторону того явления, о котором мы трактуем. Поэтому для нас вопрос о литературе есть на три четверти вопрос о литературной политике, о деятельности нашего класса как сознательной, организованной силы в области литературы, для того чтобы использовать этот социальный фактор.

Вот в это время является Переверзев и разворачивает свои идеи о том, что на самом деле наука эстетики должна

только констатировать факты и этим должна заканчиваться. Он подчеркивает, что мы действительно совершенно бессильны над этими фактами, ибо эти факты не заключают в себе вообще ни грамма сознания, он элиминирует и в психологии самого писателя и в среде все, что может напомнить собой момент сознательности, и старается, упрощая явления природы, представить себе писателя как <...> дерево, как корни — социальную среду, в конечном свете производительные силы. <Писатель> производит груши или яблоки совершенно фатально <...>. Сколько бы он их ни пересаживал, все равно выйдут те же груши или яблоки, которые ему суждены по типу корней, а следовательно, нельзя быть садовником. Ведь вот основная идея Переверзева, вот в чем заключается его меньшевизм и контрреволюционность: можно быть ботаником, но нельзя быть садовником. А мы говорим — ботаник, который не есть садовник, для нашего времени совершенно не нужен, или по крайней мере нужен только для того, чтобы садовник научился у него кое-чему и дополнил его дело, он нужен только как полуфабрикат.

Поскольку в наше время возможен садовник, который не является ботаником, постольку у нас возможны эстетствующие люди: «мне хотелось бы, чтобы было так-то и так-то» — или поверхностные публицисты: «стремление наших идеалов такое-то и мы будем добиваться, чтобы явления шли по такому-то пути». Конечно, совершенно ясно, что хорошим садовником может быть только тот, кто хороший ботаник, тот может сделать так, что на вербе будут расти груши, как мы делаем теперь путем прививок, тот может переиначивать законы природы. Вся техника есть переиначивание законов природы на основе их подлинного изучения.

Маркс с восторгом отводит значительное место Гегелю, который говорит, что хитрость разума заключается в том, что, познав законы природы, человек направляет одну стихию против другой и заставляет их идти не теми путями, которыми они шли бы сами. Для этого нужно самое четкое объективное познание, но оно нужно теперь как предпосылка для техники. Мы относимся к науке так, что знания должны быть предпосылкой для техники. Техника в самом широком смысле слова есть жизненная практика, <направленная> к новому устройству человеческой жизни. Это есть общая проверка правильности

теории, ее пригодности, какой бы то ни было ее ценности.

А Переверзев тянет нас от этого именно к созерцательному отношению к действительности <...>. Шиллер говорил: предметы тяжело сталкиваются в пространстве, а образы и идеи мирно уживаются в искусстве⁸. Переверзев говорит наоборот, он искусство детерминирует до полного рабства, и <писатель> только присутствует, иногда даже бессознательно, при общественном процессе, в нем самом фатально находящемся, и ни сам он ничего изменить не может, ни вы ничего изменить не можете, кроме констатирования, доведения до ясности этого явления. Значит, то, что у Плеханова было моментом развития марксистской мысли и истории,— совершенно правильный момент, если бы Плеханов иначе мыслил, то он ослабил бы наши позиции,— это самое <и> в наше время, согласно <Переверзеву>, является глубочайшей реальностью. Не нужно удивляться тому, что при этом Переверзев считал себя марксистом, так как вы прекрасно знаете, что марксизм в меньшевистском толковании, т. е. в толковании фаталистическом, есть главный и основной враг всякой реальности. В высшей степени легко стать на эту наиболее высокую из выработанных человечеством точек зрения и заявить: здесь есть размеры, темпы, указания; я предвижу будущее точно так же, как астроном движение светил, и здесь ничего поделать нельзя. Это то умерщвление воли, которое является сущностью меньшевизма, социологическим хвостизмом <...>.

Я не думаю, что можно сказать, что Переверзев был сознательным агентом меньшевизма, который начал развращающую деятельность среди молодежи и т. д., он тоже приносил свои груши, потому что иначе не мог, совершенно фатально,— но в этом не его вина. Он — фатальный меньшевик с фатальным меньшевистским мировоззрением, и очень характерно здесь то, <что> говорил тов. Глаголев о методе анализа Переверзева, о его постулате: общий марксизм не есть специальный марксизм. Конечно, общее не есть специальное, это естественно. <...> Если Переверзев затеял бы пересматривать общий марксизм, то, я думаю, что ему не удалось бы долго производить этот процесс. Но он предполагал, что в каждой области марксизм модифицируется, что он изменяется в самой своей сущности в силу соприкосновения со специфической новой областью.

Никого другого как будто бы не было в области искусствоведения, кто бы в то время работал с равной энергией и равным напором, как Переверзев. Он облюбовал себе сферу, где можно было действовать модификации марксизма, в которой при ближайшем рассмотрении мы узнаем давно нам известный меньшевистский марксизм, только приспособившийся к разрешению проблем литературы в смысле отказа от действительного творческого классового воздействия на явления, т. е. в том смысле, в котором всегда меньшевики оспаривали наши методы и всегда старались парализовать волю пролетариата.

Несколько дополнений по поводу отдельных проблем, которые у нас возникли, хотя, конечно, самое основное и главное я уже, собственно, сказал.

Относительно производительных сил и общей хозяйственной структуры общества. Совершенно несомненно, сказать так, что производительные силы можно рассматривать лишь как часть общественного процесса, как один из факторов, было бы в высшей степени неверно. Это значило бы на самом деле потерять одну из существеннейших идей марксизма. Производительные силы, т. е. как раз та новая среда, которая порождается между человеком и природой и в колоссальной степени не зависит от человека, — эта прослойка бытия есть то самодвижущееся явление, которое независимо от воли человека дает основные импульсы всему развитию общества. Это верно. Но, с другой стороны, верно то, что чем дальше мы уходим в историю <будущего>, чем более сложное общество мы имеем перед собой, чем больше развернуты технические силы этого общества, тем более само понятие производительных сил теряет свой первоначальный характер и тем более оно оказывается многосложным, сопряженным с другими сторонами общества. Если вы скажете, например, что наука не есть производительные силы, то я спрошу вас: значит, если, скажем, в Соединенных Штатах внезапно исчезнут все ученые и все лаборатории, то это не отразится на производстве? Конечно, это отразится на производстве, это колоссальнейший фактор производства. Но если бы вы сказали, что, значит, в сущности, технику движет наука, то забыли бы, что в последнее время наука находится в зависимости от практики, что наука начинает хиреть и сокращаться, когда поступает меньше требований от рынка.

В чем можно упрекнуть в данном случае Плеханова и в чем его упрекают, потому что это дало определенные политически неправильные плоды? В том, что он, который прекрасно отмечает все меньшую и меньшую зависимость искусства от непосредственных географических условий и даже от формы труда в своих знаменитых письмах⁹, в общем и целом несколько забыл этот момент и начал действительно, как вы сказали, фетишизировать эти производительные силы, когда ему это было нужно в его борьбе с большевизмом. Если исходить из такого оголенного и упрощенного представления, то можно сказать, что достаточно <дать> анализ общественных сил нашей страны, указать, что корни их не развернуты, <чтобы> сделать вывод, что большевики — безумцы, потому что они стараются развернуть такие формы общественного строительства, которые не находят себе базы в производительных силах их страны.

А как отвечает Ленин: мы сами произведем производительные силы. Когда власть принадлежит пролетариату, то он может электрифицировать всю страну, которая раньше не была электрифицирована, он может ускорить темпы развития, он может принести огромные жертвы материальные, трудовые и т. д., развернуть колоссальную человеческую энергию, на что другие общества не способны, и создать себе самому ту индустриальную базу, без которой, конечно, социализма не построишь. Ленин, таким образом, вводит в качестве одной из производительных сил саму Октябрьскую революцию, саму Советскую власть и саму тактику пролетариата как таковую.

Я все-таки должен оговориться, что это вовсе не есть разрушение первоначальной марксистской тезы о том, что в конечном счете двигателем общества являются производительные силы, так как если бы, например, нигде в мире не было, скажем, высокой машинной индустрии, которую можно позаймствовать, то в таком случае мы могли бы сказать так: либо нужно создавать ее у себя путем нормального процесса, вновь создавать <ее>, либо вовсе нельзя было бы перескочить через нынешний день. А почему мы можем колоссально ускорить наше развитие? Потому что производительные силы человечества уже очень высоки. Но производительные силы человечества в других странах заторможены остановившей все политической надстройкой — диктатурой буржуазии. У нас эти

цепи сброшены ввиду своеобразных исторических условий, но сами производительные силы человечества в нашей стране находятся в подавленном состоянии, в недоразвитом состоянии. Вот откуда формула: Советская власть плюс электрификация есть социализм. Там есть электрификация, но нет Советской власти, у нас Советская власть и нет электрификации, она сейчас только еще начинается. Так что совершенно понятно, что наша активная большевистская точка зрения на это такова: мы не смотрим как на нечто совершенно фатальное на производительные силы. Они почти совершенно в такой же мере, как и все остальные стороны, элементы общественной жизни, уже вплелись в общий диалектический процесс, где идет беспрестанное взаимодействие.

Затем еще одно замечание т. ...*, совершенно верное замечание относительно того, что у Переверзева мы замечаем прямые, грубые переносы. Его тенденция и направление его мыслей характеризуются грубыми переносами непосредственной практики экономики в высшие области идеологии и в самый характер людей. Конечно, это совершеннейший пустяк сказать, что Штольц напоминает собой машину¹⁰, это та игра, которой занимался в свое время Шулятиков и на которой нельзя серьезно останавливаться. Можно сказать наоборот, что машины стали развиваться и стали расти тогда, когда появился повышенный рынок, когда перешли к мануфактуре, когда развернулась потребность в массовых товарах, так что буржуазный характер его <Штольца> деловитости и деятельности и т. д. развивался параллельно с этой самой машиной. <Тут> и там были одни и те же экономические корни. Во всяком случае такого рода грубые переносы, которые часто бывали у Переверзева, разумеется, ничего общего не имеют с подлинно марксистским анализом.

Теперь несколько замечаний по поводу того, что говорил тов. Сенатов. Мне кажется, что как будто бы это проскальзывало и у тов. Глаголева, хотя из позднейших его размышлений я усмотрел, что этой ошибки он как будто бы не делает. Это зеркальность отражения, которая якобы есть у Переверзева. Якобы Переверзев полагал, что объективная действительность прямо и непосредственно отражается в искусстве в своей материальной

* В стенограмме пропущена фамилия.

сущности. Этого у Переверзева нет, это неверно. Когда вы приводили цитату, то против этого утверждения, по существу говоря, не возразит и диалектический материалист, <но> этим он хочет сказать другое. Он хочет сказать, что в конце концов произведение искусства есть действительно естественная продукция времени, но не по типу отражения в правильном зеркале. Нет, для Переверзева это отражается в каких-то выпуклых и вогнутых зеркалах, в каком-то измененном виде. Но самое происхождение этих выпуклых зеркал — в свою очередь явление объективное. Он прекрасно понимает (в этом и заключается в известной степени теория переверзианства), что люди не представляют собой действительно точных и одинаковых зеркал. Классовый человек это и есть для Переверзева неподвижное, раз и навсегда отлитое зеркало, изогнутое так, что из этого зеркала человек не может выбраться. Таким образом, действительность определяется, с одной стороны, как совершенно правильно говорил здесь тов. Канаев, самым объектом, на который это зеркало обращено, а с другой стороны, формой этого зеркала. В этом смысле Переверзев считается с этим субъектом.

Но беда начинается у Переверзева с того момента, когда оказывается, что ни это зеркало не движется и не растет, ни среда не изменяется. Получается, что если бы объективная среда даже изменилась бы, то это, по существу говоря, никак не могло бы влиять на самую форму зеркала. Вот этот фатализм, эта неподвижность авторской личности, конечно, есть чрезвычайная ерунда. На самом деле классы меняются, классы изменяют свои судьбы, переживают кризисы.

Что значит, что классы изменяются? Это значит, что индивидуальности, составляющие их, изменяются, их сознание изменяется. Существует колоссальное воздействие класса на класс, все течет и изменяется, и надо уметь рассматривать явления в их действительной текущести. Переверзеву же захотелось во что бы то ни стало закристаллизовать авторскую личность, закристаллизовать даже стили целых классов.

Если говорят о Беспалове с некоторой укоризной, то, конечно, в его статье, посвященной стилю, самым слабым местом является то, что он рассматривает стиль как законченное целое¹¹. Самый важный для нас, марк-

систов, вопрос — как же создается этот стиль и как потом он распадается, потому что мы всегда почти будем иметь стили в зарождении или распадании. Этого тут нет. Таким образом, создаются некоторые мертвящие нормы, которые на самом деле не существуют в природе, и по ним все расстанавливается. Если бы мы, подходя к вопросу о данном жанре или к вопросу о данном произведении, стали бы говорить, что так как данное произведение есть часть данного жанра, который определен и точен и вытекает из определенного точно установленного стиля, то нам нужно было бы указать, какое место имеет данное произведение в жанре, а жанр в стиле, и все бы сделано. Но это пустяки. Решительно все постоянно развивается, и так сказать нельзя. Данное произведение может разорвать рамки жанра, даже может разорвать рамки стиля, оно может быть чем-то новым. Нельзя сказать, что из класса развернулся стиль и над всем довлеет. Сама реальная жизнь кипит перед нами, и понятия жанр и стиль есть постепенно складывающиеся нормы (голос: У Беспалова нет такой постановки вопроса). Его книга о стиле написана с точки зрения этого адекватного анализа сущности классового стиля. Мы не будем об этом спорить, в частности о том, так это или не так у Беспалова. У Переверзева это безусловно так, и остатки этого очень сильные и значительные имеются у Беспалова. Когда-нибудь, когда мы специально посвятим семинар Беспалову, мы об этом поговорим, но остатки этого там в большой степени имеются, и не только у одного Беспалова. Это заметно на многих работах даже очень сильно, например, у Гельфанда. <Там> повторяется такая же история, и в понятии стиля как чего-то нормативного встречается отрывка переверзевщины.

Во всяком случае повторяю и настаиваю, что это бесспорно, что неправильно было бы отождествлять объективизм Переверзева с упрощенческим представлением о том, что у него действительность отражается непосредственно как она есть в произведениях искусства, что бытие и сознание совпадают. Дело сводится к тому, что он берет отдельные формы этого сознания как неподвижные.

Вы приводили цитату из Переверзева относительно того, в какой мере он считает вредной партийность для

художника тогда, когда эта партийность отражается на его работе, так как это, говорил он, легко может повести к фальши и портить непосредственную искренность художника¹². В этом отношении нам, вероятно, предстоит еще чрезвычайно знаменательные бои. Маленький факт: я сейчас написал предисловие к тому собранию критических сочинений Воровского¹³. У него в высшей степени звучат эти ноты. Он прямо говорит: тенденциозная литература (под ней он подразумевает почти всю русскую литературу) стоит ниже всякой критики. Он говорит: когда писатель занимается тем, чтобы написать свое произведение ради блага своего класса, то на это произведение «кладется печать проклятия, потому что искусство этого не терпит. <...> Когда я указал на эти ошибки, то друзья Воровского, которые со мною его произведения редактируют, просили это выбросить¹⁴. Но это сделать, разумеется, никоим образом невозможно.

Нужно упомянуть о том, что эти вопросы постоянно нервируют и сбивают несколько с толку людей, а между тем совершенно несомненно, что здесь мы имеем дело с явлением социальным, огромной важности, в особенности если мы будем говорить не о пролетариате как таковом, не о пролетариате от станка, не о пролетариате, все нутро которого определяет всю его пролетарскую сущность, да и то за вычетом тех, у кого есть крестьянская примесь. Мы знаем, что пролетариат, о котором Маркс говорил, что он сам себя изменит в течение десятилетий своей борьбы, является классом страшно новаторским. Если в нем самом есть наличие довольно значительного авангарда, который не только действует по-пролетарски, но до глубины души чувствует по-пролетарски, естественно поступает по-пролетарски без всякой внутренней борьбы, то из других классов могут быть только отдельные феномены вроде Владимира Ильича.

Мы имеем перед собой людей, сформировавшихся в условиях собственнического и частью мелкособственнического мира, с огромным количеством вкоренившихся, ставших плотью и кровью навыков. Над этим постепенно начинает вверху появляться новое сознание, которое отражает в себе действительность пролетариата, его тенденции, совершенно <...> естественно вытекающие из его общественного положения. Так что новый человек

появляется как некая заря, как некий ответ, который ложится только на верхушку и главным образом отражается поэтому в нашем сознании в отношении того, что должно, что хорошо, причем это «должно» «я», может быть не в состоянии охватить.

Конечно, в такой момент колоссального революционного переворота, как наш, в момент такой огромной ломки должна происходить большая смена настроений и большой конфликт установившихся привычек с новым классовым сознанием.

⟨...⟩ Всевозможные перевальцы ⟨...⟩ говорили, что искренен человек только тогда, когда он верит в свою селзенку, а если он хочет поступать согласно своему социальному разуму, согласно лучшему, что в нем есть, то это не искренность. Дело в том, что может быть очень трудно идти новым путем. Идти старыми, проторенными путями, к которым тебя влечет твоя основная инертная масса, очень легко, и, может быть, так как это мне легко, я и заявляю, что это искренно. Так как перевоспитывать себя и превращать себя в настоящего человека очень трудно, то поэтому ⟨не⟩ следует подозревать всякого, кто идет по этому пути, в приспособленчестве и неизвестно еще в чем, называя его всякими скверными именами.

Если перевести все это на язык художественной практики, то совершенно очевидно, что у таких классов и групп, у которых есть этот классовый разрыв, у которых нет цельности, которые находятся на пути вперед, произведения их отличаются некоторым рационалистическим характером. Иначе это и быть не может. До тех пор, пока не появится новый человек, который впитает это в плоть и в кровь, до тех пор будет известная мера насилия над собой.

Мы, естественно, призываем всеми порами нашего существа появление пролетарских писателей, пролетарских в собственном смысле слова — начиная от их рождения и от условий их существования, способных не только к новым формам мышления, но и к новым формам чувствования. Этот процесс — благотворный процесс, и в наше время тенденциозное произведение (это ⟨слово⟩ нужно взять в кавычки), не грубо тенденциозное, а <такое>, в котором чувствуется напряжение, будет способствовать росту сознания ⟨писателя>, будет способство-

вать воздействию дисциплины по отношению к его собственным чувствам <...>. Все это мы должны всячески поддерживать.

Еще одно слово относительно науки и искусства. Тут также поднят большой вопрос, которого придется <лишь> мимоходом коснуться, потому что мы, вероятно, к нему вернемся. Этот вопрос действительно в высшей степени важный.

Тут нужно идти по двум линиям, одну из них тов. Зонин в своем заключительном слове наметил. Само собою разумеется, что в течение довольно долгого времени искусство играло роль науки. Когда-то был метод мифического познания действительности, начиная от магизма и продолжая религиозным мирозерцанием. Здесь, по существу говоря, мы имеем нечто общее, очень родственное и подчас совпадающее с художественным мышлением образами, которое заменяло собой науку, Об этом говорят Гегель и Маркс совершенно научно. Маркс даже говорит, что нередко искусство заменяло собою науку, а теперь оно не может даже подняться в некоторых областях на высоту античного творчества, потому не представляет собою такой важной общественной функции. Это произошло не потому, что оно <...> не рассчитано на более высокую ступень познания, не потому, что общество не нуждается в образном познании. Из этого сделать вывод, что мы идем в сторону рационализма и засохнем, совершенно перестав обращать внимание на искусство и потеряв способность мыслить образами, было бы нелепой постановкой вопроса. Я очень приветствую мысль т. Зонина, и в моей большой работе о Плеханове¹⁵ этому посвящено несколько страниц относительно того, почему диалектический материализм и наука, построенная на диалектическом материализме, <может> спасти нас от усыхания, к которому ведет механистический материализм инженерного пошиба. Он действительно убивает в значительной мере художественный дух, противоречит тому отношению к действительности как к живому, которое нам в большой степени присуще. <...>

Другая сторона дела очень важная,—я здесь расхожусь несколько с Плехановым. Плеханов принял определение Толстого, которое, по существу говоря, начинается с того, что целью искусства является зара-

жать чувства, и к этому прибавил: «и мысли». Но не вычеркнул «чувства». В своей <же> статье о Валериане Майкове <Плеханов> страшно обрушился на то, что <Майков> старался подчеркнуть рядом со специфическим характером искусства как мышления образами еще и чрезвычайно большую роль, которую играет чувство¹⁶. <...> Я сейчас не могу об этом <...> распространяться, но именно образ как таковой в особенности важен тем, что действует не только на разум, но волнует непосредственно чувства. Плеханов, между прочим, говорит по этому поводу всяческие вещи: а разве наука не может быть также заражена чувствами,— это не специфика, потому что историк или философ тоже могут манипулировать эмоциями. Историк и философ также могут действовать образами. Мы можем найти очень большое количество таких публицистов вроде Чернышевского и, наконец, даже самого Плеханова.

Здесь действительно, как кто-то говорил, нельзя проводить каких-то рубрик, т. е. сказать: образы значит искусство, а там <в науке, философии> образов никаких. Если вы говорите, что специфической чертой искусства является также наличие эмоционального отношения к изображаемому, то это неверно, так как и у ученого могут быть эмоции. В данном случае <дело в> пропорции <...>.

Эмоциональное отношение к искусству почти совершенно определено. Я с трудом представляю себе такое произведение искусства, которое не было бы окрашено эмоциями. Если оно не окрашено романтически, т. е. так, чтобы их можно было видеть, если даже читать совершенно объективные вещи вроде «Илиады» или «Войны и мира», то все-таки в скрытой форме там присутствуют совершенно определенные эмоциональные отношения и идеи. <...> Это есть в конечном счете классовая тенденция.

Если вследствие своей классовой тенденции математик исказит какую-нибудь формулу, по которой должна быть построена машина, то произойдет явная катастрофа и его уличат в недобросовестности, потому что задача науки есть отражение объективных явлений. Поэтому, если бы он сделал это, то он был бы фальсификатором-ученым. В знаменитой статье Маркса, посвященной Рикардо и Мальтусу, Маркс говорит, что Рикардо есть

ученый, что он отражает объективные явления, а Мальтус — лживый поп, потому что он действует исключительно в угоду своего класса¹⁷.

Но можем ли мы относительно художника сказать, что это плохой художник, если он путем карикатуры и путем гиперболического изображения факта создает потрясающее произведение, которое, правда, по нашему мнению, не отвечает действительности, но служит его классу? В отношении искусства имеет такое огромное значение впечатление, которое в конце концов будет достигнуто, что художник в огромной мере может являться сознательным или бессознательным обманщиком, и как художник он от этого не потерпит никакого ущерба. Другое дело, если его идея настолько лжива, что не может организовать вокруг нее произведения, это иной факт. Но человек, одержимый большой страстью — на первый взгляд субъективной, <однако> если это есть общественный человек, то фактически классовой, — может менять действительность, деформировать ее, стилизовать ее, проводить совершенно противоположные настоящему ходу вещей тенденции и быть в то же время большим художником. Это не подлежит никакому сомнению. Но великим ученым он не может быть. В лучшем случае скажут, что это был очень скверный ученый, фальсификатор, но своему классу верный.

Мы должны сказать, что специфика искусства заключается в том, что в нем мысль и чувства выражаются в форме образов. Когда Майков сказал, что при этом надо отметить, что чувство является вторичной спецификой, ибо о науке нельзя сказать, что типичным для науки является выражение чувства <...> и что поэтому в области искусства эмоциональное отношение нельзя забывать, то Плеханов возразил на это сердито и, по-моему, неосновательно, потому что это момент очень важный.

Товарищ Сенатов говорил, что в конце концов наука выше искусства, как познавательный метод. Разве только в отношении проблемы личности, где наука довольно бессильна, где еще метода, выработанного наукой, в сущности нет, как говорится, чужая душа потемки и художник ее немного освещает, — здесь искусство играет очень серьезную познавательную роль.

Но чем определяется то, что наука выше искусства, как познавательный метод? Тем, что на данных науки

можно основываться, на них можно полагаться и делать из них практические выводы. Если вы на основании нарисованного пейзажа будете делать вывод, как строить лесное хозяйство и какие проводить каналы, то, само собой разумеется, вы можете впасть в колоссальнейшую ошибку и вам нужно будет измерить и исследовать эту местность научным способом. Если же вы захотите найти себе <место>, где бы вы могли отдохнуть, где вам было бы приятно, то кто даст вам большее представление — ученый, делающий обмеры, или человек, обладающий художественным чутьем, который изобразит вам яркую картину этой местности? В данном случае вы больше получите сведений от художника. Вы сейчас же заметите это на любом человеке. К какому бы человеку вы ни обратились, если вы скажете, что хотите купить участок для того, чтобы развить то или другое хозяйство, то он будет говорить вам, как ученый, если вы будете говорить, что вам нужна дача в красивой местности, то он вам постарается изобразить данную местность чертами, напоминающими собою пейзажиста. В одном случае вы ищете технических результатов, главным образом определенной экономической цели, совершенно разумной и социальной, а в другом случае вы ищете некоторого равновесия ваших чувств, и вы относитесь к таким определенным объективностям, которые имеют и эмоциональный характер. Это, по-моему, совершенно очевидно. Я не придаю этому расхождению с Плехановым капитального значения.

Можно <ли> сказать, что наука могла бы совершенно исчерпать задачи познания? Спросим себя: имеются ли какие-нибудь задачи познавательные, какие науки не могут исчерпать, так что всегда для этого должно быть искусство? Я вам скажу, что, вероятно, даже в отношении человеческого поведения рефлексология, физиология и т. д. дадут нам все, что нужно, в конце концов, но можно ли сказать, что наука может исчерпать наши отношения к природе, к людям и т. д. с точки зрения чувств? Конечно, нельзя.

До тех пор, пока человек остается тем, <что> он есть, будет потребность любоваться природой, находить ее хорошей или плохой, оценивать ее с точки зрения нашего состояния, нашего внутреннего ощущения жизни (а в этой области в значительной мере и вращается худож-

ник), это прибавляется к познавательным функциям, это является очень важным для познавательных функций. Мало того, когда мы говорим о функциях искусства, мы считаем, что у искусства есть свои социальные функции, что искусство, когда оно развивается, преследует определенные <практические> цели в широком смысле слова, что оно преследует не только цели информации о действительности, а дает определенные импульсы, толкает в определенную сторону человеческую волю, определенным образом формирует сам рост сознания масс.

Если мы обращаемся к массам, мы беспрестанно говорим — и сейчас устраиваем выставку по этому вопросу <...> — об агитационном значении искусства¹⁸. Агитационное значение искусства в огромной степени зависит, конечно, от того, что оно заражено эмоциями, и сильно заражено эмоциями. Художественное произведение это значит сильно агитирующее (голос: Агитационное значение «Капитала»). Значение «Капитала» есть значение пропагандистское, развертывающее определенные идеи. Но думать, например, что мы можем при помощи «Капитала» двигать массами, нельзя. И мы превращаем его в агитационные брошюры типа старых брошюр Дикштейна¹⁹, где это сказано в терминах не только понятных, но в терминах, непосредственно бьющих на чувство. Наиболее сильные части «Капитала» — это те, в которых сказывается глубина возмущения самого Маркса и которые являются художественными.

Я хочу сделать маленькое заключение. Совершенно ясно, что мы уже наметили сейчас основной нерв переверзевщины, в котором заключается известная ее опасность. Этот основной нерв, несомненно, заключается в мнимом научном, объективистском отношении к действительности, в изображении ее как фатального процесса без всех огромных сложных диалектических моментов, которые туда входят, и в осуждении нас самих на простую констатацию фактов. Я думаю, что, поскольку мы отмежевываемся от Переверзева и стоим на правильной точке зрения литературной политики, мы не должны ударяться в другую крайность.

Ставить определенные требования в области искусства и ждать срочного выполнения этих требований, думать, что здесь можно путем заказов действительно добиться объективных результатов, было бы своеобраз-

ным отражением левого перегиба в этой области. Совершенно так же, скажем, в области нашей аграрной политики мы — теперь уже, вероятно, все, а не только некоторые — знаем, что величайшая энергия, настойчивость и всяческое развитие нашей активности тем не менее должны входить в рамки объективных условий, которые должны изучаться в их закономерном развитии, и что результат по-марксистски правильный — и в смысле темпов и в смысле точности — получается именно тогда, когда мы максимально организуем нашу волю и приближаемся к максимальному изучению данного объекта. Совершенно так же будет и здесь. Может быть, на чуткое ухо уже заметно, что мы иногда ставим <чрезмерные> требования писателям-попутчикам, более или менее близким нам, и даже нашим пролетарским писателям и в значительной степени их злой воле приписываем такие результаты, которые при данных условиях на самом деле почти неизбежны. Из этого не нужно делать переверзевского вывода: каков <писатель> есть, таков и есть, и его не изменишь. Не нужно делать и противоположного вывода, что его можно влить в любую форму, которую требует наше пролетарское сознание и наша цель.

Поскольку мы все будем иметь, как люди нашего класса, то или иное отношение к его активной политике в области литературы, нам нужно понимать, что спецификой этой литературы должен быть известный самопроцесс творчества, это должно быть нам хорошо известно. Мы очень легко можем перегнуть палку, произвести вывих и потребовать, чтобы расцвет появился раньше, чем это позволяет вся окружающая температура.

Не нужно уподобляться Угрюм-Бурчееву. Он хотел, чтобы реки текли по его желанию, но в реакционном отношении, а мы хотим, чтоб они текли в глубоко прогрессивном отношении. Тем не менее реки — глубоко упорная вещь, и хотя их течение мы можем направить в нужную сторону, но только путем чрезвычайно длительной работы. Это нужно хорошо осознать. В некоторых случаях имеется какое-то верхоглядство по этому поводу, какое-то чувство освобождения от закономерности общественного развития и от закономерности биопсихологической, организм как будто бы испытывает какую-то развязанность рук. Этого ни в коем случае не должно быть.

Нужно помнить, что большевики не субъективисты, что тот максимальный объективизм, который мы сегодня защищаем, включает в себя чрезвычайно точное знание законов природы в той области, к которой мы подходим, и возможное соизмерение наших собственных действий с этими объективными законами.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Речь идет о статьях В. Ф. Переверзева «Нигилизм Писарева в социологическом освещении» («Красная новь», 1926, № 6), «Эстетические взгляды Писарева» («Печать и революция», 1926, № 7) и «Теоретические предпосылки писаревской критики» («Вестник Коммунистической академии», 1929, № 31).
- ² Статьи с таким названием у Писарева нет. Отрицательная оценка современной ему истории как науки содержится в его статьях «Наша университетская наука», «Исторические эскизы» и др. В них встречается и характеристика английского историка Маколея.
- ³ Имеются в виду статьи И. К. Ипполита (Ситковского) «Политический роман 60-х годов» («Литература и марксизм», 1931, № 1) и «Тургенев и Чернышевский» («Пролетарская литература», 1931, № 4).
- ⁴ См., например, Г. В. Плеханов. Сочинения, т. X, стр. 192—194; т. XXIII, стр. 176—178.
- ⁵ Статья В. М. Фриче «Г. В. Плеханов и «научная эстетика» первоначально была напечатана в журнале «Под знаменем марксизма» (1922, № 5—6) и в книге: Г. В. Плеханов. Искусство. М., «Новая Москва», 1922. Вошла в кн.: В. М. Фриче. Проблемы искусствоведения. М.—Л., Госиздат, 1930.
- ⁶ См. в названной выше книге Фриче его статью «Вильгельм Гаузенштейн как социолог искусства».
- ⁷ В статье «О Белинском» Плеханов признавал, что всякий художественный критик «никогда не будет в состоянии избежать предпочтения одной школе в литературе или искусстве другой, ей противоположной» (т. XXIII, стр. 178). Луначарский мог иметь в виду и высказывания Плеханова в его статье «А. Л. Волынский. Русские критики» (т. X, стр. 193).
- ⁸ Луначарский пересказывает строки из драмы «Смерть Валленштейна» (действие второе, явл. 2), которые в переводе Каролины Павловой переданы так:

Широк мир внутренний, и тесен внешний:
Легко в душе ужиться могут мысли,
Но резко здесь должны столкнуться вещи.

(см. Ф. Шиллер. Избранные стихотворения и драмы. Л., Гослитиздат, 1937, стр. 424).

- ⁹ Речь идет о статьях Плеханова, опубликованных в 1899—1900 гг. под названием «Письма без адреса» (см. Сочинения, т. XIV).
- ¹⁰ В статье Переверзева «К вопросу о монистическом понимании творчества Гончарова» (в кн.: «Литературоведение». М., 1928, стр. 217).

- ¹¹ Статья И. М. Беспалова «Стиль как закономерность» вошла в его книгу «Проблемы литературной науки» (М., «Московский рабочий», 1930).
- ¹² Вопрос о партийности и сознательной тенденции художника, о их влиянии на художественное творчество Переверзев затронул в статье «На фронтах текущей беллетристики» («Печать и революция», 1923, № 4, стр. 130—133).
- ¹³ Статья Луначарского «Вацлав Вацлавович Воровский как литературный критик» была напечатана в кн.: *В. В. Воровский. Сочинения*, т. II. Л., Соцэргиз, 1931.
- ¹⁴ Членами редакции Собрания сочинений Воровского, кроме Луначарского, были Я. С. Ганецкий и Н. Л. Мещеряков. В Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР хранится копия письма, в котором содержится ответ Луначарского на замечания его товарищей по редакции (ф. 279, оп. 2, ед. хр. 618, л. 12).
- ¹⁵ Статья «Г. В. Плеханов как литературный критик» была предназначена для третьего тома «Очерков по истории русской критики», вышедших под редакцией Луначарского и Вал. Полянского (т. I — 1929, т. II — 1931). Третий том издан не был. Часть статьи была напечатана в журнале «Литературный критик» (1935, № 7) и в кн.: *А. В. Луначарский. Критика и критики*. М., 1938. Полностью опубликована в Собрании сочинений, т. 8. М., 1967.
- ¹⁶ Статья «Виссарион Белинский и Валериан Майков» (*Г. В. Плеханов. Сочинения*, т. XXIII).
- ¹⁷ Имеется в виду фрагмент из работы Маркса «Теории прибавочной стоимости» (см. *К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения*, т. 26, ч. II, стр. 124—126). Луначарский опубликовал его в переводе со своим предисловием в журнале «Образование» (1906, № 2).
- ¹⁸ О выставке к XVI партсъезду, цель которой была показать характер агитационно-пропагандистской работы, ведущейся методами искусства, Луначарский писал в статье «О задачах искусства в период реконструкции» («Известия», 1930, № 153, 5 июня).
- ¹⁹ Дикштейн Шимон — деятель польского социалистического движения, был автором популярной агитационной брошюры «Кто чем живет?» (1881), переведенной на многие языки.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

А. В. Луначарский руководил семинаром по истории русской литературы в Институте красной профессуры в течение 1930—1931 гг. Несмотря на то, что Анатолий Васильевич всегда был очень занят различными государственными поручениями, он уделял очень много времени и внимания семинару и систематически давал длительные индивидуальные консультации. Заключительные слова А. В. Луначарского в семинаре внешне производили иногда впечатление великолепных импровизаций, но они всегда обнаруживали зоркое, пристальное внимание руководителя ко всем деталям содержания обсуждаемых докладов. А. В. Луначарский обладал исключительным педагогическим мастерством, умением выделить в любой проблеме основное зерно, все то, что составляет теоретическую суть, и на этом материале построить глубокий и эффектный анализ, блестящий неожиданными сравнениями, изобилующий существенными теоретическими выводами.

Представленный мною на первом курсе доклад «К критике историко-культурной школы (Пыпин, Геттнер, Тэн)» был подготовлен еще осенью 1929 г., когда руководителем нашего семинара был проф. В. Ф. Переверзев. Доклад вызвал возражения со стороны научного руководителя, так как обнаружились существенные расхождения в научных взглядах автора доклада и руководителя семинара. После осенней дискуссии 1929 г., когда концепция Переверзева подверглась всесторонней критике, он вскоре должен был оставить преподавательскую работу в ИКП. Пришедший ему на смену в качестве руководителя семинара А. В. Луначарский полностью одобрил мой доклад и рекомендовал его к печати. Несколько позднее он был опубликован в журнале «Русский язык в советской школе» (1931, № 4, 5). Во второй части моего доклада в связи с характером исследуемых проблем была подвергнута критике методологическая позиция проф. Переверзева. Под живым впечатлением недавно

закончившейся дискуссии большинство участников семинара выступило главным образом по вопросам, так или иначе связанным с оценкой методологических воззрений В. Ф. Переверзева. Это обстоятельство в значительной мере определило и характер заключительного слова А. В. Луначарского, подчеркнувшего, что развернутые устные выступления участников семинара фактически явились самостоятельными докладами, содержание которых вышло далеко за рамки основного письменного доклада.

В первой части заключительного слова А. В. Луначарский кратко коснулся некоторых вопросов, связанных с характеристикой философских воззрений Д. И. Писарева. Наши современные представления о философских взглядах Писарева значительно отличаются от того, что было сформулировано в некоторых суждениях Луначарского. Но нельзя не согласиться с тем, что Анатолий Васильевич довольно точно обозначил те различия, которые отделяют систему воззрений Писарева от взглядов русских революционных крестьянских демократов (Чернышевского и Добролюбова).

В большом разделе заключительного слова, посвященном Плеханову, главное место было отведено проблеме партийности и тенденциозности в искусстве и литературе. Мысли, высказанные здесь, Луначарский развил в своей большой статье «Плеханов как искусствовед и литературный критик», предназначенной для третьего тома «Очерков по истории русской критики» и опубликованной в дальнейшем в сокращенном виде и с некоторыми изменениями в сборнике статей А. В. Луначарского «Критика и критики» (М., ГИХЛ, 1938). Многие из того, что сказал Луначарский о сильных и слабых сторонах методологии Плеханова, сохраняет свое значение и для нашего времени. Указав на допущенные Плехановым ошибки, А. В. Луначарский одновременно обратил наше внимание на то обстоятельство, что Плеханов должен был выдержать жесткую борьбу с различными эпигонами просветительства, субъективистами всякого рода. Современные исследователи эстетики Плеханова не могут пройти мимо многих ценных высказываний Луначарского по этим вопросам.

Внимательное ознакомление с материалом заключительных слов А. В. Луначарского в семинаре Института красной профессуры дает вместе с тем возможность изучить путь, который прошел Луначарский в конце 20-х и начале 30-х годов как историк русской критики и особенно как историк русской марксистской критической мысли. Эта задача представляет несомненный научный интерес.

Проф. Н. А. Глаголев

«СТРОЕНИЕ СЛОВА» П. А. ФЛОРЕНСКОГО

«Строение слова» представляет собой часть главы из работы советского ученого-естествоиспытателя Павла Александровича Флоренского (1882—1943)¹ «У водоразделов мысли». Законченная вчерне к 1922 г. работа стремилась охватить в энциклопедическом обзоре основные результаты наук и прочертить пути их единства. Попытка такого рода была предпринята П. А. Флоренским еще в 1913 г., в сочинении «Столп и утверждение истины» (М., «Путь», 1914), но она теперь уже не удовлетворяла его, так как опыт первых лет Советской власти обозначил в его судьбе поворот к практической деятельности, и он считал, что может высказаться теперь проще и полнее. Отмечая, что он разрабатывает «монистическое мировоззрение, идеологию коикретного, трудового отношения к миру», что он «был и есть принципиально враждебен спиритуализму, отвлеченному идеализму и таковой метафизике»², П. А. Флоренский сосредоточивается в это время на решении производственных задач и активно включается в хозяйственное строительство. Научное консультирование и заведование лабораторией на заводе «Карболит» (в Главэлектро), чтение лекций во ВХУТЕМАСе, работа над монографией «Диэлектрики и их техническое применение» и т. д. идут у него параллельно с подготовкой обобщающего труда. Его общественные настроения тех лет характеризует его письмо

¹ О П. А. Флоренском см.: автобиографическую заметку в Энциклопедическом словаре Гранат (т. 44. М., 1927, стр. 143—144); пояснительный текст к публикациям его работ в «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 198, Тарту, 1967; «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 284, Тарту, 1972; в журн. «Декоративное искусство», декабрь 1969 г., № 145; И. А. Акчурина. Неисчерпаемость материи вглубь... — «Вопросы философии», 1969, № 12; статью в «Философской энциклопедии», т. V. М., 1970.

² Письмо от 13.IX 1922 г.

М. Л. Цитрону в ответ на предложение издать сочинения В. В. Розанова, которое мы приводим в извлечениях:

«Уважаемый Марк Львович³,

получив Ваше письмо относительно издания сочинений В. В. Розанова, я имею сообщить Вам следующее.

Непосредственно после кончины В. В. Розанова я действительно выразил согласие З. И. Гржебину на редактирование сочинений В. В. Розанова. Лично я никогда не разделял многих его мыслей, но я знал его как одного из самых талантливых современников, полагая, что имею нравственное право редактировать его труды, так же как редактировал бы какой-либо извлеченный из недр земли текст древнего автора. Соответственно с этим я потратил много труда, чтобы разобраться в хаотическом наследии В. В. Розанова и постараться из фрагментов составить за него книги, которых он фактически не осуществил, так как композиция книги всегда производилась им в процессе печатания. В этом отношении я добросовестно выполнил свои обязанности и даже более, чем предполагал первоначально. Но за это время в процессе государственного строительства произошли естественные расслоения, и то, что было законно в первые годы Революции, стало нарушающим общекультурную политику в дальнейшие годы. Вдумываясь в принятый властью курс, я увидел, что действительно печатание сочинений В. В. Розанова приходится считать несвоевременным. Прав я относительно будущего или ошибаюсь, однако сочинения В. В. Розанова сейчас не могут быть напечатаны в пределах СССР, и Вы не можете сказать, что это простая случайность или недоразумение.

Будучи принципиально лояльным, я поэтому не считаю возможным для себя идти в обход общим директивам власти (отнюдь не затрагивающих совести) и стараться во что бы то ни стало печатать книги В. В. Розанова хотя бы за границей, раз не позволяют это внутри страны. Дело даже не в юридической ответственности, а в сознании незаконности подобных действий, если не по букве, то во всяком случае по смыслу действующих у нас правил.

От своего согласия в редакторстве я не отказываюсь принципиально, но сочту себя вправе на деле содействовать Вашему изданию лишь с того момента, когда увижу, что таковое издание не стоит в противоречии с общим курсом советской политики.

³ Марк Львович Цитрон, издатель, живший в то время в Париже. В письме от 5 марта 1929 г. просил П. А. Флоренского взять на себя руководство изданием В. В. Розанова.

В заключение позвольте выразить Вам свое сожаление, что не могу удовлетворить Вас. Поверьте, мне, затратившему в первые годы Революции много ночей отдыха на эту работу, не довести ее до благополучного конца более прискорбно, нежели Вам. Однако *amicus Plato sed magis amica veritas*,— П. Флоренский»⁴.

План сочинения «У водоразделов мысли», опубликованный издательством М. П. Мурашова «Поморье»⁵, включал разделы о науке как символическом описании, об отношении действия и орудия, организации времени, циклах развития, метафизике рода и лика и др. Он совмещал, таким образом, естественнонаучное рассмотрение с гуманитарным. «Строение слова» должно было войти в раздел об антиномиях языка.

В настоящем виде работа сохраняет в себе черты этого плана. Она отмечена усилием восстановить органическое понимание слова. Это традиция, восходящая к В. Гумбольдту, а у нас к А. А. Потебне, рассматривающая в первую очередь *жизнь* слова, а разные формы его строения как проявления и этапы этой жизни. Однако П. А. Флоренский дополняет ее своим собственным методом, который можно было бы определить как просвечивание разных областей знания друг в друге. По обыкновению доказательства его строятся так, чтобы, строго сохраняя форму одного специального языка, развить скрытое в нем общее содержание через продолжение его в другом, третьем и т. д., но столь же строго выдержанном языке. Накопленное таким способом теоретическое содержание часто присутствует в его выводах, не формулируясь прямо, но сообщая всему рассуждению центральный и устойчивый характер.

Интересно отношение его к противоречию. Оно касается тех методологических поисков П. А. Флоренского, которыми труды его могут больше всего привлечь современного исследователя. Как правило, открыв противоположные начала в предмете, П. А. Флоренский не стремится логически решить их, но, напротив, как бы предоставляет им свободу и доводит до явной несовместимости, рассчитывая, что на дне разрыва само обнаружится нечто их объединяющее. «Если мир познаваемый надтреснут и мы не можем на деле уничтожить трещин его, то не должны и прикрывать их» («Столл...», стр. 157). Эта идея, видимо, способна в самом деле предоставить некоторые новые возможности для изучения слова и действующих в нем сил; в частности, она, возможно, позволяет не-

⁴ Письмо от 18 марта 1929 г. (из семейного архива).

⁵ В приложении к кн.: П. А. Флоренский. Мнимости в геометрии. М., «Поморье», 1922.

сколько шире взглянуть на художественный образ, противоречия которого всегда затрудняли теорию.

Обращают на себя внимание также рассуждения П. А. Флоренского о троичности строения слова, связанные с его постоянным убеждением, что «троичность есть наиболее общая характеристика бытия» («Столп...», стр. 157), его последовательная критика позитивистских стремлений поглотить «внешним учетом» смысл (стр. 10).

Разумеется, не все в исследовании П. А. Флоренского может быть принято нами, в частности те места, которые могут дать повод к иррациональному толкованию слова. Однако способность автора найти широкие культурные соответствия внутри одного четко ограниченного явления, видеть противоречивую связь определений внутри слова и его многомерный состав, наконец, все те выходы, которые дает подобное изучение к эстетическому и к пониманию художественной формы, представляет для литературоведа несомненный интерес.

Текст работы подготовлен к печати А. А. Санчесом, комментарий С. С. Аверинцева. Редакция благодарит К. П. Флоренского и П. В. Флоренского за любезное предоставление рукописи и помощь в издании.

СТРОЕНИЕ СЛОВА

1. В употреблении слово антиномично сопрягает в себе монументальность и восприимчивость. Очевидно, *в нем*, самом, должно искать основание как того, так и другого; и следовательно, антиномичность функции слова определяется *строением* его. Обращаясь в эту сторону, сразу же усматриваешь, что наряду с неразложимым единством слово образует целый мир многообразных внутренних отношений.

Речи, чтобы быть общезначимой, необходимо опираться на некоторые первичные элементы, себе тождественные при всех взаимоотношениях и потому представляющиеся атомами речи. Так понятое слово будет неподвижным, данным моему использованию, но не мною создаваемым.

Но, чтобы быть от *меня* исходящей, речи необходимо подчиняться малейшим тонкостям *моей* мысли, *моей* личности, и притом вот в этот, настоящий раз; а для этого она не должна содержать в себе ничего твердого, никаких уже далее неподатливых комьев, зерен — вся пластичная, во всем имеющая сложность организации, так чтобы каждый элемент речи способен был принять отпечаток именно *моего* способа пользования речью, именно *моей* духовной потребности, и притом не вообще моей, а в этот, единственный в мировой истории раз.

Противоречивость требований, предъявляемых речи, может быть удовлетворена только в том случае, когда самое слово в своем строении содержит равносильную той, функциональной, противоречивость структурную: твердости и текучести, причем и та и другая должны

быть, однако, проработаны человеческим духом. Иначе говоря, обе должны быть *формами* слова, слагать собою форму слова.

2. Действительно, лингвистика давно различала в слове его *внешнюю форму* от *формы внутренней*¹, или слово как факт языка, существующего *до* меня и *помимо* меня, *вне* того или другого случая применения, и слово как факт *личной* духовной жизни, как *случай* духовной жизни.

Внешняя форма есть тот неизменный, общеобязательный, твердый состав, которым держится все слово; ее можно уподобить *телу* организма. Не будь этого тела — не было бы и слова как явления надындивидуального; это тело мы получаем, как духовные существа, от родного народа и без внешней формы не участвовали бы в его речи. Это тело безусловно необходимо; но жизненная сила его, самого по себе, только тлеет, ограниченная узкими пределами, и неспособна согревать и освещать окружающее пространство.

Напротив, *внутреннюю форму* слова естественно сравнить с *душою* этого тела, бессильно замкнутой в самое себя, покуда у нее нет органа проявления, и разливающую вдаль свет сознания, как только такой орган ей дарован. Эта душа слова — его внутренняя форма — происходит от акта духовной жизни. Если о *внешней форме* можно, хотя бы и приблизительно точно, говорить как о навеки неизменной, то *внутреннюю форму* правильно понимать как постоянно рождающуюся, как явление самой жизни духа.

Я не могу, не разрывая своих связей с народом, к которому принадлежу, а чрез свой народ — с человечеством, не могу изменять устойчивую сторону слова и сделать внешнюю форму его индивидуальной, зависящей от лица и случая употребления. Индивидуальная внешняя форма была бы нелепостью, подрывающей самое строение языка. Даже в тех случаях, когда, удачно или неудачно, новообразование внешней формы происходит, оно делается не как обычное приспособление к индивидуальному случаю внутренней формы, а как всенародное языковое творчество, как вклад в сокровищницу языка. Отныне он имеет войти в общее потребление, если он удачен, или должен быть исклю-

чен из данного случая, если он не оказался народно-творческим: с правом или самозванно, но такое новообразование внешней формы делается от лица *всего* народа и *его* силою, но никак не по личному замыслу. Если, например, в последние годы голубизну небесную один из поэтов стал называть *голубелью*, то, может быть, это слово войдет в язык, может быть, не будет им усвоено, но во всяком случае оно предложено именно как слово, как нечто хотя и не употреблявшееся, но предсуществовавшее в сокровищнице языка. Не без причины говорится о «счастливо найденном» выражении, но никогда о сочиненном, и всякий автор огорчился бы, если бы услышал такое выражение, примененное применительно к собственному языку. Книга творится или сочиняется, изобретается, но выражения и слова не творятся и не сочиняются, а находятся или отыскиваются, обретаются.

Напротив, *внутренняя* форма должна быть индивидуальной; ее духовная значимость — именно в ее приспособленности к наличному случаю пользования словом. Неиндивидуальная внутренняя форма была бы нелепостью. Если нельзя говорить языком *своим*, а не народа, то нельзя также говорить от народа, а не от себя: *свое* мы высказываем *общим* языком.

Процесс речи есть присоединение говорящего к над-индивидуальному, соборному единству, взаимопроращение энергии индивидуального духа и энергии народного, общечеловеческого разума. И поэтому в слове, как *встрече* двух энергий, необходимо есть форма и той и другой. Внешняя форма служит общему разуму, а внутренняя — индивидуальному.

3. Однако внешняя форма, именно как *внешняя* — некоторой *разумности*, сама необходимо должна быть двуединой, имея объективное существование, но — не как процесс физический или физиологический, как некоторое явление разума. Если продолжать прежнее сравнение слова с организмом, то в этом *теле* слова подлечит различению: *костяк*, главная функция которого сдерживать тело и давать ему форму, и прочие *ткани*, несущие в себе самую жизнь. На языке лингвистики первое называется *фонемой* слова, а второе — *морфемой*. Ясно: морфема служит соединительным звеном

между фонемой и внутренней формой слова, или *семемой*².

Таким образом, строение слова трихотомично. Слово может быть представлено как последовательно обхватывающие один, другой круги, причем ради наглядности графической схемы слова полезно *фонему* его представлять себе как основное ядро, или косточку, обернутую в морфему, на которой в свой черед держится *семема*.

Таково строение слова, если исходить из функции слова. Это схематическое построение легко заполняется своим содержанием, как скоро обратиться к психо-физиологическому анализу слова.

4. Как внешний процесс мира физического слово прежде всего есть *звук* или хотя бы преднамечающийся звук: как таковое оно есть φωνή, откуда и название его костяка. Но этот звук возникает не чисто физически, а физиологически и психо-физиологически. Он неотделим от артикуляционных усилий, его производящих, и слуховых усилий, его воспринимающих; а усилия эти неотделимы от первичных психических элементов, мотивирующих самое усилие. Итак, некоторое ощущение, чувствование, волнение плюс усилие артикуляции и слуха, плюс звук,— все это вместе образует *один* состав психо-физического костяка слова — *фонемы*.

Но содержание слова не ограничивается вышеперечисленным, хотя это последнее и подразумевает. Слово есть не только ощущение и прочее, но и представление — понятие. Оно ставится нами предметно, *метається пред*³, пред нами как нечто *вне* нас; и это может быть достигнуто чрез подведение наличных психических данностей под некоторое общее понятие: чтобы стать предметным, ощущение отрывается от слепой своей данности и подвергается категориальному синтезу. Так образуется морфема слова, от μορφή что этимологически и по смыслу соответствует латинскому forma, т. е. форма⁴ в смысле внешнего вида, как выражающего закон или норму бытия. Общее понятие, под которое подводится здесь первичная данность, есть коренное значение слова, его первоначальное или истинное значение, ἔτυμον, почему в *этом* разрезе рассматриваемое слово подлежит преимущественно этимологии. Но этимологи-

ческое обобщение данности подвергается некоторой чеканке, и тогда корень, обросший рядом вторичных элементов, получает *грамматическую форму*, завершающуюся *окончанием*, посредством которого тема плотно входит в состав речи, образуя, другими словами, нечто целое. Теперь первичная данность прочеканена грамматическими, а чрез них — и логическими категориями.

Наконец, это живое и разумное, но еще неподвижное в своей монументальности тело приобретает гибкость, когда облачается в свою душу — в свое знаменование — *σημασία*, в свой смысл, когда становится индивидуально значащим (*σημαίνω* «имею значение, означаю»). Однако эту *семему* слова неправильно было бы представлять себе чем-то определенным, устойчивым, как было бы ложно видеть в наличной неопределенности ее временный, но устранимый впоследствии недостаток: в ходе данной живой речи семема всегда определена и имеет завершено точное значение. Но это значение меняется даже в пределах *одной* речи иногда весьма существенно, включительно до противоположности: ироническое, например, или саркастическое словоупотребление меняет семему на прямо противоположное. Так, если собеседник спрашивает меня, тепло ли на улице, а я иронически отвечаю «тепло», то семема слова «тепло» в устах спрашиваемого и семема в моих устах, хотя слова поставлены рядом, были прямо противоположными, ибо под моим «тепло» разумелось ничуть «не тепло, а холодно»; мое «тепло» было по семеме равносильно семеме «холодно», если бы, употребляя это слово, мой собеседник, да вдобавок подчеркнуто усиленно вложенным в семему моего «тепло» пояснения, что даже нелепо предполагать, будто на дворе сейчас может быть тепло*.

Итак, семема слова непрестанно колыхается, дышит, переливает всеми цветами и, не имея никакого самостоятельного значения, уединенно от *этой* моей речи, вот *сейчас* и *здесь*, во всем контексте жизненного опыта, говоримся, и притом *в данном* месте этой речи. Скажи это самое слово кто-нибудь другой, да и я сам в

* Так в рукописи.

другом контексте — и семема его будет иная; мало того, более тонкие его слои изменятся даже при дословном повторении той же самой речи и даже тем же самым лицом. Возможность различного истолкования одной и той же драмы различными артистами и даже одним и тем же при повторениях — наглядное доказательство сказанного. Слова неповторимы; всякий раз они говорятся заново, т. е. с новой семемой, и в лучшем случае это бывает вариация на прежнюю тему. Объективно единым (оставляя пока в стороне вопрос мистического со-чувствия и со-мыслия, телепатический момент беседы), объективно единым в разговоре бывает только *внешняя* форма слова, но никак не внутренняя.

«Мысли говорящего и понимающего сходятся между собой только в слове», т. е. в неизменной части его, отмечает А. Потебня. «Графически это можно было бы выразить двумя треугольниками, в которых углы САВ и ЕАD, имеющие общую вершину А и образуемые пересечением двух линий ВЕ и СD, необходимо равны друг другу, но все остальное может бесконечно разнообразно. Говоря словами Гумбольдта, «никто не думает при известном слове именно того, что другой» ...Всякое понимание есть вместе непонимание, всякое согласие в мыслях — вместе несогласие».

Мы говорим ради *семемы*, ради значения слова; нам важно высказать именно то, что мы хотим высказать. Нам нет дела до общего или даже всеобщего этимологического значения слова, коль скоро этим словом не выражается именно *наше*, заветное, с его тончайшими оттенками. Но именно потому, что семема безусловно непринудительна, вполне неустойчива, *моя*, личное мое проявление, она *не* дана в чувственном восприятии и потому не может посредством его передаваться. Речь страдает глубочайшей противоречивостью.

Однако мы не верим в неопределенность этого противоречия: это значит, мы верим в сверхчувственное его преодоление, преодоление его артикуляциями и восприятиями иного, чем чувственный, порядка. Мы верим и признаем, что не от разговора мы понимаем друг друга, а силою внутреннего общения, и что слова способствуют обострению сознания, сознанию уже происшедшего духовного обмена, но не сами по себе производят этот обмен. Мы признаем взаимное понимание и

тончайших, часто вполне неожиданных отрогов смысла: но это понимание устанавливается на общем фоне уже происходящего духовного соприкосновения.

5. Вглядимся в строение слова теперь уже более конкретно. Так, если возьмем слово «береза», то как внешний факт налична некоторая артикуляция и происходящие отсюда звуки б-е-р-е-з-а; это — *костяк* слова. Но он не мертв психически: с указанными звуками связывается некоторая духовная значимость, хотя *этой* коренной значимости, держащей на себе все дальнейшее, еще очень далеко до *смысла* слова, как разумеем мы его обычно. Фонема б-е-р-е-з-а и необходимые для нее артикуляции отнюдь не обозначают еще дерево известного вида, ни тем более — того поэтического содержания, которое в нашем сознании неотъемлемо от образа белоствольной любимицы русского народа. Плоть этого слова определяется его этимологией — от корня *бере*, первоначально *брѣ*, означающего *светиться, гореть, белеть — брезжить*⁵. *Береза* или *брѣза* имеет в виду впечатление: «брезжится», «белеет», «мерцает белизною среди лесных стволов» и т. п. Но это коренное впечатление не остается неопределенным категориально: суффикс *з* и окончание *а* отливают это впечатление белизны в грамматическую форму имени существительного женского рода, единственного числа, именительного падежа. Иначе говоря, это впечатление брезжения протолковано как *вещь* или *существо*, и притом существо женское и т. д. Теперь *береза* рассматривается под категорией субстанциональности, причем эта субстанция признается могущей иметь много разных признаков; но внешняя форма слова отмечает только один — белизну, белоствольность. Корень слова дает содержание, а грамматическая форма — логическую форму вещиности, или категорию субстанциональности. Таким образом это данное впечатление белизны, закрепленное нашим отзвуком на него, артикуляционно-звуковой реакцией или фонемой, присоединяет тут к себе чрез морфему *понятие*: во-первых, качества, а во-вторых, — существа. С морфемой, фонема уже *не* есть реакция на единичное впечатление, но — воплощает в нее понятия о всех существах — субстанциях, имеющих признак белизны, брезжения

Морфема подымает слово от чувственного мышления к грамматическому. Понятно, что оно, будучи аналитическим, раздробляющим, выделяющим из наглядных образов отдельные признаки, должно давать неподвижную часть слова, ибо в таковой, по ее аналитической несложности, нечему изменяться. Это — внешняя форма слова.

Что касается до семемы слова *береза*, то по самому существу дела душу слова невозможно исчерпать хотя бы приблизительно. Она есть все то, что осадилось с течением веков на внешней форме, хотя и не оставляя вещественных или иных извне учитываемых следов. Тут осело то, например, что думал о березе первобытный человек, т. е. как о живом существе, дриаде или гамадриаде⁶, со всеми мифами, случаями, воспоминаниями, в которых принимало участие белоствольное дерево⁷. Но сюда относится также и то, что думает о нем ботаник в связи с классификационным местом *Betula alba* L., в связи с представлением о ней биолога как о растительном организме, состоящем из клеточек, сложенном определенными тканями, растущем, дышащем, питающемся и размножающемся по определенным законам, распространенным в определенных лесных сообществах, с определенной ботанико-географической характеристикой и т. д. и т. д., причем имеется в виду вся совокупность научных знаний и проблем, прямо или косвенно сделавших своим предметом это дерево. Далее, семема березы — это мысль о березе и образы ее в сознании художника, припоминающего произведение, где изображена береза, свои собственные художественные замыслы около нее и т. д. Еще — это воспоминание причастного к словесности, когда он сопоставляет вокруг занимающего нас слова отрывки народной поэзии и другие словесные произведения, затрагивающие березу, а также лингвистические соображения об этом слове и его исторических судьбах, хотя бы, например, вроде излагаемых сейчас. Еще — это мысль философа или богослова, когда в березе предчувствуется им символ Мировой Души, и т. д. и т. д. Но, кроме всего прочего, это совокупность почти неуловимых эмоциональных оттенков, которыми определяется самое проникновенное из того, что говорящий, вот сейчас, в данном случае, вкладывает в произносимое им слово *береза*: может быть, растроганности воспоми-

нениями о далекой родине, а может быть, хозяйственной скорби о дороговизне дров и т. д. до бесконечности.

6. Итак, этимон, или, по Потебне, «ближайшее этимологическое значение слова», «объективное значение слова», всегда включает в себе только *один* признак, и потому, как и звук, слово, это коренное его значение есть нечто *общее* для всех людей, говорящих на данном языке: оно есть общий корень всех разнообразных проявлений семемы.

Внешняя форма, тело слова подлежит общеобязательному учету и потому общеобязательной нормировке; но живет оно не для себя, а для своей души. *Душу* же слова образует объективное его значение, содержащее сколько угодно признаков, имеющее полутона духовной окраски, ассоциативные обертоны: это целый мир смысла, тут свои пропасти и вершины; но сюда нет доступа внешнему учету и извне предъявляемым требованиям. Семема данного слова в *моем* словоупотреблении может быть удачна или неудачна; но никому не принадлежит указывать или заказывать пути ее формирования. Она бесконечно шире своей морфемы, как последняя бесконечно шире своей фонемы. Семема способна беспредельно расширяться, изменяя строение соотнесенных в ней духовных элементов, менять свои очертания, вбирать в себя новое, хотя и связанное с прежним содержание, приглушать старое, одним словом, она *живет*, как и всякая душа, и жизнь ее — в непрестанном становлении:

Слова — хамелеоны,
Они живут спеша,
У них свои законы —
Особая душа.

Они спешат меняться.
Являя все цвета,
Поблекнут, обновятся,
И в том их красота...

К. Бальмонт

Фонема слова есть, следовательно, символ морфемы, как морфема — символ семемы; эта последняя есть цель и смысл морфемы, а морфемы — цель и смысл

фонемы. Если в фонеме нужно видеть духовную реакцию на впечатления и, следовательно, процесс, которым осознается ощущение, то морфема есть духовная реакция на уже сознанное ощущение и, следовательно, процесс, которым образуется понятие — представление; наконец, семема, как духовная реакция на последнее, служит образованию идеи. Еще фонема — впечатление впечатления или ощущение; морфема — ощущение ощущения или представление — понятие; семема же — понятие понятия или идея.

7. Тут в лингвистическом анализе слова подтверждается каббалистическое и александрийское, преимущественно Филона-Иудея учение⁸, а чрез него и многих святых отцов о *тройкости* смысла Священного писания. А именно, согласно этой герменевтике, каждое место и слово Писания имеет значение, во-первых, чувственно буквальное, во-вторых, отвлеченно-нравоучительное и, в-третьих, идеально-мистическое, или таинственное.

Действительно; но не только Писание, но и всякое удачное слово имеет три соотнесенных между собой слоя, и каждый может подвергаться особому толкованию. В удачной речи целесообразна не только *семема*, смысл ее, но и *внешняя* форма по обеим своим сторонам, и находится в теснейшей связи с предметом речи. Толковнику надлежит, конечно, углубиться во все три напластования толкуемого места. Тогда и получится, что известному ряду впечатлений соответствует ряд понятий-представлений, а этому последнему — ряд идей.

Усвоение читаемого или слушаемого происходит одновременно на *трех* различных этажах: и как *звук*, вместе с соответственным образом, и как *понятие*, и, наконец, как трепетная *идея*, непрестанно колышущаяся и во времени многообразно намекающая о надвременной полноте. Каждый из этих рядов порождается особой духовной деятельностью: мышлением психологическим, драматическим, и как называют иногда, логическим, хотелось бы думать — от *Λόγος*⁹, или чувственностью, рассудком и разумом. Эти три духовные функции соответствуют тому, что Филон называл действительностями тела, души и духа. А внимательное пользование ими есть условие поэзии как символической, когда слово, гармонически развитое в трех своих сторонах, воздей-

ствует на *весь* духовный организм, поддерживая каждое свое действие двумя другими.

8. Каждый из трех моментов слова есть сам некоторое направление духовной деятельности, и многообразие раскрывающегося здесь весьма велико. На каждом этаже своего строения слова есть мир.

Рассмотрим для примера *одно* слово, самое заурядное, но более внимательно, чтобы убедиться, как много дается нам в каждом слове, хотя бы мы и не усваивали всего сознательно.

Обратимся к *фонеме*. Вникнуть в нее — значит рассмотреть, во-первых, то чувство усилия, которым артикулируются голосовые органы, и шире — все тело, ибо, в сущности, говорим мы не гортанью и языком только, но и всем телом. Так, одно слово произносится легко, другое — трудно, одно — приятно, другое — неприятно; самая артикуляция вызывает иногда соответственное содержанию слова настроение, например, *улыбка* как артикуляция заставляет улыбнуться. Во-вторых, необходимо взглянуть в артикуляционные сокращения мускулов и все сопутствующие физиологические процессы, равно как и переживание их в виде известных *добавочных* чувствований, придающих особый *тон* нашему волевому импульсу. Такова, например, *неподатливость* известного рода артикуляций, приятное или неприятное ощущение, вызываемое артикуляцией, и т. д. Наконец, в-третьих, необходимо рассмотреть самые *звуки*, испускаемые голосовыми органами, в результате артикуляции; и, в-четвертых, слуховые впечатления от этих звуков, поскольку слышание звука — как слушающим, так и самим говорящим — есть сложный психофизиологический акт.

Всякому, прикасавшемуся к подобным вопросам, должна быть понятна огромная сложность процессов по каждому из указанных пунктов. И *усилие* есть большой психический процесс, особенно когда дело идет об игре мускульных сокращений, столь тонких, как голосовые. Расстройство речи от, по-видимому, ничтожнейших причин, как чисто психических причин, так и физиологических, произвольное изменение голоса от самых разнообразных факторов достаточно убеждает в непростоте голосового усилия. Не менее сложны и процессы самого

сокращения мускулов, как и сопровождающие их добавочные восприятия: возможность бесконечного многообразия в оттенках речи опирается на эту сложность. Подобно этому, не менее сложны и процессы слуха, кстати сказать, и до сих пор не имеющие достаточного анализа. Но, не касаясь этих пунктов, рассмотрим несколько подробнее самые *звуки*.

Прежде всего, что значит изучить звуки слова?—Звук характеризуется тремя данными: высотой, силою, окраскою, если не считать не очень отчетливо сознаваемого его местопроисхождения и — места и длительности его во времени, Записывающий прибор аббата Руссело¹⁰ или симограф Вердена¹¹, равным образом и многие другие аппараты того же назначения позволяют достаточно точно вникнуть в звуковое строение слова, причем это строение сказывается весьма сложно.

Возьмем для примера слово *кипяток*, разученное в звуковом отношении В. А. Богородицким¹². Запись соответствующих этому слову вибраций произведена посредством Руссело. Богородицкий дает нотную транскрипцию своей записи; значком $\sim$, когда он помещает(ся) *над* нотою, обозначается, что истинный тон несколько выше ее, а когда значок ниже ноты, то и тон несколько ниже; кроме того, знаком соединения $\frown$ обозначается тон промежуточный между соединяемыми им нотами. Но при этом нотная транскрипция передает лишь основной тон звучания, между тем как на самом деле мелодия слова богато гармонизирована тонами верхними, суммовыми, разностными, разнообразнейшими ширмами и другими звуками, превращающими слово в целый оркестр. Итак, при упрощении словозвучания до одной мелодии результат записи слова *кипяток* представляется так:

1. Произношение *неударяемого* слога *ки* есть восходящий звукоряд, имеющий наибольшую задержку в начале.

2. Слог *пя*, непосредственно предшествующий ударяемому, имеет почти ту же высоту или даже ниже начального слога *ки*; тон гласного *а* тут не восходящий, а задержку имеет в конце.

3. В ударяемом слоге *ток* тон гласного почти все время восходит и понижается лишь на последних вибрациях, а остановка приходится на самой верхней ноте.

Приняв теперь во внимание, что каждая из написанных нотных строчек должна была бы быть замененной целой партитурой, необходимо говорить о фонеме как о сложной системе звуков даже самой по себе, помимо других элементов слова, являющейся целым музыкальным произведением. Независимо от смысла слова, она сама по себе, подобно музыке, настраивает известным образом душу. Нет нужды, что это музыкальное восприятие бессознательно, тем глубже западает оно в душу, не принявшую мер к самоограждению, тем проникновеннее вибрация души откликается этой музыке. Мы сказали — *души* в смысле целостности личности, потому что *весь* организм, раз он воспринимает, вибрирует сообразно слушаемому. Поэт, остро и даже во вред уравновешенности звука со смыслом чувствовавший музыкальную аффекцию слова, давно уже отметил:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их *звуки*
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На *звук* тот отвечу
И брошусь из битвы
Ему я навстречу

Лермонтов

Поэт настаивает именно на *звуке* слова, как могущественно действующего, не на значении — «темном иль

ничтожном». И когда эта фонема падает на благоприятную почву, звуковая энергия ее разворачивается в звучании всего существа:

Их кратким приветом,
Едва он домчится,
Как божьим светом
Душа озарится.

Из первой редакции

Да, не в смысле этих речей, а в звуке — их действенность, полная глубокого содержания. внутренне благообразного:

Надежды в них дышат,
И жизнь в них играет.
Их многие слышат,
Один понимает.

Один, т. е. тот, чье существо способно вибрировать ответно на эти звуки; и потому

Лишь сердца родного
Коснутся в дни муки
Волшебного слова
Целебные *звуки*,

Душа их с молением
Как ангела встретит,
И долгим биением
Им сердце ответит.

Из первой редакции

Эта иррациональная действенность слова, хочется сказать, *понятна*, т. е. понятна как аналогичная действенности чистой музыки. В этом сложном музыкальном произведении, которое мы называем фонемой слова, *каждый* тон вносит нечто в общее впечатление, а хорошо известно и в этом смысле кажется понятным, что в музыке достаточно изменить иногда одну ноту, по тональности ли или длительности, или акценту, или тембру, как произведение получит существенно иной характер. Чем тоньше «совершенство ушей», тем более значительным, а потому и ответственным сознается слово как явление звука.

9. Посмотрим теперь, чем представляется разбираемое слово *кипяток* мышлению грамматическому. Первый вопрос о коренном значении. Слово *кипяток* — позднейшее, и чтобы выяснить его корень, необходимо обратиться к лежащему в основе его глаголу *кипеть* или церковнославянскому *кѣпѣти*. Со-коренными с *кѣпѣти* и родственными глаголам славянских языков являются: санскритское *kip-jati* — *приходить в движение, возбуждаться*, латинское *cup-io* *горячо желаю, киплю страстью*, немецкое *hüpfen, hupfen*, что значит *прыгать, скакать*, а также родственные глаголы немецких диалектов, имеющие то же значение (нижненемецкое *hüpfen, hupfen, hopsen, horran*, восточнопрусское *hupraschen*). Это сочетание гортанной + о или у + губной имеется с соответственными изменениями и в греческом языке. Несуществующее ныне *κῠβίζω* дало начало глаголу *κῠβιστῶ*, что значит *лететь кубарем, кидаться головою вниз, кувыркаться, перекидываться навзничь, прыгать через голову, скакать, танцевать*. Отсюда происходит *κῠβιστήρ* или *κῠβιστητήρ* — *становящийся на голову, кувыркающийся, фигляр, плясун*. Того же корня греческое *κῠβη* — *голова*, соответствующее русскому КУПА, т. е. *верхушка*, например, *купы деревьев* и *купол* ¹³. Того же корня и слово *куб*, первоначально означавшее *игральную кость*, которую подбрасывают вверх, так что она подскакивает. *Куб*, вопреки геометрическому пониманию этого термина, значит *скакун, летящий вверх, прыгун*. Подтверждение тому, что *κῠβος* действительно значит игральная кость в смысле попрыгунчик, находится и древнерусском названии этого предмета *сигою*, от *сигати*: «ни единому или от клирик или от простець сигами лѣкъмь играти» (переводится в 50-м постановлении Трулльского Собора ¹⁴ выражение *κῠβεῖν* — *alea ludere* и еще: «діякон сигами играя» (*κῠβοις, aleae*)... да извержен будет»).

Что *β* действительно может быть равносильной *п*, на это, кроме общих законов фонетики, указывает, быть может, и прямой переход *β* в *п* в слове *κῠπρος* — *цифра* (*κῠπρος κεφάλαιον ἀριθμοῦ* — *цифра глава числу*) ¹⁵.

Итак, корень *кип* *cup, кѣп, кип, κῠβ* — соответствующий санскритскому *Ṡkip* — *делать фокусы, фиглярствовать*, по Прелльвицу, означает *стремительное движение вверх*, первоначально относимое к скаканию, к подпрыгиванию. Поэтому *кипеть, кѣпѣти* собственно означает

прыгать через голову, плясать, скакать. Таково объективное значение слова *кипяток*. Оно, следовательно, не содержит ни малейшего указания на тепловые ощущения. *Кипяток* — значит *плясун, прыгун, скакун*, внезапно и быстро возвышающий голову.

Вот *музыка* некоторого слова и вот его этимон. Трудно было бы мыслить случайность их связи, хотя по неизученности звуковой символики, трудно было бы показать внутреннее соответствие фонемы и морфемы. Но примерно можно было бы наметить следующее:

фонема

$$\begin{matrix} \text{I} & \text{II} & \text{III} \\ \left\{ \begin{matrix} k \\ h \\ r \end{matrix} \right\} + \left\{ \begin{matrix} y \\ o \\ y \end{matrix} \right\} + \left\{ \begin{matrix} p \\ b \end{matrix} \right\} \end{matrix}$$

из трех <звуков> могла бы быть понятой, в порядке натурального объяснения, как естественный звук прыжка, т. е. при подпрыгивании. В то время, как ноги уже стали на земле, верхняя часть туловища, двигаясь по инерции вниз, внезапно сжимает грудную клетку. Вырывающийся воздух производит звук приблизительно такой, какой произносят, изображая ребенку из колена лошадку: *hor, hor, hor* или *hur*. Звук *hur*, *кып*, *кыб* — естественное следствие механики тела при подпрыгивании, причем первая группа звуков соответствует разверзанию струею воздуха гортани, вторая — самому процессу выдыхания, но не активно свободного, а несколько насильственного, когда губы стремятся быть сжатыми, а третья группа — достигнутому, наконец, прекращению воздушной струи через сомкнутие губ.

Если так, то фонема слова *кипяток* есть действительно подходящая звуковая материя для этимона: *скакун, прыгун, кипун*. Но, конечно, в подобных объяснениях нельзя видеть ничего, кроме лингвистической модели, накинутаой хотя бы временно на зияющую при современном состоянии лингвистики пропасть между звуком и смыслом.

Но слово *кипяток* — не голый корень: оно отлито в грамматическую форму существительного. Этим отмечено, что *кипяток* — не признак, не состояние, и не действие какой-либо вещи или существа, а самая эта вещь, самая субстанция, самое существо. Основной же признак этого

существа приписывается ему сказуемым, трояким в соответствии с троякостью сложения самого слова.

Психологическим сказуемым к этому слову будет *кипящий*, т. е. прыгающий, а психологической связкою, — вероятно, то мускульное чувство, которое мы испытываем, вскидывая голову для наблюдения за прыгающим существом. Психологическое суждение будет следовательно таково:

г-н *Кипяток* → (вскидываю голову) → *кипящий*
(подлежащее) (связка) (сказуемое)

Грамматическое сказуемое первоначально то же, но связка уже *иная*. Связка будет — «живет», «летит» и т. п., причем *кипящий* мыслится как акт кипятка-существа: кипение — жизнедеятельность *кипятка*. Он представляется тогда, говоря по-современному, *душою* кипящей жидкости, духом, обитающим в кипятке, скрывающимся в чувственном образе. Это — как раз то самое, что говорил Фалес своим «все полно богов, демонов и душ» и «магнит имеет душу»¹⁶.

10. «Кипяток живет кипящ» — это не бессодержательное тождество, а целая поэмка: за музыкой звуков, воспроизводящих переживание прыжка, за живописующими прыгание звуками, в них и ими мыслится живое существо — попрыгунчик, поскакунчик, обитающее в котле и пляшущее от огня, — существо, вся деятельность которого — непрестанное прыгание сломя голову; он — вечный неугомонный карла, душа домашнего горшка. Слово есть миф, зерно мифотворчества, разворачивающееся во взрослый мифический организм по мере вглядывания в это зерно. Единый признак, выражаемый морфемой, хранит в себе возможности бесчисленных проявлений жизни. Осуществляя их, устойчивая и в себе замкнутая внешняя форма слова (фонема + морфема) разворачивается в неустойчивую и не замкнутую семему, самую жизнь слова. Когда под кипятком разумеется прыгунчик, то этому существу вовсе не отказывают в полноте жизненных проявлений, они подразумеваются; семема же высказывается определенно, но каждый раз по-новому, какое именно проявление жизнедеятельности усмотрено у этого существа данный раз. Когда мы сейчас произносим слово *кипяток*, мы имеем в виду высокую температуру кипящей воды, и «холодный кипяток» зву-

чит как внутреннее противоречие. Мы не задумываемся, что признак высокой температуры и даже признак жидкость — тут только один из бесчисленных многих возможных признаков, развертывающих объективное содержание: стремительно двигаться, подскакивать вверх, и тем обедняем свой язык. Но вот несколько примеров, которыми наметятся некоторые напластования в семеме занимающего нас слова.

В рукописном Евангелии XIII в. текст Ио. 4,14 передается так: «источник воды, кыпяща в живот вечный». В современном переводе этому слову кыпяща соответствует вялое *текущей*, но в греческом тексте стоит *ἀλλο μένου*, а *ἄλλομαι* означает прыгать, скакать, почему в чине великого водосвятия чрезвычайно выразительно говорится об «источнике, скачущем в жизнь вечную»¹⁷. О стреле тот же глагол употребляется в смысле *лететь*, но ведь и стрела выпрыгивает из лука, ринувшись стремительно вперед. Тот же глагол имеет затем значение *делать высокие прыжки, устремляться*; в новозаветном языке в отношении воды — *течь*, но опять с оттенком *с силою, прыдать*, это не спокойное и длительно важное течение многоводной реки.

Подобно этому, в Минеи 1096 г. на Сентябрь, 144, говорится: «мѣро блговонно кыпит намъ». В рукописном поучении Григория Назианского XI в., 53, говорится: «съсудомъ кѣпѣти»; здесь кѣпѣти передает слово *πηγάξιεν* от *πηγή*-источник, *ключ*, что значит *течь*. Если вспомним, что от того же греческого слова происходит имя *Пегаса* — стремительно скачущего и взлетающего окрыленного коня, души источника, то понятно, что и в слове кѣпѣти здесь содержится признак стремительности. В том же поучении, 16, говорится: «кып А гноимъ въводиши бѣзлѣчное» — смысл аналогический — Златоструй, 13 «и тако не исцѣленъ недоугъ сей яко и тмами быліем належащим, **своему** гною кѣпѣти» — болезненные выделения текут так обильно, что их не остановить никакими снадобьями.

В приведенных примерах семема слова *кипеть* имеет в виду *течение жидкости*, понятие, ближайшее к коренному значению слова.

Но вот примеры напластований семемы уже последующих. В житии Феодоры 1039 г. читаем: «по оученіи... многих, яже кыпяхоуть Стмъ Дхмъ отъ оустъ іего»; Здесь кѣпѣти значит *изобиловать*, изобильно источать

духовную силу; но тут еще можно усматривать некоторую аналогию с источением жидкости.— Еще более далекое от корня наслоение семемы имеется в словоупотреблении стихираря 1163 г.: «чюдесы ване кѣпѣть Вышеградъ пречѣстѣнѣй» *кѣпѣтъ*, т. е. кишит, *полон, переполнен* чудесами город. Еще более далекое напластование из Миней Четых, апрель 29: «обильнѣтъ кѣпѣть» — в смысле *обычно бывает под рукою*, бывает наготове, как перевод *προχειται*, *in promptu esse sollet*. Подобное же значение занимающего нас слова, когда в Библии говорится: «въ землю кѣпашоу медь и млеко» — *изобилующую* медом и молоком по-гречески *ῥέοντιν*. Еще дальше напластование нравственное, например, в евангельском выражении «кѣпѣ възиде фарисей», т. е. *надмеваясь*, *пыжась*, *переполняясь* самим собой. В древнерусском языке говорится также: *кѣпѣти* богатством чѣрвьми — о больных членах, о рве с горячей расплавленной серой и т. д. и т. д. Во всех приведенных примерах семема слова имеет в виду *стремительность выделения*, изобилие, поэтому на большое количество, но нигде тут нет еще ни малейшего намека на высокую температуру, что названо кипящим; правда, можно сказать про расплавленную серу или смолу, что она *кипит*, но этим указывается в древней семеме не высокая температура расплавленного вещества, а состояние бурливости, отсюда — подхождение к краям емкости, и, далее, на большое количество кипящей жидкости. Эти напластования семемы сохранили жизнь и в современном русском языке. Так, говорится: «море кипит и пенится в бурю», «водопад кипит»; затем, «народ кипит», например: «внизу народ на площади кипел» (Пушкин). «Муравейник кипит», т. е. кипит, *густо толпится*, находится в непрестанном движении. Отсюда — значение, как говорят, «переносное» (но неосновательное, ибо всякое значение слова — переносно, символично, всякое слово — троп), «он кипит злобою, мстостью» — находится в сильном душевном движении; «работа наша кипит» — идет бойко, скоро; «дело так и кипит» — спорится; «к чему рук ни приложит, все у него кипит», т. е. он мастер своего дела и т. д. В частности, волнение и бурление воды, вообще жидкости от парообразования при достаточно высокой температуре тоже получает название кипения: «вода кипьем кипит». А вместе с тем на семеме разбираемого слова наслояется признак *высокой температуры*, де-

лающийся наиболее акцентированным: «окипятить что» — значит обварить; «подкипятить» — подогреть; «точка кипения» — определенная температура. Вбрав в себя новый признак, семема позволяет пренебрегать старыми и даже коренным значением; так, говорится: «железо кипит», и это значит: мечет искры, накалено добела, а «кипятить железо» — калить добела, для сварки.

Это — одно направление при познавательном анализе кипящей воды. Другое же принимает в расчет пенообразование при кипении: пена эта называется *кипень*; будучи белой, она характеризует собой уже не тепловое состояние и не бурление, а соответственный *цвет*: «бела, как кипень» — похвала красоте¹⁸.

Далее, тот же анализ отмечает образование твердой «*накипи*», почему в семеме слова кипеть входит признаком всякое *створожение*, коагуляция, сбивание в комки; «ветошка прикипела к ране»; «кровь скипелась» — свернулась, образовала твердые сгустки, «рана скипелась»; «мука скипелась» — слежалась в комья; «щи укипели» — осталась одна гуща, хотя в последнем примере накопление оттенков многосложно.

Но далее, душевное волнение тоже сопровождается, во первых, *разгорячением*, а во-вторых, — *сильным движением*, ажитацией, не только психологическими, но и физическими. Осюда «кипучий человек» — значит, горячий, пылкий, предприимчивый; «кипучее воображение», «кипучий нрав», «кипучая кровь» — быстро возбуждающийся. «Кипениться» в Тверской и Псковской губерниях, равно как и кипятится на общерусском говоре, — *горячиться*, задориться, петушиться, хорохориться; «полно кипятить-то» — не спеши, или не торопи, не понукай, дай срок. Указывают еще на Тверское и Псковское слово «кипятильничать» в смысле прихвостничать, втираться в доверенность, но это значение едва ли можно признать достоверным.

Психологический слой в семеме слова *кипяток* использован и литературным языком; так и у юного Пушкина:

Нетерпеливый конь *кипит*
И снег копытом мощным роет¹⁹;

а у Раича — наполовину каламбурное:

Вскипел Бульон, течет во Храм²⁰.

11. Итак, если оставить в стороне боковые ветви, то генеалогия семемы *кипяток* такова: скакун, прыгун кипятка получает значение кипуна, т. е. бьющего вверх ключа; затем — всякого избыточного отделения; затем — бурления воды от парообразования; затем — воды горячей, вара; наконец — человека, находящегося в движении и потому внутренне беспокойного, торопящегося, вспыльчивого, горячего: «что за кипятки», «не человек — кипятки».

Родословие этой семемы длинно, но нельзя думать, будто образование семемы настоящей наличностью ее слоев завершено. Напротив, медлительный вначале и, при ясном сознании этимона, боязливо держащийся в ближайших окрестностях корня этот процесс роста семемы идет ускоренно, когда коренное значение, обволокнутое рядом слоев, уже не чувствуется как господственно влиятельное или даже вовсе не понимается без лингвистических изысканий. Тут семема приобретает чрезвычайную подвижность, и можно быть уверенным, распространение ее пойдет далее и далее, наращивая на изначальной симфонии звуков, на фоническом ядре слова все новые и новые семантические концерты. В сознании физика, например, семема слова *кипяток* включает в свой состав совокупность многообразных фактов и теорий, касающихся до кипения жидкостей; что температура кипения зависит от упругости окружающей атмосферы, что для кипения необходимо присутствие в жидкости газовых пузырьков, что температура кипения зависит от посуды, в которую налита жидкость, что существует критическая температура — абсолютного кипения и пр. и пр. — все это тоже вошло в семему *кипяток*, но один раз выдвигается один слой ее, а другой раз — другой. Каждый из нас придает пластичной семеме слова *свое*, сообразное потребности данного случая значение; у каждого коренное значение связывается с неуловимыми, но весьма существенными духовными обертонами, сознание каждого слова пускает свои воздушные корни. Говоря слово *кипяток*, мы обращаемся с целым *снопом* понятий и образов; но и разнообразные, они вяжутся в одно целое. Суждением подчеркивается тот или другой слой семемы: сказуемое дает слову новую свежесть и новую значительность. Оставаясь старым, оно приобретает новую функцию, и нам радостно узнавать в новом старое и в старом открывать новое; на

языке дельцов это можно было бы назвать удовлетворенным чувством экономии.

12. Итак, слово и неподвижно, устойчиво и, наоборот, неопределенно, безгранично, зыблемо, хотя, и зыблясь, оно не оттягивает места своего ядра. Невидимые нити могут протягиваться между словами там, где при грубом учете их значений не может быть никакой связи; от слова тянутся нежные, но цепкие щупальцы, схватывающиеся с таковыми же других слов, и тогда реальности, недоступные школьной речи, оказываются захваченными этою крепкою сетью из почти незримых нитей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Автор имел все основания назвать в качестве источника используемой им категории «внутренней формы слова» «лингвистику», иначе говоря, теорию языка, созданную немецким мыслителем гетевской эпохи Вильгельмом фон Гумбольдтом (1767—1835) и воспринятую гумбольдтианским направлением в языкознании. Дело, однако, осложняется тем, что понятие «внутренней формы» за полтора тысячелетия до Гумбольдта зажило полноправную жизнь в философской традиции (и притом в той, которая была особенно близка П. А. Флоренскому), имея в ней, разумеется, существенно иной объем смысла, нежели в традиции лингвистической. Уже ранний Плотин в начале 50-х годов III в. говорит о «внутреннем эйдосе» (τὸ εἶδος εἶδος в переводе знаменитого флорентийского неоплатоника XV в. Марсилио Фичино — *intrinseca forma*), связывая с этими словами представление о структурно-органическом, образно-смысловом принципе творчества (*Enneades* I, 6, de pulchro, 3). В этом значении термин был перенят философией Ренессанса (в частности Дж. Бруно, оттенившим в эпитете «внутренняя» дополнительный смысл пантеистической имманентности). Для всей этой традиции «внутренняя форма» есть нечто живое, пульсирующе-жизненное, органическое и притом активное (не «формированная форма» — *forma formata*, но «формирующая форма» — *forma formans*); именно в сопровождении таких своих смысловых обертонов разбираемое понятие оказалось чрезвычайно важно для мысли Гете. Не приходится сомневаться в том, что философская история (с лингвистической точки зрения — предистория) термина была отлично известна Флоренскому и заметно повлияла на его словоупотребление, определив разницу между последним и рабочим словоупотреблением лингвистики. В самом деле, если гумбольдтовское понятие «внутренней формы» достаточно широко и неоднозначно — ср. его анализ у Г. Г. Шпета: «Внутренняя форма слова (этюды и вариации на темы Гумбольдта)». Москва, 1927, особенно стр. 52 и сл., — оно все-таки ближе именно к тому, что для Флоренского попадает в категорию «внешней формы»: к исходной, инвариантной и общезначимой смысло-образной структуре слова. Вот один из примеров Гумбольдта: если слон обозначается

в санскрите как «дважды-пьющий», как «двузубый» и как «наделенный-одной-рукой», то все эти слова имеют в виду одну и ту же биологическую реальность, один и тот же предмет, и постольку одно и то же «материальное» содержание; но различны у них не только «звуковые формы», а также и «внутренние формы» — в одном случае «понятие» двузубости, в другом «понятие» однорукости и т. д. Очевидно, что так понятая «внутренняя форма» есть достояние никак не индивидуального, но общенародного пользования языком. Однако для Флоренского эпитет «внутренняя», повидимому, имел столь явственные смысловые оттенки «интимно-личностного», «трелетно-жизненного», «неповторимо исторического», что он не мог не осуществить некоторого возвращения к платиновской его интерпретации.

² Термины «фонема», «морфема» и «семема» употребляются у Флоренского в значениях, отличных от терминологического обихода современной лингвистики (в котором все три слова обозначают неразложимые «атомы» речи в ее звуковом, грамматическом и смысловом аспектах). Для Флоренского, как и для Шпета («Эстетические фрагменты», II. Пг., 1923) или для А. Ф. Лосева («Философия имени». М., 1927), «фонема» — это целостной звуковой облик слова (по дефиниции Лосева — «определенная совокупность... членораздельных звуков, произносимых человеческим голосом, определенная объединенность их в цельные и законченные группы». См. «Философия имени», стр. 33); соответственно употребляются и оба других термина.

³ Автор разнимает слово на его составные части, допытываясь от него его подноготной, восстанавливая его стершийся, изначальный смысл (примерно так, как это в более позднюю эпоху делает со словами своего языка М. Хайдеггер). Конечно, «изначальный смысл» рекомендуется понимать не чересчур буквально — и для русского и для немецкого мыслителя искомым является отнюдь не временная, не историческая, не генетическая, но смысловая «изначальность» слова: такое начало, которого, если угодно, никогда не было, но которое всегда есть, есть как «первоначало», как *gründung* («принцип»). Этот же тип отношения к слову можно встретить у некоторых поэтов XX в.: и для них «изначальность» есть никоим образом не прошлое, но скорее будущее (исток как цель). Все это необходимо помнить при подходе Флоренского к этимологизированию. Впрочем, русское слово «пред-мет» чисто исторически есть, как известно, словообразовательная калька позднелатинского схоластического термина *ob-jectum* (*objectum oculi* — «пред-брошенное оку», т. е. извне подлежащее, «кинутое на потребу» созерцанию, как иное ему). В немецком языке с XVII в. укореняется применяющееся до сих пор соответствие *obiectum* — *Gegen-stand* (буквально «противо-стоящее», ср. у Флоренского: «ставится предметно»); однако еще Г. Е. Лессинг пользовался более старой калькой *Gegen-wurf*, сохраняющей образ «метания».

⁴ Слова *морфѣ* не существует (оно сконструировано Флоренским с чисто иллюстративными целями, для демонстрации тождества *морфѣ* и *форма*; однако *форма*, вероятно, само есть продукт метатезы, так что порядок звуков в греч. *морфѣ* — первоначальный).

⁵ С точки зрения современной лингвистики здесь можно отметить ряд неточностей. Во-первых, церковнослав. *брѣза* не более «первоначально», чем рус. береза, поскольку то и другое непосредствен-

но восходит к корню *berz-. Во-вторых, -з- (соответственно *z) не может быть названо «суффиксом», ибо оно уже в общеславянском языке заведомо входило в состав корня; более того, и в неславянских языках название березы содержит согласный, отвечающий слав. *z, например, санскр. bhūgājā, лит. bėržas, древневерхненем. birihha и др. (индоевроп. корень *bherag-). При этом, однако, наименование этого дерева до сих пор обычно связывают с корнем, имеющим значение «сиять, светиться», — санскр. bhṛājate (индоевроп. *bhreǵ-), чему родственно также рус. брезжить (общеслав. *brězǵ-), хотя высказывалось и предположение о неиндоевропейском генезисе слова «береза». За всю лингвистическую информацию, использованную здесь и ниже, мы обязаны благодарностью помощи А. А. Зализняка. Следует, впрочем, уже сейчас уяснить себе, как относился сам П. А. Флоренский к своим этимологическим раздумиям, чрезвычайно характерным уже для его раннего творчества (ср. экскурсы о словесном выражении понятий «истина», «вера», «память» «сердце» и о синонимическом ряде $\epsilon\rho\alpha - \phi\iota\lambda\epsilon\iota\nu - \sigma\tau\acute{\epsilon}\rho\gamma\epsilon\iota\nu - \acute{\alpha}\gamma\alpha\lambda\acute{\alpha}\nu$: «Столп и утверждение истины». М., 1914, стр. 15—22, 69, 203, 269—271, 396—407). Он сказал об этом очень ясно. «Во избежание недоразумений считаю нелишним напомнить, что истинный предмет наших рассуждений — внутренняя жизнь, а не лингвистика. Вот почему здесь — равно как и во многих других местах — делаются определенным тоном ссылки на этимологию, признаваемые сомнительными или по меньшей мере не окончательно выясненными. Лингвистические теории для нас — не аргументы в собственном смысле. (Да и возможны ли вообще таковые в вопросах внутренней жизни? А если бы и были возможны, то нужны ли они там, где сама жизнь говорит красноречивее всяких аргументов?)»

Но если они — не аргументы, то что же такое? — Конечно, своеобразные *символы*. При этом вовсе уж не так важно знать, насколько эти символы одобрены современными лингвистами; ведь переживания внутреннего опыта — для всех времен и народов, научные же мнения — дело текучей и изменчивой моды... Итак, если некоторая символика *идет* к нашей ближайшей задаче, то мы позволим себе не тревожиться, что скажут на нее лингвисты. Мало того. Опираясь на величайший из авторитетов в философии — на авторитет Платона, мы не затруднились бы, по его примеру, сослаться на такие положения языкознания, которые нами же в свое время и на своем месте были и будут опровергаемы... Философия *язык творит*, не изучает. Скажем прямо: по ставшему классическим выражению Вильг. Гумбольдта, язык — не неподвижная вещь, не $\epsilon\rho\omega\nu$, а вечно живая деятельность, $\epsilon\nu\epsilon\rho\gamma\epsilon\iota\alpha$. Слово непрерывно создается, и в том — самая суть его. Следовательно, слово есть то, чем дарует ему быть творец языка — поэт или философ. «Внешняя форма слова», т. е. его *фонема* вместе с *морфемой*, существует ради души его — *семемы*, и вне ее — не *слово*, а только физический процесс: семема — лишь считается до *известной степени* с внешнею формою, но далеко не раба ее. Объяснимся примером. Неужели поэту возбранено облекать свои творческие замыслы в одежду еще не признанных или уже устаревших естественнонаучных терминов и теорий? ...Так и философ, больше из вежливости, чем всерьез, прислушивающийся к поучениям лингвиста» («Столп и утверждение истины». Примеч. 773, стр. 785—786).

Таким образом, Флоренский требует для себя той же меры свободы, каковой располагал в свое время автор «Кратила», а за ним — поэты всех времен и народов. В другом месте он апеллирует к примеру немецкой романтики: «Много думал над корнесловием *μάχης*, *μάχη* Шеллинг, и его тонкие соображения я вкратце приведу сейчас. Правда, современная лингвистика не согласна с Шеллингом... но если бы даже его мысли и в самом деле были «не научны», в жизни они много дают для понимания слова *μάχη*» (Там же, стр. 185). Еще в одном месте он играет со звуковой оболочкой слова, как поэт: «Основываясь на этимологии, правда, маловероятной, можно сказать, что брат — братель бремени жизненного» (Там же, стр. 411). Сама собой вспоминается строка из одного русскоязычного стихотворения Рильке:

Пришел к Нему и брал Его, как брата.

Так: этимология «маловероятна», и все же «можно сказать», для этого достаточно, чтобы имеющее быть сказанным провоцировало акт интуитивного усмотрения. Настоящее содержание мысли Флоренского, по его собственному слову, «показывается, но не доказывается» (Там же, стр. 8). Этимология здесь — только «символ», почти метафора, почти декорация при акте «показания» усмотренного. Разумеется, это художническое, игровое отношение к «аргументам» (которые, согласно вышесказанному, как раз не суть аргументы) ставят эту глубокомысленную и плодотворную философию языка в весьма косвенные отношения к языкознанию. Но подчеркиваем: «косвенные отношения» отнюдь не значит «никакие отношения». От «духовности» нашей «духовной культуры» очень мало осталось бы, если бы из нее была изъята вся система косвенных, необязательных и постольку свободных отношений между размежеванными «доменами». Свобода эта таит в себе опасность недолжного переступания границ, что само по себе не может быть против нее аргументом (как пресловутые недоразумения с шеллинговской натурфилософией и гегелевской философией истории отличию объясняют, но отнюдь не оправдывают принципиальную нетерпимость к такому типу работы ума, который попросту требует не слишком буквального понимания и при таком условии служит бесценным стимулятором и для «собственно науки»).

⁶ Дриада, гамадриада — в греческой мифологии нимфа, одушевляющая собой дерево и в своей жизни зависима от жизни дерева (последнее и выражается по преимуществу словом «гамадриада»).

⁷ Если непосредственно отнести эти рассуждения к тому уровню реальности, с которым только и может иметь дело лингвистика, они могут вызвать недоуменный вопрос: разве не известно, что люди в большинстве своем не лингвисты и с течением тысячелетий перестают реально помнить о предыстории употребляемого ими корня? Но, разумеется, важное для Флоренского представление о том, что родовая память человечества (реализующая себя, между прочим, и в языке) удерживает хотя бы смутно, бессознательно, «неответчиво», но реально все, что раз в нее вошло, представление это (присущее из мыслителей XX в. также К. Г. Юнгу) не может быть ни доказано, ни опровергнуто. Очень многое в художественном и поэтическом творчестве нашего столетия основано на убеждении, что это все же в некотором смысле действительно так.

⁸ Каббала (букв. «предание») — родовое имя для мистических учений иудаизма, в центре которых стоит взгляд на текст Библии как на подвижный космос символических смыслов. В узком смысле термин этот обычно прилагается лишь к средневековой еврейской мистике (кульминация которой — Книга Зогар, написанная в Кастилии после 1275 г.), но для Флоренского он объемлет и гораздо более ранние навыки символической экзегезы, которые описаны применительно к иудейским богоискателям Египта еще Филоном Александрийским (Филоном Иудеем, ок. 30 г. до н. э. — ок. 42 н. э.). «Толкование Священного писания происходит путем раскрытия тайного смысла, скрытого в иносказаниях. Весь закон кажется этим людям подобным живому существу, тело закона — словесные предписания, душа же — заключенный в словах невидимый смысл. В нем разумная душа начала лучше видит особые свойства. Она узрела необычайную красоту мыслей, отраженную в наименованиях, словно в зеркале, обнаружила и раскрыла символы, извлекла на свет и открыла помыслы для тех, кто способен по незначительному намеку увидеть в очевидном скрытое» (Тексты Кумрана, вып. I. Перевод с древнееврейского и арамейского, введение и комментарий И. Д. Амузина. М., «Наука», 1971. Приложение, стр. 383. *Phil. de vita contempl.* 78). «Всем иудейским мистикам и каббалистам, от группы тех терапевтов, чьих учителей описал Филон Александрийский, и до позднейших хасидов, в равной мере свойственно мистическое понимание Торы. Тора являет собою для них живой организм... Она есть не только исторический закон избранного народа, хотя и это тоже, — она есть скорее космический закон всех миров, возникший из божественной мудрости. Каждая конфигурация ее букв, имеет ли она смысл внутри человеческих языков или нет, есть символ одной из потенций бога, действующих в универсуме» (*G. Scholem. Die jüdische Mystik in ihrer Hauptströmungen. Zürich, 1957, S. 15*).

Аллегорический метод интерпретации сакрального текста как многомысленного был воспринят александрийской школой христианского богословия и отстаивался ей в III—V вв. против историзма и буквализма антиохийской школы. Основателем и главным представителем александрийской школы был Ориген (ум. в 253 г.), который и различил со всей четкостью три смысла текста: телесный (буквальный, историческо-грамматический), душевный (моральный) и духовный (аллегорическо-мистический). Хотя Ориген был осужден в 543 г. как еретик, его герменевтика решающим образом повлияла на всю традицию патристического и средневекового христианского платонизма (в частности, на Григория Нисского, Псевдо-Дионисия Ареопатита, Максима Исповедника и др.). Схоласты зрелого средневековья превратили оригеновскую триаду в четверицу, различив рассудочно-аллегорический и собственно «духовный» или «анагогический» («возводящий» душу ввысь) смыслы как два различных уровня (это различие до некоторой степени предвляло романтическую теорию символа в его отличии от аллегории). Сюда же восходит и литературная программа Данте Алигьери (учение о иерархии четырех смыслов в «Пире»).

⁹ К пониманию особого, эмфатического смысла, который вкладывался мыслителями поколения и типа Флоренского в слово *λογος* (и в антитезу *логоса* и *рацио*), см.: В. Ф. Эрн. Борьба за *логос*. М., 1911, особ. стр. 72—119 (статья «Нечто о *логосе*, русской философии

и научности»). «По следам Эрна» термином «логизм» пользуется и Флоренский (ср. «Столл...», стр. 126 и к ней примечание 178 на стр. 682).

- ¹⁰ Руссело Жан Пьер (1846—1924) — создатель экспериментальной фонетики как особой лингвистической дисциплины. Главные труды: «Основы экспериментальной фонетики» (1897—1908); «Краткий курс французского произношения» (1903). По большей части работал с приборами, регистрирующими артикуляторное движение при речевой фонации (гортанный прибор Руссело, амбушюр, или «записывающее ухо», и ампула Руссело, и т. п.). Исследования Руссело были широко известны в русских филологических кругах первой трети XX в. (В этом и двух последующих примечаниях использован материал, любезно предоставленный Т. М. Николаевой).
- ¹¹ Верден Шарль — известный инженер-механик конца XIX — нач. XX в., сконструировавший ряд оригинальных приборов для регистрации звучащей речи и фонационных движений. Приборы Вердена долгое время считались лучшими. Среди них наиболее известны: кимограф (симограф) Вердена, спирометр Вердена, пневмограф Вердена. Верденом были выполнены звукорегистрирующие приборы по заказу лаборатории экспериментальной фонетики Казанского университета. См. также: В. А. Богородицкий. Фонетика русского языка в свете экспериментальных данных. Казань, 1930.
- ¹² Богородицкий Василий Алексеевич (1857—1941) — советский языковед, ученик И. А. Бодуэна де Куртенэ, один из представителей казанской лингвистической школы. В 80-х годах прошлого века создал при Казанском университете первую в России экспериментально-фонетическую лабораторию.
- ¹³ Здесь справедливо то, что санскр. *kipyati*, нем. *hüpfen* (англ. *hop* и т. п.) фонетически могут соответствовать слав. словам вроде *кыпѣти*, хотя некоторые этимологи относятся к такой возможности с сомнением. Что касается греч. слов с бэтой, то они прямо соответствовать указанной группе слов (с конечным *p*), как считается ныне, не могут (ср. однако новейшее, 18-е переработанное издание словаря: F. Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. bearb. v. W. Mitzka. Berlin, 1960, S. 321. Существует возможность различных наращений при общем индоевр. корне *keu-*). «Купа», вероятнее всего, тоже не может быть названа в этом ряду (она соотносится с лит. *kaipras*, др.-перс. *kaufa*, др.-верх. нем. *ho-uf* — «куча», «гора»). Что касается слова «купол», то оно представляет собой не автохтонное развитие слав. корня, но заимствование из лат. языка (*cupula* или *sirpula* от *сир*а «бочка»).
- ¹⁴ Трулльский церковный собор происходил в Константинополе в 692 г. и получил свое название от имени одного из залов императорского дворца (Трулло), где происходили его заседания. Этот собор занимался исключительно церковно-дисциплинарными вопросами; он имеет ранг вселенского, однако не имеет своего порядкового номера в ряду вселенских соборов, поскольку на нем не было вынесено догматических определений (т. н. Пятошестой собор — как дополнение к Пятому собору 553 г. и Шестому собору 680—681 гг.). Определения Трулльского собора обязательны для всех православных церквей (на католическом Западе они не были приняты); поэтому его документы очень рано были переведены на церковнославянский язык.

- ¹⁵ Эта заметка к слову *хйлрос* взята из лексикона позднеантичного лексикографа Гесихия.
- ¹⁶ Фалес Милетский (ок. 625 — ок. 547 до н. э.) — родоначальник античной и вообще европейской философии. Возводя все сущее к материальному первоначалу (воде), Фалес одновременно мыслил само это первоначало живым, одушевленным и постольку «божественным» (т. н. гилозоизм). Этот подход к миру был особенно близок раннему Флоренскому, искавшему одухотворения природы в народном мироощущении. «Вся природа одушевлена, вся — жива в целом и в частях. Все связано тайными узами между собою, все дышит вместе друг с другом. Враждебные и благотворные воздействия идут со всех сторон. Ничто не бездейственно: но, однако, все действия и взаимодействия вещей-существ-душ имеют в основе род телепатии, изнутри действующее, симпатическое средство. Энергии вещей втекают в другие вещи, и каждая живет во всех, и все — в каждой. Послушайте, как крестьянин разговаривает со скотиною, с деревом, с вещью, со всею природою: он ласкает, просит, умоляет, ругает, проклинает, беседует с нею, возмущается ею... Каждая вещь порою делается более, нежели она есть, грубо эмпирически. От всего ждешь диковин. И ничего нельзя закрепить, утвердить окончательно. Мир этот есть всегда текущее, всегда бывающее, всегда дрожащее полубытие» («Общечеловеческие корни идеализма». Сергиев Посад, 1909, стр. 12—14). О философско-эстетическом смысле процитированных изречений Фалеса см. также А. Ф. Лосев. История античной эстетики (ранняя классика). М., «Высшая школа», 1963, стр. 339—344 и особенно стр. 342.
- ¹⁷ Т. н. Вульгата (латинский перевод Библии обоих Заветов, выполненный в конце IV в. Софронием Евсевием Иеронимом, или Иеронимом Блаженным, и принятый к употреблению в католической церкви) передает это слово как «*saliens*» («скачущий»).
- ¹⁸ Ср. В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. II, 2-е изд. СПб.—М., 1881, стр. 110.
- ¹⁹ «Руслан и Людмила», начало песни пятой.
- ²⁰ Каламбур основан на имени Готфрида Бульонского (Бульона), одного из героев поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим», которую переводил С. Е. Раич (1792—1855).

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	3

СТАТЬИ

<i>М. Б. Храпченко</i>	
Семиотика и художественное творчество	13
<i>Ю. Я. Барабаш</i>	
Алгебра и гармония	78
<i>А. Ф. Лосев</i>	
Логика символа	182
<i>К. М. Долгов</i>	
Феноменология литературы Р. Ингардена	218
<i>М. М. Бахтин</i>	
Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь)	248
<i>Я. Е. Эльсберг</i>	
Литература — природа — культура	260
<i>В. В. Кожин</i>	
О принципах построения истории литературы (методологические заметки)	276

ПУБЛИКАЦИИ

<i>Н. А. Трифонов</i>	
«Быть не только ботаником, но и садовником» (К публикации заключительного слова А. В. Луначарского на семинаре 5 июня 1930 г.)	305
Заключительное слово А. В. Луначарского на семинаре Института красной профессуры 5 июня 1930 г.	315
<i>Н. А. Глаголев</i>	
Послесловие	342
<i>П. А. Флоренский</i>	
Строение слова (вступительная заметка от редакции, комментарии С. С. Аверинцева, подготовка текста А. А. Санчеса)	348

2