КОНТЕКСТ · 1973

Литературно-теоретические исследования

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

КОНТЕКСТ • 1973

Литературно-теоретические исследования



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1974

«Контекст — 1973» представляет собой второй выпуск периодического издания по проблемам литературной теории. В книге исследуются проблемы общественной роли литературоведения, научно-технической революции и искусства, методологии литературной критики и истории литературы. Книга направлена против современных буржуазно-эстетических концепций. Раздел публикаций включает материалы теоретического наследия марксистской критики.

Редколлегия:

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

К $\frac{70202\text{-}023}{042(02)\text{—}74}$ 264—74 © Издательство «Наука», 1974 г.

ОТ РЕДАКЦИИ

Со времени постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» прошло два года, и можно уже видеть существенные результаты его воздействия на нашу литературную жизнь. Повысился идейно-теоретический уровень критических статей, вышел ряд серьезных монографий на актуальные темы развития литературы в ее отношении к действительности; шире стал круг обсуждаемых проблем, и сама их постановка стала более конкретной, связанной с большими задачами строительства коммунистической культуры.

Достижения советского литературоведения и критики получили заслуженное признание. Однако, как справедливо и не раз говорилось в партийной печати, многое предстоит еще сделать. В области теории и методологии литературного творчества, в частности, нуждаются в новом рассмотрении международное значение опыта советской многонациональной литературы, вопросы творческого взаимодействия критики между литературами социалистических стран.

Возрастает роль проблем, связанных с научно-технической революцией и искусством в условиях социализма. При этом, как отмечалось в нашей теоретической литературе, важно вовремя предупреждать недооценку возрастающей роли литературы и искусства в социалистическом обществе и тенденцию к противопоставлению отвлеченно понимаемых гуманистических ценностей научно-техническим преобразованиям жизни.

«Мы должны вести решительную борьбу против тех и других проявлений. Необходимо преодолевать те предрассудки и предубеждения, которые иногда проявляются и в социалистических странах, бороться против какой бы то ни было недооценки литературы и искусства,

гуманитарных наук, а также с антитехницизмом, недооценкой тех достижений науки и техники, которые призваны преобразовать производство, облегчить труд людей, поднять его производительность, ускорить создание материально-технической базы коммунизма» [1].

С критикой этих недостатков неразрывно связана задача раскрытия положительного содержания литературы, ее роли в воспитании нового человека, в утверждении ценностей, которые мы защищаем. В речи на Всемирном конгрессе миролюбивых сил Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев говорил: «Наша философия мира — это философия исторического оптимизма» [2]. Нужно уметь видеть и показать, на чем основана эта уверенность советских людей в неизбежной победе сил мира, прогресса и социальной справедливости, в каких конкретных формах протекает борьба за претворение их в жизнь.

Работы, включенные в настоящий выпуск «Контекста», стремятся содействовать решению проблем литературной теории в свете этих общих задач, стоящих перед нашей культурой.

В разделе публикаций продолжают печататься материалы, представляющие методологический интерес для теории литературы и эстетики.

Редакция благодарит всех, содействовавших настоящему изданию своим советом и критикой.

---

[1] *Акад. П. Н. Федосеев.* Наука, литература, критика. — «Знамя», 1972, № 5.

[2] «Правда», 27 октября 1973 г.

СТАТЬИ
И ИССЛЕДОВАНИЯ

Д. С. Лихачев

ОБ ОБЩЕСТВЕННОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Мы часто встречаемся с противопоставлением естественных наук, которые считаются точными,— «неточному» литературоведению. На этом противопоставлении основывается порой встречающееся отношение к литературоведению как к науке «второго сорта». Однако естественные и общественные науки вряд ли сильно различаются между собой. В принципиальном отношении — ничем. Если говорить о том, что гуманитарные науки отличаются историчностью подхода, то и в естественных науках есть исторические науки: история флоры, история фауны, история строения земной коры и пр. и пр. «Комплексность» материала изучения отличает географию, океановедение и многие другие науки. Гуманитарные науки имеют дело по преимуществу со статистическими закономерностями внешне случайных явлений, имеющими, однако, объективный характер, но с этим же имеют дело и многие другие науки. Так же относительны и все другие особенности.

При отсутствии принципиальных различий имеются практические различия. Так называемые «точные» науки (а среди них много совсем не «точных») гораздо более формализованы (я употребляю это слово в том смысле, в каком его употребляют представители «точных» наук), в них не смешивают исследования с популяризацией, сообщения уже добытых ранее сведений — с установлением новых фактов. И т. п.

Говоря о том, что у гуманитарных наук нет принципиальных различий с «точными» науками, я не имею в виду необходимости «математизации» нашей науки. Вопрос о степени возможности внедрения в гуманитарные науки математики — это особый вопрос. Я имею в виду только следующее: нет ни одной глубокой методо-

логической особенности в гуманитарных науках, которой в той или иной степени не было бы и в некоторых науках негуманитарных.

И, наконец, замечание о самом термине «точные» науки. Этот термин далеко не точен. По существу выводы всех наук в большей или меньшей мере гипотетичны. Многие науки кажутся точными только со стороны. Это касается и математики, которая на своих высших уровнях тоже не так уж точна.

Но есть одна сторона в литературоведении, которая действительно отличает его от многих других наук. Эта сторона — этическая. И дело не в том, что литературоведение изучает этическую проблематику литературы (хотя это делается недостаточно). Литературоведение, если оно охватывает широкий материал, имеет очень большое воспитательное значение, повышая социальные качества человека.

Я сам специалист по древней русской литературе. Древняя русская литература принадлежит к особой эстетической системе, мало понятной для неподготовленного читателя. А развивать эстетическую восприимчивость читателей крайне необходимо. Эстетическая восприимчивость — это не эстетство. Это громадной важности общественное чувство. Это одна из сторон социальности человека. Социальность эта противостоит чувству национальной исключительности и шовинизма, она развивает в человеке терпимость по отношению к другим культурам — иноязычным или других эпох.

Умение понимать древнюю русскую литературу открывает перед нами завесу над другими не менее сложными эстетическими системами литератур — скажем, европейского средневековья, средневековья Азии и пр.

То же самое и в изобразительном искусстве. Человек, который по-настоящему (а не по-модному) способен понимать искусство древнерусской иконописи, не может не понимать живопись Византии и Египта, персидскую или ирландскую средневековую миниатюру.

Что такое интеллигентность? Осведомленность, знания, эрудиция? Нет, это не так! Лишите человека памяти, избавьте его от всех знаний, которыми он обладает, но если он при этом сохранит умение понимать людей иных культур, понимать широкий и разнообразный круг

произведений искусства, идеи своих коллег и оппонентов; если он сохранит навыки «умственной социальности», сохранит свою восприимчивость к интеллектуальной жизни,— это и будет интеллигентность.

На литературоведах лежит большая и ответственная задача — воспитывать «умственную восприимчивость». Вот почему сосредоточенность литературоведов на немногих объектах и вопросах изучения, на одной только эпохе или на немногих проблемах противоречит основному общественному смыслу существования нашей дисциплины.

В литературоведении нужны разные темы и большие «расстояния» именно потому, что оно борется с этими расстояниями, стремится уничтожить преграды между людьми, народами и веками. Литературоведение воспитывает человеческую социальность — в самом благородном и глубоком смысле этого слова.

С ростом реализма в литературе развивается и литературоведение. Они ровесники, и это не случайно. Задача литературы открывать человека в человеке совпадает с задачей литературоведения открывать литературу в литературе. Это легко можно было бы показать на изучении древнерусских литературных памятников. Сперва о них писали как о «письменности» и не видели в этой письменности развития. Сейчас перед нами семь веков литературного развития. Каждая эпоха имеет свое индивидуальное лицо, и в каждом мы открываем неповторимые ценности.

Литературоведение имеет множество отраслей, и в каждой отрасли есть свои проблемы. Однако если подходить к литературоведению со стороны современного исторического этапа развития человечества, то следует обратить внимание вот на что. Сейчас в орбиту культурного мира включаются все новые и новые народы. «Демографический взрыв», который сейчас переживает человечество, крушение колониализма и появление множества независимых стран одной из своих сторон имеют соединение культур человечества всего земного шара в единое органическое целое. Поэтому перед всеми гуманитарными науками стоит сложнейшая задача понять, изучить культуры всех народов мира: народов Африки, Азии, Южной Америки и пр. В сферу внимания литературоведов поэтому включаются лите-

ратуры народов, стоящих на самых различных ступенях общественного развития. Вот почему сейчас приобретают большое значение работы, устанавливающие типичные черты литературы и фольклора, свойственные тем или иным этапам развития общества. Нельзя ограничиваться изучением современных литератур высокоразвитых народов, находящихся на стадии капитализма или социализма. Необходимость в работах, посвященных исследованию закономерностей развития литератур на стадиях феодализма или родового общества, сейчас очень велика. Исключительное значение имеет проблема «ускоренного развития литературы». Важное значение имеет также методология типологического изучения литератур.

Главный изъян наших литературоведческих работ состоит в том, что мы недостаточно четко отделяем задачи исследовательские от популяризаторских. В результате — поверхностность, фактографичность, примитивная информативность. Недостаток этот в значительной мере навязан литературоведению со стороны: издательствами и планирующими инстанциями. От литературоведов требуют доходных книг с широкими темами. Институты и авторы отказываются поэтому от специальных научных исследований на «узкие» темы. Между тем всякая наука двигается вперед специальными разработками. Что было бы с нашей физикой, химией, математикой, если бы от ученых в этих областях требовали по преимуществу создания «общих курсов» и обобщающих работ на широкие темы?

Помимо обобщающих трудов литературоведы обязаны заниматься *исследованиями* тех или иных специальных вопросов. Необходимо создать *широкий* фронт специальных исследований.

Если состояние литературоведения не изменится, у нас наступит кризис тем: по всем «ходким» авторам и вопросам у нас уже есть популярные работы. Популяризировать уже скоро станет нечего. Все из возможных «историй» будут написаны в ближайшие годы. Нам придется начать повторять круг наших популяризаторских и «обобщающих» трудов: снова писать историю русской литературы, историю французской литературы, историю английской литературы и пр., а так как специальных исследований проводилось мало, то новые обоб-

щающие труды на старые темы будут слабо отличаться от прежних.

Среди специальных тем тоже есть актуальные!

Смешение задач исследования с задачами популяризации создает гибриды, главный недостаток которых — наукообразность. Наукообразность способна вытеснить науку или резко снизить академический уровень науки. Это явление в мировом масштабе очень опасно, так как открывает ворота разного рода шовинистическим или экстремистским тенденциям в литературоведение. Национальные границы в древних литературах, а также в литературах, созданных на общем для разных народов языке, нередко трудно установимы. Поэтому, борьба за национальную принадлежность того или иного писателя, за то или иное произведение, даже просто за ценную старинную рукопись приобретает сейчас в разных концах мира все более и более острый характер. Унять экстремистские силы в борьбе за культурное наследство может только высокая наука: детальное филологическое изучение произведений литературы, текстов и их языка, доказательность и непредвзятость аргументов.

И здесь мы возвращаемся к исходному моменту наших размышлений: к вопросу о точных и неточных науках. Если литературоведение и неточная наука, то она *должна* быть точной. Ее выводы должны обладать полной доказательной силой, а ее понятие и термины отличаться строгостью и ясностью. Этого требует высокая общественная ответственность, которая лежит на литературоведении.

М. Б. Храпченко

ЛИТЕРАТУРА И МОДЕЛИРОВАНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Идеи и методы естественных наук оказывают в наши дни значительное влияние на развитие наук общественных. Особенно сильно влияние это проявляется в области политической экономии, социологии, лингвистики. Предпринимаются немалые усилия также для того, чтобы широко использовать методы математики, теории информации, кибернетики и в других общественных дисциплинах, в том числе в эстетике и литературоведении.

В последние годы неоднократно и весьма настойчиво высказывалась мысль, что на смену «интуитивному» литературоведению приходит, или даже уже пришло, иное, значительно более точное изучение литературы, результатом которого явятся в полной мере объективные научные обобщения. И хотя предсказания о высокой эффективности новых исследовательских принципов в эстетике и литературоведении до сих пор не оправдались, вряд ли есть основания оспаривать целесообразность их применения в известных пределах также и в данной области.

В этой связи не может не привлечь к себе внимания то обстоятельство, что заимствованные у теории информации, кибернетики идеи довольно часто используются в эстетике и литературоведении чисто внешне. Временами они оказываются лишь простой канвой, на которой «выписываются», возникают концепции, далекие от подлинного смысла и содержания этих идей. Нужных результатов не приносит и усердное, но весьма прямолинейное применение некоторых естественнонаучных методов. Нередко оно приводит к тому, что реальные свойства литературы и искусства в значительной мере трансформируются. Представления об их главенствующих чертах складываются в таких случаях не на

основе обобщения живых процессов развития художественной культуры, а в соответствии с особенностями и возможностями новых способов исследования; вольно или невольно происходит своеобразное приспособление объекта изучения к исследовательскому методу.

Хорошо известно, что современная наука с помощью методов моделирования добилась очень крупных успехов. Идеи моделирования завоевывают все большее и большее признание, получают свое осуществление в самых различных сферах научного исследования, в том числе и в общественных науках. Отсюда, однако, вряд ли можно сделать вывод, что принципы моделирования относятся в равной мере ко всем областям духовной жизни людей, что во всех сферах своего творчества человек воспроизводит (или должен воспроизводить) те пути и средства, которые разработаны современной наукой. Такой вывод был бы, разумеется, совершенно неверным уже в силу огромного разнообразия форм духовной деятельности человека и невозможности свести их к какой-либо одной.

Между тем в настоящее время все настойчивее и решительнее высказываются взгляды, заключающиеся в том, что литература и искусство представляют собой моделирующие системы, а каждое отдельное художественное произведение необходимо рассматривать как модель либо тех или иных явлений жизни, либо определенных форм сознания. Следует подчеркнуть, что речь идет не о научных моделях литературного процесса, процесса развития искусства, а о самих литературных явлениях, художественных произведениях как моделях того или иного рода. И так как вопрос о сущности художественного творчества, об отношении литературы, искусства к действительности — один из важнейших в эстетике, представляется необходимым выяснить правомерность идей моделирования в сфере образного освоения мира.

1

Идеи эти тесно соприкасаются, с одной стороны, с символической, знаковой теорией литературы и искусства, а с другой — с защитой эстетического натурализма. Если сторонники всеобщной знаковости художественной культуры, абсолютизируя условность, присущую

искусству, стремятся обосновать понятие модели как символа, кода, то защитники эстетического натурализма, упрощенно понимая образное творчество, видят в художественной модели лишь простое подобие явлениям жизни. Как те, так и другие игнорируют существенные качества искусства.

Символическое, кодовое истолкование художественной культуры пытаются обосновать представители разных течений философской, эстетической мысли, отрицающие принципы отражения действительности в произведениях искусства и литературы. Э. Кассирер, один из создателей символической теории культуры, человеческого сознания вообще, писал: «Искусство может быть определено как символический язык» [1]. При этом для Кассирера символы, символический язык не являлись средством раскрытия, познания реального мира. Они представляют собой, с его точки зрения, лишь знаки духовной жизни людей, знаки, имеющие конвенционально-коммуникативный характер и входящие в сложную систему других символов, создаваемых человеком.

Взгляды Э. Кассирера оказали значительное влияние на многих философов, теоретиков искусства, критиков. В книге «Чувство и форма» Сусанна Лангер заявляет: «Искусство — это создание символических форм человеческого чувства...» [2]. Французский литературовед и критик Ролан Барт пишет: «...символический язык, к которому принадлежат литературные произведения, *по самой своей структуре* является языком множественным, код которого составлен таким образом, что всякое слово (всякое произведение), им порожденное, обладает многочисленными смыслами» [3]. К идеям Э. Кассирера близки взгляды различных представителей «новой критики», сторонников глобальной семиотики, которые кодовое истолкование художественных произведений распространяют решительно на все явления литературы и искусства.

Символико-знаковая теория искусства развивается в разных своих видах и вариантах. Но почти всеми защитниками этой теории подчеркивается системный ха-

---

[1] *E. Cassirer.* An Essay on Man. New Haven, 1945, p. 168.
[2] *Susanne K. Langer.* Feeling and Form. New York, 1953, p. 40.
[3] *Roland Barthes.* Critique et verité. Paris, 1966, p. 53.

рактер символов, знаков. С этим тесно связано и понятие художественной модели как определенного единства, структурно-системного образования — понятие, которым постоянно пользуются семиотики, опирающиеся на идеи структурализма. Основной вопрос, возникающий здесь, состоит в том, каковы отношения символов, знаков и объектов, явлений, которые они обозначают, каковы их связи с реальной действительностью. Но тут как раз и вскрываются коренные изъяны символико-знаковой теории искусства.

Касаясь темы символ и символизируемый объект, С. Лангер писала: «...формальная аналогия или соответствие логических структур — первая необходимость для отношений между символом и тем, что он должен означать. Символ и символизируемый объект должны иметь некоторую общую логическую форму». Относительно музыки в этой связи С. Лангер высказывала следующую мысль: «Тональная структура, которую мы называем музыкой, несет в себе тесное логическое сходство с формами человеческого чувства... Музыка — тональная аналогия эмоциональной жизни» [4]. Близкие к этому суждения принадлежат и Ч. Моррису, который утверждал, что произведение искусства «является знаковым соответствием любого объекта, имеющего те же свойства... что и оно само» [5].

Соотношение знаков, символов и объектов действительности, выражающееся в их внешнем сходстве, в формальной аналогии, конечно, мало что может объяснить в природе эстетического освоения мира. Если полагать, что основное свойство художественных символов и знаков состоит в том, чтобы передать лишь это некоторое сходство с формами человеческого чувства... Музыка — сводится к чему-то, не имеющему большого значения в общественной жизни людей.

Однако сущность эстетических символов и знаков часто понимается совсем по-иному, им придается важное значение, но отнюдь не в плане сходства с явлениями жизни. Большинство сторонников символико-знаковой теории не признает какой-либо зависимости между объектами действительности и художественными символами.

---

[4] *S. Langer.* Feeling and Form, p. 27.
[5] *Ch. Morris.* Sings, Language and Behavior. New York, 1946, p. 191.

«Вместо того чтобы иметь дело с самими вещами,— писал Э. Кассирер,— человек постоянно находится в состоянии собеседования с самим собой. Он так развил себя в лингвистических формах, в художественных образах, в мифических символах или в религиозных обрядах, что не может видеть или знать ничего, кроме посредничества этого искусственного средства связи» [6].

Отрицание прямых соответствий между символом, кодом и процессами жизни представляется логически необходимым выводом из основных постулатов символико-знаковой теории. К такому выводу в конце концов и пришел Ч. Моррис, заявивший в своей книге «Обозначение и значение» («Signification and Significance»), что эстетические знаки обладают ценностью сами по себе, вне зависимости от их соотношений с явлениями реального мира. Аналогичную эволюцию претерпели и взгляды С. Лангер. В работе «Проблемы искусства», характеризуя художественный символ, она пишет: «Это символ особого рода, так как он осуществляет некоторые функции символа, но не все, а именно: он не замещает ничего и не соотносится ни с чем, существующим отдельно от него самого» [7].

Стремление превратить литературу и искусство в систему символов, знаков, не имеющую глубоких связей с действительностью, рассмотрение художественных произведений как моделей тех или иных форм сознания, независимо от реального мира, противоречат истории, опыту мировой художественной культуры. Этот опыт создатели символической теории подменяют практикой некоторых школ современного искусства, не обогативших, однако, мировую культуру сколько-нибудь заметными эстетическими ценностями. Забвение жизненных истоков художественного творчества ведет и в самом искусстве и в его теории не только к утрате содержательных начал, но и к стиранию его специфики.

Сторонники символико-знаковой теории при всем кажущемся понимании ими особенных качеств искусства чаще всего обращают внимание лишь на то общее, что объединяет самые различные символы и знаки. Эту общность — символизм человеческого мышления — по-

---

[6] *E. Cassirer.* An Essay on Man, p. 25.
[7] *S. Langer.* Problems of Art. New York, 1957, p. 132.

стоянно подчеркивал Э. Кассирер. О ней обычно говорят и представители современной глобальной семиотики. «Произведение искусства,— пишет Б. Успенский,— можно рассматривать как текст, состоящий из символов, в которые каждый подставляет собственное содержание (в этом отношении *искусство аналогично гаданию, религиозной проповеди и так далее*)»[8]. Уравнивание искусства с гаданием или религиозной проповедью, совершенно несостоятельное с социально-исторической и методологической точек зрения, означает, помимо всего иного, перечеркивание того огромного и своеобразного вклада, который вносит искусство в духовную жизнь людей, в познание окружающего нас мира.

Необходимо вместе с тем отметить, что некоторые представители глобальной семиотики, опираясь на теорию информации, пытаются соединить кодовое понимание явлений искусства с признанием его специфической познавательной роли. Это определенным образом сказывается и на концепции художественной модели, которая предлагается этими исследователями. Ю. Лотман развивает ту точку зрения, что искусство представляет собой одновременно коммуникативную и моделирующую систему. Произведения искусства в его истолковании являются одним из средств массовой коммуникации, несут в себе определенную информацию и в то же время выполняют функции моделирования действительности.

Самое главное в произведениях любого вида искусства, по мнению Ю. Лотмана,— это их язык, понимаемый как система знаков или, точнее, языки, которыми пользуются в различных областях художественного творчества. Язык литературы с этой точки зрения не просто речь, совокупность языковых явлений, характерных для литературы определенного периода. Это система эстетических кодов, которая надстраивается над естественным языком как некая вторичная система.

Но именно этот «вторичный» язык и играет определяющую роль. Он прежде всего и осуществляет коммуникативную и моделирующую функции литературы. «Всякий язык,— пишет Ю. Лотман,— есть не только коммуникативная, но и моделирующая система, вернее,

---

[8] Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 125. (Курсив мой.— *М. Х.*).

обе эти функции неразрывно связаны»[9]. В художественном произведении, согласно взглядам Ю. Лотмана, представлены модели двоякого рода. Одну из них создает сообщение, касающееся какого-либо конкретного явления. Но эта модель имеет частный характер. Всеобщую модель мира заключает в себе художественный язык, как определенным образом организованная система. «Язык художественного текста,— пишет Ю. Лотман,— в *своей сущности* является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» — несет информацию... модель мира, создаваемая языком, более всеобща, чем глубоко индивидуальная в момент создания модель сообщения»[10].

Если модель конкретного сообщения так или иначе опирается на реальный материал действительности и о ней можно судить в понятиях истины или заблуждения, то свойства универсальной модели мира, выраженной «вторичным» языком, совсем иные. Согласно взглядам Ю. Лотмана, к художественному языку критерии истинности неприложимы. «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... заключают в себе логическую ошибку — результат смешения понятий»[11].

Отсюда следует, однако, что критерий истинности, или, иначе, принцип соотношения с реальной действительностью, не приложим и к той модели мира, которую содержит в себе художественный язык. Ведь он не просто служит передатчиком тех или иных сведений о действительности, а благодаря своим структурным особенностям сам предстает в качестве всеобщей модели мира. Между тем для всякой модели соотношение с процессами действительности — исходный, определяю-

---

[9] *Ю. Лотман.* Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, стр. 22.

[10] Там же, стр. 26. (Курсив мой.— *М. Х.*).

[11] Там же, стр. 23.

щий принцип ее существования. Понятия «модель», «моделирование» основываются на признании того, что создаваемые человеком конструкции, схемы, гипотезы относительно верно раскрывают существенные свойства явлений. Вне постижения этих свойств, законов движения объективного мира, вне все большего приближения к истине моделирование лишается смысла.

Художественная модель мира, как ее представляют себе защитники глобальной семиотики, не только обособлена от действительности, но во многом и противопоставлена ей. В этом смысле использование понятий «модель» и «моделирование» сторонниками всеобщей семиотики является в значительной мере произвольным. Понятия эти могут быть отнесены лишь к модели конкретного сообщения. Но она как раз и не определяет сущности художественного произведения, которая выявляется в сфере эстетических знаков.

Само по себе разделение творческих созданий на две неравные и совершенно неоднородные части ничем не оправдано. Оно лишь подчеркивает несостоятельность попыток более или менее механически включить сообщения реального характера в символико-знаковую систему.

Основной недостаток знаковой художественной теории к этому, однако, не сводится. В ней неверно интерпретируются сам процесс художественного творчества, важнейшие особенности искусства: и то и другое рассматривается вне отражения реальной жизни и деятельности человека.

Моделированию действительности по самой его сути свойственна ясно выраженная сознательная целеустремленность; оно появляется лишь на определенной ступени роста человеческой культуры. Между тем в работах структуралистов-семиотиков моделирующая функция литературы и искусства распространяется на все периоды эволюции художественной культуры, характеризуется как их природная особенность, как явление, которое возникает и развивается в полной мере стихийно, неосознанно.

Многие семиотики с особым увлечением занимаются исследованием моделирующей способности искусства первобытного общества, древнего мира, оставляя в стороне художественное творчество нашего времени. Казалось бы, эта способность с наибольшей полнотой и рель-

ефностью должна была бы выявиться в современной литературе и искусстве. Для проверки теории знаковой художественной модели, несомненно, было бы целесообразно проанализировать, например, абстрактное искусство, так же как, скажем, и прогрессивную реалистическую литературу. Но этой проверки защитники знаковых моделей упорно избегают.

Концепции символико-знакового моделирования присущ антиисторизм. Он выражается, в частности, в том, что явления, характерные для современного мышления, современной культуры, безосновательно переносятся в прошлое; художественная культура нашей эпохи — в общетеоретическом плане — оказывается совсем не отличимой от литературы и искусства давних эпох. Такого рода модернизация и одновременно архаизация никак не углубляют наше понимание закономерностей исторического развития художественной культуры.

2

В отличие от символико-знаковой интерпретации литературы и искусства теория эстетической модели, основанная на принципе подобия, подчеркивает непосредственную связь художественных произведений с жизнью. И эта теория существует в различных своих видах. Рассматривая художественное творчество как моделирование действительности, М. Каган выдвинул идею образного удвоения мира. «Искусство,— пишет он,— было создано человечеством как некое удвоение его реальной жизнедеятельности, призванное расширить опыт практической жизни человека и дополнить этот последний опытом «жизни в искусстве», организованным более эффективно, чем стихийно складывающийся реальный опыт» [12].

М. Каган исходит из того, что литература, искусство одновременно выполняют многие функции. Но среди этих различных функций господствующее значение имеет моделирование жизни; оно объединяет, сливает различные свойства произведений литературы, искусства в неделимое целое. Как и сторонники знакового мо-

---

[12] *М. С. Каган.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2. Л., 1971, стр. 274.

делирования, М. Каган рассматривает моделирующую способность литературы, других видов искусства в качестве их природного свойства, проявляющегося в любых исторических условиях. С самого начала своего существования, на протяжении всей истории своего развития искусство было «не только отражением и познанием жизни, не только воплощением ценностной ориентации человека в жизни, не только средством хранения и передачи познавательно-ценностной информации, но и *своеобразной моделью* жизни. Независимо от того, большей или меньшей степенью условности обладало то или иное художественное действо, оно всегда было *иллюзорным удвоением и продолжением жизненно-реального действия...*»[13] Условность, присущая многим явлениям искусства, по мнению М. Кагана, не является препятствием для образного удвоения мира. Вместе с тем он подчеркивает, что «художественно-образная модель жизни должна при всем своем отличии от жизни подлинной обладать *структурным сходством с реальным прообразом, должна быть изоморфна жизненной реальности*»[14].

Теория художественного моделирования, развиваемая М. Каганом, также лишена реальных оснований, она не выдерживает проверки фактами истории искусства. Оставляя в стороне вопрос о том, каким образом моделируют действительность архитектура, прикладные искусства, музыка, следует сказать, что теория эта находится в явном противоречии с разнообразными явлениями, фактами исторического развития литературы.

Очевидно прежде всего, что весьма затруднительно признать художественной моделью действительности те литературные явления, сущность которых заключается в уходе от противоречий жизни, в отрицании ее как объекта творчества. А именно это свойственно ряду нереалистических направлений в литературе.

С позиций художественного «удвоения» мира не только можно, но и необходимо рассматривать в качестве художественной модели жизни, скажем, романы «Мельмот-Скиталец» Мэтьюрина, «Эликсир дьявола»

---

[13] *М. С. Каган.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике, стр. 263—264.

[14] Там же, стр. 276.

Гофмана, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, произведения символистов, пьесы Ионеско, Беккета и т. д. Но дает ли это что-нибудь для верного понимания названных здесь и многих других сходных с ними по своему отношению к миру литературных явлений? Конечно, нет. Такой подход способен лишь серьезно затруднить их научное изучение и истолкование. Ведь названные авторы и не ставили перед собою цели воспроизведения действительности во всей ее конкретной сложности и противоречивости. Их произведения не обладают структурным сходством с реальными прообразами.

Это, разумеется, не значит, что творческие создания художников, принадлежащих к нереалистическим направлениям, по-своему не связаны с жизнью и не содержат в себе ценных художественных обобщений. Но связи эти, во-первых, весьма различны, а во-вторых, что очень существенно, они меньше всего могут быть охарактеризованы в категориях образного воссоздания жизни в ее целостном облике.

Теория художественных моделей, исходящая из идеи подобия, игнорирует многообразие отношений литературы и действительности. Она не учитывает различные пути и меру постижения жизни, которые выявляются в произведениях разных литературных направлений, не учитывает неоднородный характер эстетического освоения мира. М. Каган пишет о преображении действительности в литературе, об идеализированном ее отражении, деформации, которая нередко наблюдается в искусстве, о мифологических, фантастических образах и т. д. Однако и во всем этом он находит не что иное, как образную модель жизни в искусстве: «какой бы характер ни имела взаимосвязь отражения и преображения жизни, ее наличие есть *непреложный закон* художественного освоения человеком мира, и это прежде всего позволяет видеть в искусстве способ *образного моделирования* действительности, поскольку *моделирование* — не адекватно-копийное отражение эмпирической данности, а отражение, лишь изоморфное действительности, т. е. *воссоздающее только некоторые ее связи* и *отношения*» [15].

---

[15] *М. С. Каган.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике, стр. 332.

Если ранее наш автор говорил о *структурных* соответствиях между художественным произведением и явлениями жизни, то на сей раз он считает достаточным воссоздание лишь некоторых связей и отношений действительности. Однако есть отношения и связи, которые не характеризуют сущности тех или иных процессов жизни и касаются лишь внешней их стороны. Согласно принципам рассматриваемой нами теории, воспроизведение этих отношений также образует художественную модель. Более того, взаимосвязь отражения и преображения действительности сама по себе, *какой бы она ни была*, предопределяет образное моделирование жизни. Но ведь известно, что взаимосвязь эта нередко выступает в таком виде, когда относительно верное отражение некоторых сторон действительности составляет лишь малую долю содержания литературного произведения, в главном же оно дает ложное ее освещение. Если следовать логике концепции, то и такого рода «преображение» жизни необходимо считать художественным ее моделированием; теория соответствий не признает в этом плане каких-либо исключений.

Здесь заключено одно из существенных ее внутренних противоречий. Становится очевидным ее столкновение с реальным литературным материалом.

Принцип подобия при распространении его на все явления мировой литературы означает, что любые виды творческой фантазии, любой отлет от жизни являются воссозданием ее конкретных черт и свойств. Бесспорно, в каждом — самом причудливом — фантастическом образе так или иначе отражается историческая действительность. Отсюда, однако, никак не следует, что все фантастические образы или, скажем, мистические «прозрения» ряда романтиков, символистов открывают в жизни нечто новое, дотоле неизвестное. Образное познание жизни и различные, часто весьма опосредованные формы отражения в литературе условий человеческого существования, тех или иных явлений духовного мира людей — вовсе не одно и то же. В одном случае можно говорить о степени, глубине постижения реального, во втором — о характере и мере отхода от него.

Сближение и даже отождествление неоднородных путей художественного творчества в анализируемой нами теории эстетических моделей тесно связано с прин-

ципом иллюзорного удвоения мира. Не забывая о тех уточнениях и дополнениях, которые делаются в этой связи, об условности, «некопийности» отражения, в литературе сам по себе принцип этот означает ориентацию на натуралистическую описательность. В общем контексте положений, составляющих теорию соответствий, «удвоение» весьма близко к повторению, копированию.

Однако подлинное искусство, как известно, вовсе не стремится к простому воспроизведению объектов и явлений жизни, к их «удвоению», оно открывает характерное, типичное, выявляет тенденции развивающейся действительности. Гете справедливо отметил, что вылепить мопса в точном соответствии с натурой — значит добиться лишь того, что на одного мопса в мире станет больше... Общество духовно никак не обогащается в результате появления простых копий подлинных объектов. Смысл художественных обобщений состоит вовсе не в том, чтобы повторить известное, охарактеризовать очевидное; он заключен в раскрытии глубинных процессов социальной, духовной жизни людей.

С точки зрения образного «удвоения» действительности представляется непонятным, например, постоянное обращение писателей, художников к явлениям, событиям, духовному бытию человека прошлых эпох. Какая необходимость в их воссоздании и что в этом случае моделируется? Включение художественно осмысленного исторического опыта в эстетическую модель, построенную по принципу соответствий, в сущности и невозможно. А между тем эстетическое освоение современного всегда тесно переплетается с новым художественным проникновением в историческое прошлое. И это еще раз подчеркивает необоснованность рассматриваемой концепции художественного моделирования.

Как было уже отмечено, теория эстетических моделей, исходный момент которой составляют непосредственные связи искусства и действительности, существует в различных своих видах. Так, в отличие от универсальных построений М. Кагана немецкий ученый (ГДР) Х. Редекер защищает ту точку зрения, что эстетической моделью мира является лишь реалистическое художественное творчество и прежде всего реалистическая литература. Это, естественно, снимает некоторые противоречия теории соответствий, но никак их не устра-

няет полностью, а в известном смысле даже и обостряет их, особенно если иметь в виду то освещение проблем художественного отражения, которое дается в книге Х. Редекера. «Литературная модель,— пишет он,— являясь по своей структуре аналогом «механизма» «мира» ...не просто высказывание о мире, она «позирует для мира» и, *как каждая модель*, соотносится со своим оригиналом, требуя и к самой себе отношения как к оригиналу» [16].

Для Х. Редекера художественная модель не равнозначна простому воспроизведению действительности, ее «удвоению». Но тем не менее она выступает как *аналог* механизма мира. И в этом качестве она *подобна* любой другой модели, в том числе, разумеется, и научной. Своеобразие художественного творчества при этом, несомненно, утрачивается, так же как в немалой степени стирается различие между структурой объекта и структурой модели. Та и другая требуют к себе одинакового отношения.

Следует сказать, что конкретные попытки рассматривать структуру литературных произведений как прямое, непосредственное отражение общественной структуры всегда приводили к вульгарно-социологическим схемам и выводам. Памятны, например, попытки доказать, что известная обособленность отдельных глав первого тома «Мертвых душ», «центробежная» композиция поэмы-романа Гоголя обусловлены раздробленностью натурального, помещичьего хозяйства. В этом же плане повествовательный динамизм, острота и сложность сюжетного развития в повестях и романах Достоевского иногда прямолинейно объяснялись усилением социальных противоречий в городе, ускоренным темпом городской жизни.

Х. Редекер отмечает, что «реализму угрожает не только поверхностное копирование, но и абсолютизация общего, что может выродиться в абстракцию, клише». Но одновременно с этим он настойчиво утверждает мысль о чисто гносеологическом характере художественной модели: «Рассмотрение художественного отображения как модели вообще не предполагает связи

[16] *Хорст Редекер.* Отражение и действие. Диалектика реализма в художественном творчестве. М., «Прогресс», 1971, стр. 27. (Курсив мой.— *М. Х.*).

с определенными средствами изображения. Оно (отображение) находится на более глубоком, более обобщенном, на гносеологическом уровне. Оно определяет сущность художественного обобщения как структурной аналогии модели и оригинала...» [17].

Но это как раз и ведет к абсолютизации общего, к стиранию граней между наукой и искусством, к забвению его специфики. Если художественное обобщение, литературное произведение в целом, представляет собой преимущественно гносеологическую структурную аналогию объекту, то не представляет никакого труда заменить его серьезным научным исследованием, трактатом, в которых эта аналогия выступает не менее, а вероятно, даже более ясно, чем в литературно-художественном произведении. И художественные средства, без которых, оказывается, как-то можно обойтись, не будут тогда задерживать на себе внимание читателей, вследствие чего модель предстанет в своем «незамутненном» виде...

Но возможность замены художественной модели научной предполагает необязательность первой. Это вместе с тем означает, что литература и искусство могут и не существовать в пору высокого развития науки. Такого рода умозаключения в немалой степени «соответствуют» духу положений о чисто гносеологической природе художественной модели.

Особые трудности возникают перед различными теориями эстетического моделирования при освещении вопроса о роли личности писателя в литературном процессе, о влиянии его на результаты моделирования. Одни авторы уходят от решения этой проблемы, другие так или иначе ее касаются. Х. Редекер особо отмечает значение субъективного фактора в искусстве и литературе. «Действительность, прежде чем стать образом,— пишет он,— должна пройти через художника»; жизненный процесс писателя является «существенным содержательным компонентом художественного произведения» [18]. Однако остается во многом неясным то, как происходит слияние субъективного начала и модели объекта, отношения

---

[17] *Хорст Редекер.* Отражение и действие. Диалектика реализма в художественном творчестве, стр. 42, 34.

[18] Там же, стр. 58.

художника к действительности и ее образной аналогии. Х. Редекер стремится найти решение этой проблемы прежде всего в характере творческой активности писателя. Для того чтобы достичь глубокого отражения процессов действительности, отмечает он, писателю необходимы наблюдения над ними, отбор из множества явлений тех, которые характеризуют «механизм» «мира». Но этого недостаточно. Отличительное свойство художника — эмоциональное восприятие жизни. «Специфически эстетическая сторона события объяснима тогда, когда художник выступает как субъект в историческом процессе, а его жизнь представляет собой добросовестное и осознанное переживание в главном потоке эпохи, переживание, которое в соответствующем материале соответствующего художественного произведения сконцентрировано в модель...» [19]

Соображения эти, однако, не приближают нас к пониманию связей объективного и субъективного в эстетических моделях. Ведь наблюдения являются лишь условием возникновения этих моделей, а переживания, входящие в художественное произведение в своем обобщенном виде, спонтанно сконцентрироваться в модель никак не могут. В суждениях автора книги «Отражение и действие» эстетическая модель остается сама по себе, а переживания художника, его индивидуальность — сами по себе. Они не сочетаются, не сливаются в единое целое, и в этом нет ничего удивительного.

Понятие «модель действительности», широко используемое в современной науке, предполагает, что субъективный фактор не должен оказывать никакого влияния на процесс исследования и его результаты. Научная модель только тогда обладает достоверностью, когда она, отражая объективные процессы жизни, свободна от «присутствия», воздействия индивидуальных особенностей исследователя.

В сущности понятие «*художественная модель*» также требует устранения писателя из той системы структурных соответствий, образных аналогий мира, которую, по мнению ряда эстетиков, представляют собой отдельные художественные произведения и литература в целом. Из теоретического обоснования эстетических моде-

[19] Там же, стр. 53.

лей со всей неизбежностью вытекает то положение, что личность писателя как таковая не играет сколько-нибудь значительной роли в литературном процессе. Эту точку зрения, как известно, полностью разделяют структуралисты, для которых любые художественные структуры, такие семиотические системы, как литература, имеют внеличностный характер. Не случайно поэтому в кодовых теориях эстетического моделирования художник решительно отодвигается на задний план: не он моделирует мир, а «вторичный» язык, язык искусства моделирует позицию художника. Именно так об отношениях между языком и художником пишет Ю. Лотман: «...язык моделирует не только определенную структуру мира, но и точку зрения наблюдателя» [20].

И в теории эстетических моделей как иллюзорных подобий, как структурных соответствий действительности личность художника либо чисто внешне соприкасается с этими структурными соответствиями, иллюзорными подобиями, либо оказывается совсем непричастной к их появлению. Художественное моделирование не приемлет творческую индивидуальность писателя, так же как творческая индивидуальность мастера не может «согласиться» с эстетическим моделированием. В концепциях его сторонников художник предстает как простой передатчик образной информации о мире, как особого рода канал связи или же как своего рода медиум. Но в действительности он ни то, ни другое, ни третье — он творец идейных, эстетических ценностей, создатель художественных обобщений, без которых не существовала и не существует подлинная человеческая культура. Образное раскрытие мира происходит не вне и помимо индивидуальности художника, его видения жизни, а в неразрывной связи с ними. Общезначимые результаты художественного творчества возникают не вследствие обособления его объективного содержания от субъективного фактора, а в процессе их органического слияния. Путь, по которому идет крупная творческая индивидуальность, открывая новые черты, свойства, тенденции непрерывно развивающейся жизни, является не нарушением каких-то общих законов эстетического освоения мира, а естественным и

[20] *Ю. Лотман.* Структура художественного текста, стр. 27.

необходимым способом его художественного постижения.

Вместе с тем это, естественно, не означает полного обособления художников, их индивидуальных творческих путей друг от друга. В их произведениях и прежде всего в творческом методе, которым они пользуются, обычно раскрываются общие начала, которые и являются основой для формирования и развития литературных, художественных направлений. И так же как индивидуальный путь писателя не исключает его идейной, творческой общности с другими художниками слова, принадлежность к определенному направлению не исключает проявления его творческого «я».

Личность писателя — это не только своеобразное видение жизни, эстетическое ее освоение, но и определенное отношение к ней, это и идеи, художественные концепции, составляющие неотъемлемую часть литературных произведений. Образное раскрытие мира и творческие идеи находятся в тесном взаимодействии между собою. И хотя соотношение художественных обобщений и идей может быть разным, их постоянные связи несомненны. Различные формы творческого выражения индивидуальности писателя открывают не только огромное значение субъективного фактора в литературе, но и особое качество ее объективных ценностей. И что бы ни говорили некоторые сторонники эстетических моделей о возможностях «сосуществования» структурных аналогий и личности писателя, остается несомненной их несовместимость. Непреложным законом развития искусства является не бесстрастное, безличное моделирование мира, а взволнованное, глубоко эмоциональное его постижение, существование тех многообразных способов его образного освоения, в формировании которых творческая индивидуальность художника играет громадную роль.

3

Необходимо иметь в виду и некоторые другие важные аспекты проблемы эстетического моделирования. Как уже отмечалось, художественная модель рассматривается сторонниками теории структурных соответствий преимущественно с точки зрения познавательной, гносеологической. Но хорошо известно, что художе-

ственное произведение *создается* отнюдь не только для того, чтобы запечатлеть результаты образного осмысления и познания действительности, нарисовать целостную картину жизни (как это имеет место, скажем, в реалистической литературе), но и с целью выразить взгляд писателя на мир, сложный комплекс эмоций, которые вызывают у него явления действительности. Свою важнейшую задачу подлинный художник видит в том, чтобы *впечатляюще* воплотить в слове всю совокупность идей и образов, оказать живое, активное воздействие на тех, кто воспринимает литературно-художественное произведение. В данном случае речь идет не столько о различных функциях явлений литературы, сколько об ориентации ее на читателя. В своем динамическом единстве, в разнообразии и неоднородности своего содержания, своих функций художественные произведения как в первоначальном своем замысле, так и в завершенном виде обращены к «потребителям» литературы и искусства.

Внутренний строй творческих созданий, связи и соотношения различных компонентов, их функциональная определенность и выразительность, пафос, эмоциональная, идейная устремленность этих творческих созданий обусловлены не только отражением действительности, но и теми принципами, способами эстетического воздействия, которые использует мастер, то или иное художественное направление, искусство его времени в целом.

Защитники «реалистического» моделирования чаще всего говорят о *восприятии* художественной модели. И это не случайно. В том виде, как обычно характеризуется эта модель, она статична и лишена, в сущности, энергии эстетического воздействия. Видеть главное назначение литературы и искусства в том, что они моделируют мир,— значит, помимо всего прочего, существенно преуменьшать возможности их активного влияния на человека и общество.

Выдвигаемая иногда относительно литературного произведения дилемма: символ (код) или модель[21] — представляется мне неоправданной не только потому, что система символов-кодов нередко рассматривается

---

[21] См., например, статью Риты Шобер «Литературное произведение: символ или модель» («Иностранная литература», 1972, № 4).

в качестве художественной модели, но и вследствие того, что верное понимание литературных явлений находится за пределами этой дилеммы. Будучи открытием нового, образным обобщением ранее неизвестного, значительное литературное произведение обладает свойствами глубокой эмоциональной «заразительности», которая проистекает прежде всего из необычности, оригинальности самого открытия, а затем из особенностей его воплощения. Каждый крупный художник слова, выражая свое видение, понимание явлений действительности, стремится убедить читателей в его истинности, стремится увлечь их вновь открывающимся перед ними миром образов, эмоций, идей. Свойства истинности и заразительности присущи значительному творческому созданию в целом и отдельным его художественным обобщениям-открытиям.

В то время как эстетическая модель одномерна и выражает некое однозначное соотношение с явлениями действительности, художественным обобщениям-открытиям присущи различные эстетические качества: они могут быть разного диапазона, неодинаковой степени проникновения в сущность жизненных явлений, различной впечатляющей силы и т. д. Но всего этого нельзя сказать об эстетической модели. Нередко ведь «удачно» действительность «моделируют» произведения очень слабые в художественном отношении. Для прямых соответствий необходимы не столько яркие творческие создания, сколько те, в которых рельефнее предстает копирование жизни, натуралистическое правдоподобие. Тогда же, когда писатель с целью более глубокого выявления тенденций жизни пользуется «смещениями», прибегает к условности, художественная модель теряет свои свойства достоверного воссоздания реального.

С этой точки зрения, например, сатиру, гротеск трудно рассматривать иначе, как искажение «необходимого» для «модели» правдоподобия жизни; сатирические, гротесковые образы нарушают «модельные» связи и соотношения. В самом деле, каким образом можно распространить принципы моделирования на такие произведения, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Нос» Гоголя, «История одного города» Салтыкова-Щедрина и другие? Если это и осуществимо, то только посредством обращения к «чистой» гносео-

логии. Главное, что при этом окажется ненужным,— это сама сатира, гротеск. Признание художественной модели здесь, как и в других случаях, связано с утратами, касающимися самой сущности литературы.

Жизнь литературных произведений показывает, что заключенные в них художественные обобщения соотносятся не только с объектами, послужившими первоначальным источником их возникновения, но и со многими иными явлениями, часто весьма далекими от этих объектов. Содержание художественного обобщения-открытия вовсе не ограничивается той средой, теми обстоятельствами, которые изображены в произведении. Смысл такого обобщения неизмеримо более широк и объемен.

Хлестаков, например, разумеется, вовсе не только мелкий петербургский чиновник прошлого века, страстно желавший «порисоваться», «сыграть роль чином повыше собственной». Качества этого героя и в ту пору, когда появился «Ревизор», были свойственны людям различных социальных групп. «И государственный муж,—писал Гоголь,— окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет, хоть раз в жизни...» И в наши дни черты Хлестакова присущи некоторым людям также несходного между собой положения в обществе, людям различных национальностей.

В равной мере духовная драма, скажем, Григория Мелехова, его судьба типичны, конечно, не только для определенной части казачества, крестьянства периода революции и гражданской войны. Ограничение содержания этого большого, очень яркого художественного обобщения рамками лишь данной среды и данного времени крайне сужает его идейно-эстетическое значение.

При появлении на свет крупного литературного произведения неоднозначность предмета изображения и внутренней объемности художественных обобщений далеко не всегда ощущается с достаточной отчетливостью. Однако в том случае, если перед нами значительное творческое открытие, это несовпадение с течением времени становится все более и более ясным. Оно позволяет понять как масштабность конкретных художественных образов, так и общие начала, касающиеся жизни литературных произведений. Неоднозначность предмета изображения и объективного смысла боль-

шого творческого обобщения является своеобразной закономерностью развития литературы и искусства. Но это и не учитывает теория эстетического моделирования.

Иногда говорят, что «реалистическая» художественная модель приложима к разным жизненным ситуациям. Однако это совершенно не вытекает из ее существа. Содержание такого рода модели, как явствует из суждений ее защитников, определяется образным раскрытием конкретных явлений, событий, конфликтов, которые составляют объект творческого внимания писателя. И так как главное в этой эстетической модели — ее структурные соответствия с изображаемым, воссоздание его локальных особенностей, она не может быть соотнесена с другими — несхожими с этим изображаемым — жизненными явлениями и ситуациями. Основываясь на теории художественного моделирования, невозможно понять функционирование, жизнь литературных произведений.

Теория эстетических моделей возникла из стремления сблизить искусство и науку, тем самым как бы «приподнять» значение художественного творчества. Но, пытаясь устранить своеобразие искусства как особого вида духовной деятельности человека, теория эта серьезно принижает общественную роль литературы и искусства, тех идейных, эстетических ценностей, которые они в себе заключают. «Принципиальное различие между научным и художественным подходом к отображению действительности,— пишет Л. Переверзев,— связано с *количественными* различиями в полноте описания и способах кодирования информации» [22]. Рассматривать искусство лишь как один из видов информации — значит не видеть и не понимать в нем очень многого. Настойчивые попытки проанализировать с этих позиций шедевры мирового искусства, такие, как Венера Милосская, картины Рембрандта, симфонии Моцарта, Бетховена и многих других композиторов, не привели к каким-либо содержательным результатам (см., например, книгу А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие»). И совершенно непродук-

---

[22] *Л. Б. Переверзев.* Искусство и кибернетика. М., «Искусство», 1966, стр. 85. (Курсив мой.— *М. Х.*).

тивно оценивать различия между наукой и искусством прежде всего как количественные.

Впрочем, Л. Переверзев считает, что их несходство все же этим не ограничивается. «Качественное различие между ними,— заявляет он,— связано с тем, что художественное описание строится преимущественно на базе субъективного эстетического опыта, что резко ограничивает степень его применимости в тех случаях, когда необходима объективная точность и надежность передачи информации» [23]. Начав за здравие, автор кончает за упокой. Оказывается, субъективный эстетический опыт, составляющий важнейшую особенность искусства,— огромный его недостаток! И тогда, когда требуется в полной мере объективная и точная информация, к произведениям искусства, по его мнению, не следует обращаться. И в этом есть, вероятно, доля истины. Но отсюда как раз и следует тот неоспоримый вывод, что сводить литературу и искусство к информации совершенно неправомерно.

Вместе с тем очевидно, что художественные обобщения обладают той поразительной способностью проникновения в глубинные процессы жизни человека, его духовного мира, той огромной силы эмоционального, идейного воздействия, с которыми трудно сравнивать и самые «объективные» виды информации. Отмечая это, некоторые исследователи художественной культуры даже склонны полагать, что литература и искусство обладают существенными преимуществами в сравнении с наукой и нередко в своем развитии идут впереди нее. Но и такого рода суждения не соответствуют действительности.

Признание того, что различные формы духовной деятельности человека обладают своими специфическими чертами, представляется очень важным для преодоления унификаторского подхода к явлениям культуры, научному и художественному творчеству. Подход этот — какими бы благими намерениями ни руководствовались его сторонники — вносит немалую путаницу в теоретическое осмысление проблем развития литературы, в творческую практику. Теория художественных моделей — одно из проявлений такой унификации.

---

[23] *Л. Б. Переверзев.* Искусство и кибернетика, стр. 85.

А. Г. Егоров

НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ИСКУССТВО

Мы живем в век величайших научных свершений. Интервал между научным открытием и его техническим использованием все более сокращается: современное производство в состоянии сравнительно быстро овладеть научными новшествами, реализовать их. Вместе с тем научные исследования, опираясь на новейшие технические достижения, получают мощную базу. В нашу эпоху производство неразрывно связано с прогрессом научного знания, а наука, в свою очередь, срастается, переплетается с производством.

Воздействие науки на производство осуществляется через технику, новую технологию. Поэтому, говоря о научно-технической революции (НТР), мы имеем в виду не только новейшие научные открытия в области атомной энергетики, электроники, космических исследований, комплексной автоматизации, но одновременно и их практическое применение. Наука все более превращается в непосредственную производительную силу и требует культурно-технического роста широких масс трудящихся, создающих и использующих новую технику.

Однако при анализе научно-технической революции было бы неправильно ограничиваться только сферой науки и техники, учитывать лишь логику их имманентного развития. Научно-техническая революция сама должна быть раскрыта и объяснена как проявление законов социальной жизни.

Последнее обстоятельство буржуазные теоретики обычно игнорируют. Они признают связь между наукой и практическим применением ее достижений, но абстрагируются от социальных изменений, которые произошли и происходят в жизни человечества. Замалчивается ими и тот непреложный факт, что современная

научно-техническая революция есть материальная подготовка коммунистической цивилизации, что возникла она в конечном счете из потребностей развития общественного производства, общественной жизни в эпоху перехода от капитализма к социализму во всемирном масштабе.

Идеологическая направленность такой позиции буржуазных теоретиков очевидна. Поскольку научно-техническая революция — явление интернациональное, постольку, утверждают они, классовая борьба, борьба противоположных социальных систем — капитализма и социализма, буржуазных и социалистических идей — ныне теряет смысл. Это своеобразная форма деидеологизации, которую апологеты империализма пытаются навязать социалистическим странам. При этом они сознательно игнорируют то обстоятельство, что научно-техническая революция по-разному протекает в условиях капитализма и социализма, приводит к разным социальным последствиям: к усилению эксплуатации трудящихся, унижению их человеческого достоинства в условиях государственно-монополистического капитализма и к непрерывному росту материального благосостояния и культурного уровня трудящихся в социалистических странах.

В обстановке экономического соревнования двух систем, которое включает и научно-техническое соревнование, буржуазия стремится всемерно использовать технические достижения, научные новшества в своих интересах, но совладать с их социальными последствиями она не в силах. Научно-техническая революция не ослабляет, а еще более обостряет противоречия в стане империализма. Она встречает здесь непреодолимые препятствия: разрыв между требованиями научно-технической революции и ограниченными возможностями овладения ее результатами, рыночную стихию, безработицу, профессиональную узость рабочих, девальвацию нравственных и эстетических ценностей. И причина тут не в способностях тех или иных бизнесменов, представителей научно-технической интеллигенции; виною этому — частная собственность и порождаемые ею социальные отношения.

Общеизвестно: сами по себе научные и технические открытия безразличны к цели и способам их обществен-

ной реализации. Например, атомная энергия может быть использована и в мирных и в военных целях; автоматизация может калечить личность, порождать безработицу и другие несчастья, как это происходит в мире капитализма, а может и способствовать облегчению труда, развитию личности, как это происходит при социализме.

Таким образом, чтобы уяснить смысл научно-технической революции и ее воздействие на эстетическое сознание людей, развитие искусства в современных условиях, мы должны перейти из сферы научно-технической в область социальных отношений. И это понятно; диалектика развития такова, что наука, проектируя новые средства труда (оборудование, машины, механизмы, материалы и т. д.), активно влияет, как уже отмечалось, на производство — через технику, а новая техника требует общекультурного и научно-технического роста человека.

Вот почему научно-технический прогресс связан с прогрессом социальным, причем так, что в центре того и другого, а также решающим связующим звеном между ними выступает человек. Ведь общественные отношения объективно совершенствуются через деятельность людей. Человек создает и развивает как материальную, так и духовную культуру. Он двигает вперед науку, технику, искусство и тем самым увеличивает свои трудовые возможности, обогащает формы своей деятельности, передавая материальный и духовный опыт последующим поколениям. Те, в свою очередь, развивают, обогащают накопленный опыт. Это значит, что способности человека, запечатленные и закрепленные в результатах труда (в технике, науке, искусстве), совершенствуются в процессе общественной практики; в ходе ее развивается и сам человек — его задатки, способности, духовные потенции. Каждый новый этап в прогрессе науки и техники знаменует собой и определенный этап в поступательном развитии материальной и духовной культуры общества; он преемственно связан с предшествующей историей и открывает новые, возросшие возможности для совершенствования способностей человека и удовлетворения его потребностей.

В социальном прогрессе, следовательно, надо видеть две неразрывно связанные между собой стороны — из-

менения в базисе, становление и развитие новых общественных отношений на основе роста производительных сил и формирование соответствующей им структуры личности как субъекта общественного производства.

I

В. И. Ленин в своих трудах всесторонне показал, что научно-технические достижения реализуются через социальные отношения, и, исходя из этого, раскрыл органическую связь научно-технического и социального прогресса в условиях социалистического строя, который развивается на базе науки и делает все ее достижения достоянием народа, средством удовлетворения его растущих материальных и духовных потребностей. Ленин выдвинул формулу, имеющую в этом смысле огромное теоретическое и политическое значение: коммунизм есть Советская власть плюс электрификация всей страны. Тем самым Ленин подчеркивал, что социалистический, коммунистический прогресс предполагает перестройку народного хозяйства и быта на основе использования новейших достижений науки и техники (тогда это была электрификация) в соединении их с властью рабочих и крестьян, с социалистическими производственными отношениями и социалистической демократией, гармонически увязывающей различные сферы общественной деятельности людей в единую, цельную систему. Именно социалистическое государство через планирование и организаторско-хозяйственную деятельность обеспечивает использование новейших достижений науки и техники в интересах народа, для подъема экономики, преобразования всей общественной жизни, быта на социалистических, коммунистических началах. Эта мысль, как известно, красной нитью проходит через Отчетный доклад ЦК КПСС XXIV съезду партии. В нем поставлена величайшей важности задача: «органически соединить,— как подчеркнул Л. И. Брежнев,— достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства, шире развить свои, присущие социализму, формы соединения науки с производством» [1].

[1] Материалы XXIV съезда КПСС. М., Госполитиздат, 1971, стр. 57.

Научно-техническая революция в условиях социализма способствует дальнейшему обобществлению труда и углублению его специализации, расширению и обогащению социальных связей, полному преодолению существенных различий между умственным и физическим трудом и тем самым повышению его общественной значимости, росту творческого начала в труде, духовного опыта всего народа и каждой личности в отдельности.

На XXIV съезде партии шла речь о том, чтобы, учитывая особенности современного уровня социально-экономической зрелости нашего общества — общества развитого социализма, требования научно-технической революции, совершенствовать планирование, материальное стимулирование, управление народным хозяйством. Все это позволит лучше использовать преимущества социализма, всемерно развивая социалистическую демократию, социалистическую сознательность масс, их творческую активность. На съезде особо отмечалось, что научно-техническая революция предполагает всестороннее развитие человека, его задатков и способностей, а в этом как раз и состоит цель социалистического, коммунистического строительства.

Диалектика социального и научно-технического прогресса в условиях социализма выражается в том, что социальный прогресс ускоряет научно-технический прогресс, а тот, в свою очередь, способствует ускоренному решению социальных задач. Применительно к социалистическому обществу речь должна идти не только об ускорении социального прогресса, но и о качественно новом его характере.

Еще в 1918 г. В. И. Ленин в «Очередных задачах Советской власти» указывал, что социализм должен по-своему, своими приемами осуществлять движение вперед. Это — очень важное теоретическое положение. Оно учитывает и особый характер прогресса, который совершается на базе общественной собственности на средства производства, при отсутствии классовых антагонизмов, и особые формы его проявления, когда неравномерность общественного развития уступает место планомерности социальных преобразований. Для нового, социалистического прогресса характерны: небывалая доселе глубина и масштабность социальных изменений;

новые общественные закономерности и движущие силы, возникающие на основе социалистического способа производства; исключительный динамизм; устойчиво высокие темпы социального развития. Наконец, социалистическому прогрессу присуще и то, что трудящиеся, впервые в истории ставшие хозяевами всех материальных и культурных благ, являются активными участниками управления всеми государственными и общественными делами.

В развитом социалистическом обществе с исключительной силой дает знать о себе закономерность, открытая марксизмом-ленинизмом: чем шире размах и значительнее глубина преобразований, тем бóльшие массы людей в них участвуют; вовлечение же все новых миллионов людей в общественное развитие ускоряет его ход в громадной степени. Словом, есть полное основание говорить о социалистическом, коммунистическом прогрессе как о качественно новом типе прогресса [2]: при социализме возникают и новые, невиданные ранее возможности социального развития, и новые силы его осуществления в лице свободных от эксплуатации и национального гнета людей — классов, социальных групп, наций и народностей, действующих под руководством марксистско-ленинской партии по единому плану как монолитная, сплоченная масса. Здесь безгранично расширяется база исторического творчества народа и его авангарда — Коммунистической партии, ибо коренные интересы трудящихся совпадают с потребностями поступательного развития общества.

Наша партия органически, неразрывно связывает дальнейший подъем экономики, научно-технический прогресс, неуклонное совершенствование структуры производства, организацию общественного труда с укреп-

---

[2] Категория социалистического, коммунистического прогресса порождена самой жизнью, практикой научного коммунизма. К. Маркс, указывал В. И. Ленин, совершил гигантский шаг в развитии теории — «дал научный анализ одного общества и одного прогресса — капиталистического» (Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 143). Теперь, в период строительства коммунизма, наша партия, опираясь на идеи Маркса, Энгельса, Ленина, дала всеобъемлющий научный анализ закономерностей становления нового общества и раскрыла суть, главное направление и формы социалистического, коммунистического прогресса.

лением сознательной дисциплины трудящихся, с ростом их культурного уровня, который включает и высокую эстетическую культуру. Это две стороны единой задачи. Революционные перемены в жизни общества не только открыли необозримые горизонты для творческого труда человека, развития его сил и способностей, дремавших при капитализме, но и необычайно расширили сферу эстетического освоения им объективного мира. Коммунистический труд, к которому мы идем и придем, непременно будет органически сочетать в области материального производства научно-техническое и эстетическое творчество. На решение этих задач и нацеливает нас XXIV съезд КПСС.

В процессе перерастания социалистического труда в коммунистический акцент в материальном производстве все более переносится с механического, малоквалифицированного труда на труд творческий и, следовательно, на самого человека, его духовные, в том числе эстетические, способности, потребности. Предвосхищая будущее, К. Маркс особо подчеркивал взаимосвязь общественного прогресса в сфере деятельности в рабочее время, которое будет сокращаться, сводиться к минимуму, с прогрессом в сфере деятельности в свободное время, которое будет соответственно возрастать [3]. А из этого вытекает необходимость наиболее полного раскрытия духовных богатств личности, эстетического воспитания человека в процессе труда, эстетического «наполнения» как рабочего, так и свободного времени. Справедливо говорят: время работает на социализм. Столь же верно, что и социализм ускоряет время, ход истории. Он создает условия для духовно-эмоционального насыщения и рабочего и свободного времени, которое предполагает не только досуг, а и продуктивное его использование в общественных целях по усмотрению личности, в соответствии с ее интересами.

Вот почему, обращая внимание на эстетическое «наполнение» свободного времени, нельзя забывать и о правильном, экономном использовании рабочего времени. Более того, именно на этом надо делать главный упор, потому что дальнейшее повышение жизненного

[3] См.: *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 25, ч. II, стр. 386—387; т. 46, стр. 217.

уровня масс, создание материальных условий для их всестороннего, гармонического развития, сокращение рабочего и увеличение свободного времени прямо зависят от роста производительности труда, совершенствования производства, повышения его эффективности.

Подъем производительности труда — это, как известно, в конечном счете самое главное для победы социализма и коммунизма; вместе с тем это есть и процесс экономии рабочего времени, имеющий силу закона, неразрывно связанного с потребностями научно-технического прогресса. При социализме, где средства и орудия производства находятся в руках трудящихся, этот закон используется в интересах всего общества и каждого трудящегося. Недаром экономию времени и планомерное распределение рабочего времени по различным отраслям К. Маркс считал первым экономическим законом на основе коллективного производства.

Очевидно, что эстетическая наука призвана рассматривать человека не просто как потребителя кем-то созданных вещей и предметов, обладающих эстетической ценностью, а как активного деятеля, творящего по «законам красоты» и удовлетворяющего в процессе труда свои жизненные потребности, в том числе и эстетические, духовно-эмоциональные. В социалистическом обществе научно-техническая революция воздействует через социальные отношения на эстетическое сознание людей и на искусство, способствуя их всестороннему развитию.

В противоположность этому в буржуазном обществе материальные силы, по меткому выражению К. Маркса, наделяются «духовной деятельностью», а человеческий труд низводится до степени материальной силы. В современных условиях эта открытая Марксом тенденция проявляется особенно отчетливо. В век научно-технической революции в буржуазном обществе нет недостатка и в различных теориях, абсолютизирующих это положение.

При капитализме вещи, созданные человеком, отчуждаются от него: рабочему, трудящемуся они не принадлежат. Художнику, вовлеченному в орбиту буржуазных отношений, это также хорошо знакомо. И тем не менее, даже не имея ничего, кроме ясного ума и ра-

бочих рук, человек тут находится обычно во власти вещей: сам он, его достоинство определяются капиталом. (Разумеется, «отчуждение» характеризует не просто господство вещей над людьми, а вещественную форму антагонистических общественных отношений, эксплуатации, порабощения личности стихийными силами социального развития.) Кстати, характерно, что в произведениях поп-арта и абстракционизма, как и во всем буржуазном, упадочном искусстве, духовный мир человека исчезает: поп-арт проповедует «вещизм», культ «бессознательного», а абстрактное искусство «технизирует» сознание и затем проецирует его на действительность, извращая ее и «не замечая» героических деяний рабочего класса, широких масс трудящихся, их борьбы против социального и национального гнета. То же самое происходит в упадочной буржуазной литературе. Она умиляется «зоологической жизнью», смакует эротику и животные инстинкты, культивирует примитивизм, фрейдистское глумление над человеком.

Заслуживает серьезного внимания и проблема «природы» и «цивилизации», на которой спекулируют буржуазные теоретики. Она потому и существует в буржуазной философии и эстетике, что паразитирует на реальных фактах и явлениях. Советские ученые, несомненно, многое сделали, чтобы опровергнуть буржуазные теории биологизации социальной жизни, неопровержимо доказав, что социальные законы к биологическим не сводимы. Однако это не дает основания забывать, что процесс развития Homo sapiens как вида подчиняется и биологическим закономерностям, поэтому физическое развитие человека нельзя сбрасывать со счетов. Недаром в Программе КПСС, где говорится о человеке будущего, имеется в виду гармоническое сочетание в нем духовного богатства, моральной чистоты и физического совершенства. Наконец, надо видеть не только разницу между социальными и биологическими закономерностями, но и определенную связь между ними. В самом деле, атомная война, которую пытаются развязать «бешеные»,— явление социального порядка, ее источник — империализм. Но разве не угрожает атомная война биологической природе человека, причем не только нынешним, но и будущим поколениям? Конечно, угрожает. Значит, «естественная природа» человека также

требует охраны, защиты, но защита эта предполагает социальную борьбу за человека, против враждебных ему сил, против «фурий частного интереса». Она не имеет ничего общего с принципами борьбы за существование, которые применительно к природе провозгласил Дарвин. Ее законы открыты Марксом, Энгельсом, Лениным.

Буржуазные писатели на разные лады смакуют положение о некой низменной и неизменной природе человека, вопросы, связанные с «гибелью цивилизации» под воздействием радиоактивности, превращением людей в результате многих мутаций в животноподобные существа, которым будет неведома подлинная культура. При этом они замалчивают, что новую мировую войну в наше время можно предотвратить, что в руках человеческих находятся рычаги величайшего общественного прогресса, что можно формировать человеческую природу по «законам красоты» и что в условиях социализма бережное отношение к технике и природе (человеческой и окружающей) не противоречащие, а дополняющие друг друга, неразрывно связанные начала. Коммунизм, указывали Маркс и Энгельс, означает разрешение конфликта между обществом и природой.

Основоположники научного коммунизма не исключали из своего экономического, политического, эстетического анализа человека как природное существо. «Каждый человек,— писал К. Маркс,— является непосредственно природным существом», он наделен «природными силами, жизненными силами», являясь «деятельным природным существом». И далее: «Эти силы существуют в нем в виде задатков и способностей»[4].

Однако Маркс и Энгельс не останавливались на этом. Они подчеркивали: для того чтобы природные задатки человека начали функционировать как действительная сила, необходим труд, активная деятельность, которая «очеловечивает природу», совершенствует природные задатки и способности людей, формирует новые способности. А поскольку труд всегда осуществляется при определенных социальных отношениях, мы обязаны, рассматривая вопрос о сущности человека, встать на

---

[4] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 631.

историческую точку зрения, т. е. понять человека как продукт истории и как «исторический продукт», рожденный той или иной эпохой, исторически конкретными социальными отношениями.

Хорошо известно, что Маркс и Энгельс, выступая против буржуазной политической экономии, которая приписывала всякому труду несвободный характер, ссылались именно на историю. Они показали, что труду принадлежит решающая роль в завоевании человеком власти над стихийными силами природы. Труд создал и самого человека: он раскрыл ему глаза на прекрасное в природе, сделал его владыкой мира, преображающим лицо Земли по «законам красоты».

Маркс и Энгельс показали также, что подневольный труд — не вечное явление. Он возник исторически, историей он и будет упразднен. На смену труду подневольному придет труд свободный, творческий — социалистический, коммунистический, что вовсе не предполагает движение вспять, возвращение к ремесленному производству. Именно благодаря промышленной революции, говорил Энгельс, производительная сила человеческого труда достигла такой высоты, что стало возможным впервые за время существования человечества при разумном распределении труда между всеми «не только производить в размерах, достаточных для обильного потребления всеми членами общества и для богатого резервного фонда, но и предоставить каждому достаточно досуга для восприятия всего того, что действительно ценно в исторически унаследованной культуре — науке, искусстве, формах общения и т. д.,— не только для восприятия, но и для превращения всего этого из монополии господствующего класса в общее достояние всего общества и для дальнейшего развития этого достояния» [5].

Маркс и Энгельс понимали: отнюдь не всякое разделение труда ведет к тому, что духовное производство — наука, искусство и т. д. — сосредоточивается в руках немногих, а на долю большинства приходится тяжкий, подневольный труд. Это — порождение частнособственнических отношений.

---

[5] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 18, стр. 215.

Уничтожение частной собственности на средства производства и утверждение отношений сотрудничества и взаимной помощи между людьми ведут к такому разделению труда, при котором будет обеспечено подлинно гармоническое, всестороннее развитие личности. В коммунистическом обществе всякий труд, писал Маркс, будет поднят на высоту искусства.

Очень важный вывод. Но он должен быть и верно понят. А для этого нужен ясный ответ по крайней мере на два главных вопроса: во-первых, почему Маркс и Энгельс, говоря о коммунистическом труде в сфере материального производства, сравнивали его с художественной деятельностью и, во-вторых, в чем смысл этого сравнения. Означает ли оно отождествление художественной деятельности с трудом в сфере материального производства или нет?

2

Сразу же скажем: К. Маркс никогда не противопоставлял искусство и труд. Это и понятно. Ведь первоначально художественная деятельность непосредственно вплеталась в материальное производство. Да и после «отпочкования» от материального производства искусство не утратило своего «практического значения», если не трактовать его в духе узкого практицизма, примитивного утилитаризма. Наконец, не только искусство, а всякое творчество, будь то сфера материального или духовного производства, таит в себе эстетические элементы, вызывает эстетическое воодушевление.

В свою очередь, характеристика уровня эстетического развития общества не исчерпывается достижениями искусства. Следует учитывать степень всего эстетического развития народа, всех видов человеческой практики. Развитие искусства само зависит от того, каков характер труда в обществе — свободный или подневольный, а также от того, как и в какой мере раскрывается активная жизнедеятельность человека.

Эстетическая культура социализма — закономерное, социально обусловленное явление, продукт новых социальных отношений. Она результат коренной перестройки и обновления прежней структуры эстетических отношений, создания новой системы эстетических ценностей.

В отличие от антагонистических обществ, где социальный прогресс сопровождается растранжириванием, растратой накопленных материальных ресурсов и ценностей духовной культуры, в социалистическом обществе социальный прогресс носит всесторонний характер, предполагая, в частности, эстетическое освоение достижений и научно-технического прогресса.

В современных условиях бурного индустриального развития техника органично входит в среду, окружающую человека, становится предметом его эстетической деятельности, восприятия и переживания. Да и сам процесс труда не только в сфере искусства, но и в материальном производстве настоятельно требует от человека развития творческих потенций, накопления и использования эстетического опыта. Это — знамение времени, объективная в нашу эпоху тенденция общественного развития, которая при капитализме, однако, встречает сопротивление частнособственнических отношений. В социалистическом же обществе эта объективная тенденция, напротив, находит благоприятную социальную почву для своего проявления во всех областях жизни. Здесь удовлетворение и развитие эмоционально-духовных потребностей людей совершаются не только средствами искусства, но и в процессе труда в сфере материального производства. В особенности сейчас, когда дизайн — создание материальных ценностей на базе художественного конструирования — все более расширяет границы эстетической деятельности, становится важным фактором утверждения высокого художественного вкуса и развития эстетического чувства [6].

Конечно, дизайн и в капиталистическом обществе получает все большее развитие, помогая создавать «красивые вещи». Не меняя ничего в положении рабочих на капиталистическом предприятии, где, по меткому определению К. Маркса, духовные потенции материаль-

[6] Дизайн — особый вид эстетической деятельности. Он соединяет эстетическую и, как принято выражаться, внеэстетическую деятельность в области материального производства. Раньше эту функцию выполняло искусство. Но оно охватывало, как правило, сферу уникальных предметов. Сейчас дизайн включен в массовое производство, что повышает значение эстетической культуры в этой области: художественное конструирование, отвечая и принципам технической целесообразности и «законам красоты», создает предметы высокой эстетической ценности.

ного производства противостоят рабочим как чужая собственность и господствующая над ними сила, он служит дополнительным средством извлечения прибыли, нередко раздувая и навязывая трудящимся ложные потребности. Тем самым усиливается эксплуатация не только в системе производства, но и через систему потребления [7].

При социализме вся культура, в том числе и эстетическая, создается народом и для народа. В социа-

---

[7] Социальные антагонизмы, присущие капитализму, проникают и в научно-техническую сферу, порождая в ней глубочайшие противоречия. Но естествознание и техника в мире капитализма не стоят на месте: хотя и неравномерно, они движутся вперед. Безусловно, капиталистические производственные отношения оказывают свое негативное воздействие и на науку, технику, а также на дизайн. Однако воздействие капиталистических производственных отношений на дизайн не проявляется столь отчетливо и непосредственно, как в идеологической сфере. Кроме того, монополия не исключает конкуренции, которая так или иначе стимулирует развитие техники, естествознания и дизайна для получения монополиями максимальной прибыли, в том числе и за счет совершенствования качества продукции, красоты выпускаемых изделий и улучшения системы обслуживания с учетом эстетических вкусов потребителей. Наконец, борьба двух систем на мировой арене также заставляет буржуазию маневрировать, искать и приводить в движение все новые резервы, использовать в своих целях достижения научно-технической революции и ее результаты, в том числе достижения художественного конструирования, и в сфере производства и в сфере потребления. Вместе с тем борьба двух систем все более выявляет и связь искусства с общественной жизнью, усиливает значение политической идеологии в художественном творчестве и роль диалектико-материалистического мировоззрения во всех сферах научного знания (в определении главнейших путей научного поиска, хода исследования, эксперимента), активно влияя на характер использования в искусстве новых материально-технических средств и систем, рожденных научно-техническим прогрессом.

Вот почему научно-техническая революция, охватывая все сферы общественной жизни, отнюдь не сглаживает противоречия капитализма. Напротив, она обостряет их. Эстетическая культура не составляет исключения. В частности, в условиях современного капитализма все явственнее наблюдается рост дизайна, рекламы, материально-технических возможностей искусства в целом и в то же время разгул мистицизма, упадок буржуазных нравов, искусства и литературы. Впрочем, красивые вещи, созданные на базе дизайна, и их реклама объективно также являются своеобразным обвинением капитализма, ибо обнаруживают и ярко подчеркивают противоречие, резкое несоответствие между потребностями трудящихся и их удовлетворением в капиталистическом обществе.

листическом обществе, где всем строем жизни у людей вырабатывается высокая активность, массы выступают не только потребителями эстетических ценностей, но и их сознательными творцами. Причем здесь и овладение эстетическими ценностями прошлого, и все более широкое проникновение эстетического начала в производство и быт, и широкое использование средств массовой коммуникации в системе эстетической культуры опираются на ее интенсивное развитие — создание новых ценностей, отвечающих гуманистическим идеалам коммунизма. Естественно, освоение эстетических ценностей, накопленных на протяжении веков, и создание новых — внутренне связанные процессы.

К усвоению накопленных ценностей обращаются все новые поколения людей. Особенно велика роль художественной самодеятельности. Она становится могучим средством приобщения народа к высоким образцам искусства и его народным истокам, формирования развитого художественного вкуса, эстетических суждений и творческих способностей трудящихся. В условиях зрелого социализма художественная самодеятельность приобретает новый характер: ее идейно-художественное качество растет, увеличивается массовость, расширяется сфера деятельности (к самодеятельному искусству в области поэтического творчества, музыки, изобразительного искусства прибавилось, например, кинолюбительство).

Поскольку социальные, идеологические барьеры, существовавшие раньше между профессиональным и самодеятельным искусством, при социализме устраняются, художественная самодеятельность приобретает новое эстетическое значение. Речь идет не только о ее размахе. И не только о том, что научно-техническая революция расширяет сферу и возможности самодеятельного искусства, а также сферу его влияния на массы. И не только о возросшей его идейно-художественной ценности. Важно, что художественная самодеятельность в нашей стране представляет собой творческий сплав индивидуальных и коллективных форм творчества, вырастающих на почве социалистической народности: взаимодействие индивидуальных и коллективных форм стимулирует развитие каждой из них и искусства в целом. Ведь художественная самодеятельность существует у нас

не изолированно, а в системе единой социалистической художественной культуры: она питает профессиональное искусство, которое, взаимодействуя с самодеятельным, пробивается к новым и новым его эстетическим пластам и, в свою очередь, ведет самодеятельное искусство к новым художественным высотам. К тому же самодеятельное искусство само по себе — богатейший источник народного воодушевления, могучее орудие политического, нравственного и эстетического воспитания масс. Тем самым развитие культуры в условиях зрелого социализма характеризуется не только ростом эстетических ресурсов, но и новым качеством эстетических потребностей людей, всесторонним использованием ими культурных ценностей как прошлого, так и настоящего, все более широкими возможностями эстетического совершенствования личности, развития эстетических отношений во всех сферах жизни общества. В условиях развитого социализма эстетическая культура пронизывает все виды общественной практики — художественную, научную, конструкторско-техническую, социально-организаторскую, все области социальной жизни, начиная от производства и кончая бытом, все формы воспитания масс.

Все это с необходимостью требует отличать и четко определить содержание, специфику таких понятий, как «эстетическая культура» и «культура художественная» [8].

Разумеется, между ними нет глухой стены: художественная культура входит в состав эстетической, но не исчерпывает ее. Все виды творческого труда так или иначе подчиняются «законам красоты», законам эстети-

[8] О необходимости различать эти понятия мне приходилось писать еще в работе «Искусство и общественная жизнь» (1959). Но тогда это пожелание диктовалось главным образом перспективой развития эстетических отношений. Однако уже скоро стало ясно, что у нас сложилась новая, весьма прогрессивная область единой марксистско-ленинской эстетики — эстетика труда. Жизнь практически убеждает в том, что ограничиваться в эстетике изучением лишь проблем искусства, хотя и их значение все более возрастает, невозможно, как невозможно и втиснуть новый материал в привычные представления и эстетические категории. Труд, техническое и научное творчество, эстетическую организацию среды обойти в эстетике никак нельзя. Сама практика, сама жизнь требуют ломки традиционных представлений, обогащения эстетических категорий. Это диктуется потребностями и теории и практики, расширением сферы эстетического освоения мира.

ческой деятельности. Но в том ли только дело, что понятие «эстетическая культура» шире по объему, чем понятие «художественная культура»? Конечно, нет. Все гораздо сложнее: не всякое явление художественной культуры и далеко не сразу становится достоянием эстетической культуры общества. Например, произведения искусства, будучи фактом художественной культуры, приобретают значение эстетической культуры лишь в том случае, когда они, овладевая сознанием масс, получают общественное распространение и утверждение. В этом смысле эстетическая культура общества — всегда массовая культура, характеризующая меру ее социального освоения, определенную ее социальную норму. Если в условиях антагонистических обществ высокое искусство не обязательно становится массовым — фактом эстетической культуры, то при социализме вся подлинно художественная культура является массовой. Тем самым она — достояние эстетической культуры.

В то же время художественная культура имеет относительную самостоятельность: особые методы, материал, функции, структуру и т. д. Вообще говоря, эстетическая культура как сложная, взаимосвязанная и цельная система эстетических отношений, различных видов эстетической деятельности и по своей структуре, специфике и функциям отличается от структуры и функций входящих в нее элементов, а специфические элементы, составляющие эстетическую культуру, в свою очередь, обладают определенной специализацией, находятся в сложной координации и субординации друг с другом и реализуются в социальной действительности посредством эстетической культуры общества в целом.

Непонимание и недооценка сложности структуры эстетической культуры развитого социалистического общества могут привести к серьезным просчетам и в теории и на практике. И нередко приводят к ним, когда эстетическую культуру отождествляют с тем или иным ее элементом, распространяют принципы, характерные для одной эстетической сферы, на остальные области эстетической культуры и даже на эстетическую культуру в целом. Например, авторы отдельных работ закономерности и специфические функции дизайна пытаются перенести на всю эстетическую культуру. Возникает идея некоего тотального проектирования, под которую подво-

дится и искусство. Тем самым искусство растворяется во всех других видах творческой деятельности, а дизайн утрачивает присущие ему специфические качества. Такую же медвежью услугу науке, думаю, оказывают и те, кто, не учитывая уровень и характер эстетической культуры (дизайн, ближе всего стоящий к производству, реклама, прикладное искусство и архитектура, живопись и литература и т. д.), проводят прямолинейную, упрощенную связь между социальной действительностью и каким-либо видом эстетической деятельности. Обычно это оборачивается вульгарным социологизмом. Вместе с тем отождествление различных элементов эстетической культуры ведет к «освобождению» составляющих ее сфер от содержательных функций и, следовательно, к формализму, а также к умалению значения искусства в структуре эстетической культуры.

Можно смело сказать, что от искусства, от его идейно-художественной зрелости в решающей степени зависит общий уровень эстетической культуры общества. Именно искусство воздействует через эстетическое сознание человека на весь его духовный мир, его мировоззрение. Если упустить это из виду, то эстетическую культуру можно свести к чисто внешним признакам — покрою костюма или форме бытовых предметов — и тем самым предать забвению социально-классовую ее сущность, характер социальных отношений, в условиях которых люди создают эстетические ценности. Таким образом, художественная культура — ядро эстетической культуры. И потому, что искусство наиболее полно выявляет эстетические отношения человека к действительности, и потому, что оно представляет собой важнейшую сферу выражения общественно-эстетического идеала, раскрывает будущее эстетической культуры общества, и потому еще, что оно формирует саму способность художественно-образного мышления. Тенденция к сближению, более тесному взаимодействию искусства с другими видами эстетической деятельности лишь подтверждает этот вывод: взаимопроникновение, углубление связей различных сфер и форм эстетических отношений человека к действительности не ограничивают общественного значения искусства, а, наоборот, еще ярче выявляют его специфику как генератора эстетических ценностей общества.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии подчеркивается, что с продвижением нашего общества к коммунизму «возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры»[9]. Соответственно возрастает и роль идейно-эстетического воспитания масс художественными средствами.

Что же представляет собой художественная культура коммунистической формации? Из каких основных элементов она состоит?

Прежде всего совершенно ясно, что художественная культура коммунистической формации есть результат развития всей предшествующей художественной практики человечества, что она критически усваивает все ценности, созданные для удовлетворения художественных запросов людей. Тем самым художественная культура коммунизма вбирает в себя, творчески продолжает в соответствии с новыми задачами, новым эстетическим идеалом всемирно-исторический опыт искусства. Поэтому закономерно, что одним из первых декретов Советской власти был декрет о сохранении культурных сокровищ народа. Это был декрет принципиального значения: культура должна принадлежать массам, народу — таково кредо социалистической революции.

Культура коммунистической общественно-экономической формации не знает никаких ограничений в освоении достижений художественной мысли человечества, ценностей, созданных предшествующими поколениями. Но это отнюдь не всеядность, не слепое преклонение перед культурой прошлого. Это подлинно народная забота о сохранении всего того, что помогает рабочим, крестьянам, интеллигенции творить новый мир. Это забота об усвоении и развитии подлинно демократических и социалистических элементов художественной культуры. В. И. Ленин писал, что задача состоит в развитии лучших образов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы рабочего класса.

Коммунистическое общество жизненно заинтересовано в преобразовании мира по «законам красоты», в великом искусстве, достойном освобожденного народа.

---

[9] Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971, стр. 87.

Именно поэтому надо, учил В. И. Ленин, «исходить из прекрасного, беря его как образец для формирования художественной культуры социалистического общества» [10].

Всемирно-историческую художественную практику искусство социалистического, коммунистического общества осваивает всесторонне, что и обеспечивает ему особенно быстрое поступательное развитие.

Однако художественные ценности вне их восприятия — вещь в себе: произведения искусства обязательно предполагают познающего их субъекта, иначе искусство мертво. Вот почему художественная культура коммунистической общественной формации — не «музей», не простая совокупность произведений искусства, взятых самих по себе: она включает и процесс их создания, их восприятия, освоения. Лишь в этом случае идеи художника, его образы, овладев сознанием масс, становятся «материальной силой», способной перестраивать мир в соответствии с эстетическими идеалами коммунистического общества.

Прогресс в развитии художественной культуры всегда связан — прямо, непосредственно — с обогащением духовных способностей человека, его эстетического чувства и вкуса, творческого воображения. Нет сомнения в том, что и чувство требует определенной «выучки», культуры, или, говоря иначе, развития индивидуальных эстетических способностей людей.

Известно также, что для совершенствования духовных способностей людей, их проявления необходима «общественная среда», благоприятствующая эстетическому развитию личности, народа. Если этой среды нет, то духовные способности и задатки глохнут или по крайней мере спят, дремлют.

Конечно, уже с первых шагов своей сознательной жизни человек приобщается к художественной культуре. Но, подобно тому, как к познанию математики нельзя прийти, не освоив счета, так невозможно проникнуть в мир прекрасного без предварительной подготовки к его пониманию в школе жизни, в процессе материальной и духовной деятельности, эстетического воспитания.

Да и это еще не все. Художественная культура пред-

---

[10] «Воспоминания о В. И. Ленине», т. 2. М., 1957, стр. 320.

полагает не только определенный уровень развития эстетических способностей людей, но и их умение применять эти способности в самой жизни, на практике. В художественной культуре — как в процессе ее создания, так и использования — главное состоит в единстве эстетических способностей и умения применять эти способности в интересах общества, во имя общественного блага, причем «универсально», во всех сферах жизни.

Коммунизм обеспечивает всестороннее развитие каждого человека, гармоническое сочетание индивидуальных склонностей, дарования с общественными интересами. В создании эстетической культуры коммунистического общества будут участвовать так или иначе все его члены — люди всесторонне развитые, обладающие высоким художественным сознанием, богатой эмоциональной восприимчивостью, художественным вкусом и умеющие применять все это практически: в труде, в отношениях между людьми, в быту.

В антагонистическом обществе условия жизни сковывают художественные потенции человека в области материального производства; едва ли не единственной сферой, где могут раскрываться многосторонние дарования личности, является в таком обществе искусство. И не только потому, что творческое воображение в искусстве беспредельно. Это лишь одна сторона дела. Главное в том, что даже при капитализме, где эксплуатация человека человеком приобретает наиболее утонченные формы и где пресс угнетения завинчен до предела, художественное творчество сохраняет определенную самобытность, наполняется «реальным человеческим смыслом». Это, разумеется, ни в коей мере не означает, что художник независим от общества, от власти денежного мешка, от продажи своего труда. Речь идет о другом: буржуазные отношения, основанные на купле-продаже, враждебны искусству, которое не терпит обезличенности и принуждения [11]. Оно протестует против всего этого, ибо по природе своей должно быть оригинальным. Искусство лишь тогда приобретает общественное

[11] См.: «К. Маркс и актуальные проблемы литературоведения». М., «Наука», 1969; *Э. Ю. Соловьев.* К. Маркс о враждебности капитализма искусству.— «Вопросы философии», 1958, № 5; *М. Ф. Овсянников.* Наука и основы эстетики.— «Вопросы литературы», 1953, № 5.

значение, когда отвечает потребностям народной жизни. К тому же эстетические идеалы навязать силой нельзя. Вот почему всегда существовало и развивалось народное гуманистическое искусство, как бы ни старались эксплуататорские классы парализовать его.

Этим, кстати сказать, объясняется и тот факт, что Ромен Роллан, Томас Манн, Анатоль Франс и другие выдающиеся художники, протестуя против капитализма, так часто обращались в своем творчестве к судьбам художника и искусства. Они ратовали за свободное творчество, а таким трудом — и то относительно, в ограниченных размерах, как уже отмечалось,— мог быть в условиях капитализма только труд писателя, композитора, живописца и т. д. Недаром многие художники критического реализма, разочаровавшиеся в капиталистическом прогрессе, видели в мире искусства единственное убежище от тлетворного влияния чистогана.

Жизнь развеяла эти иллюзии. И тем не менее, чтобы судить о том, что представляет собой в капиталистическом обществе действительно содержательный человеческий труд, в котором наиболее полно раскрываются душа, духовные способности личности, приходится обращаться к искусству. Следовательно, искусство в определенном смысле может служить мерилом духовного развития общества. Оно — красноречивое свидетельство того, в какой степени общество дает своим членам возможность эстетического самовыражения. Именно поэтому, характеризуя общество будущего, К. Маркс говорил, что при коммунизме все виды труда будут подняты на уровень искусства. В то же время он подчеркивал специфический характер художественной деятельности в ряду других форм человеческой практики.

Разрывать и противопоставлять эти положения — значит впасть в грубую ошибку. И сказать об этом тем более важно, что буржуазные эстетики — отметим это еще раз — пытаются утвердить, извращая суть научно-технической революции, тенденцию к деидеологизации художественной культуры. С ошибочными суждениями можно встретиться и в работах отдельных советских теоретиков; проповедь односторонних представлений и, в частности, недостаточно серьезное, поверхностное осмысление характера воздействия научно-технической революции на искусство ведут порой к заключениям, при-

нижающим место и роль искусства в идеологической жизни. Такие умозаключения выступают в разных формах. С одной стороны, встречаются представления о том, будто искусство не имеет «функционального назначения в обществе» и что в этом состоит отличие живописи, музыки, поэзии от ценностей материальной культуры. С другой стороны, сторонники так называемой практически-производственной концепции пытаются свести искусство к «деланию вещей», игнорируя его познавательную, идейно-эстетическую сущность, отождествить художественную деятельность с материально-производственной на том основании, что есть определенные принципы гармонии, красоты, которым так или иначе подчиняются как искусство, так и деятельность в сфере материального производства.

Тем самым получается, что поскольку всякий труд человека включает в себя эстетическое начало, постольку процесс создания художественных произведений якобы ничем не отличается от «делания» любых вещей. Причем под эту тенденцию порой подводится даже некая теоретическая база. Говорят: искусство стало самостоятельным видом духовной деятельности в условиях антагонистического общества, когда умственный труд отделился от физического, и так как при коммунизме существенных различий между умственным и физическим трудом не будет, весь труд приобретет творческий характер, то и искусство утратит свой специфический смысл — все виды практики, все виды деятельности будут художественными. Это как будто «революционная», а на самом деле ликвидаторская точка зрения на искусство, связанная нередко со стремлением вывести красоту предмета непосредственно из его функционального назначения, без учета всех сторон эстетических отношений человека к действительности.

Для тех, кто отстаивает подобные представления, стало своеобразным признаком хорошего тона ссылаться на научно-техническую революцию, которая будто бы лишает искусство «места под солнцем»: художественная деятельность, по мнению этих теоретиков, чрезвычайно упрощается, а в будущем ее вполне заменит кибернетическая машина. Роль человека сведется в лучшем случае к тому, что он будет подготавливать программу для

машины; сам же процесс создания художественного произведения можно якобы автоматизировать. В качестве «довода» указывают на то, что уже сейчас наука все глубже проникает в среду искусства и человек в состоянии моделировать довольно сложные элементы процесса художественного творчества. Действительно, автоматика, новейшая техника, кибернетизация ведут к разграничению труда творческого и нетворческого (репродуктивного), предоставляют возможность репродуктивный труд всюду, в том числе и в сфере умственной, духовной деятельности, все в большей степени передавать машине. Но в связи с этим доля творчества в структуре живого труда, органически связанного с эстетической деятельностью, не уменьшается, а, напротив, возрастает.

Да и не только в этом дело. Главное в том, что техника никогда не была и не будет субъектом художественного познания и, следовательно, машина никогда не сможет заменить художника; техника, технологические процессы сами по себе не являются и предметом искусства в собственном смысле слова. Конечно, оно включает в свою орбиту и технические процессы, изображая их, ибо техника в наше время — необходимый фактор общественного бытия. Но лишь в той мере, в какой техника связана с человеком, с условиями его жизни, в той мере, в какой этот внешний фактор человеческого существования воздействует на внутренний мир личности, ее психологию.

Влияние техники на духовный мир личности не подлежит сомнению: одно дело, к примеру, духовный мир колхозника, управляющего сложными сельскохозяйственными машинами, другое дело — колхозника, занятого ручным трудом, хотя и у того и у другого социалистическое сознание. Эти особенности труда и сознания — коллективного и индивидуального — искусство, верное правде жизни, игнорировать не может. Но при всем том воздействие научно-технической революции на искусство выступает здесь в своеобразной форме: искусство воспроизводит, «рисует» технические отношения как определенную сторону общественной жизни, человеческого бытия, как среду жизнедеятельности человека, именно в этом смысл и специфическая функция искусства при изображении технических процессов.

Правда, в буржуазном обществе есть попытки, как это делает, например, Наум Габо, возвести машину в абсолютный предмет искусства и конструировать человека по ее образу и подобию. Но в таком случае мало что остается и от искусства, и от стремления художника к познанию смысла жизни. Хотя последователи Габо и уверяют, что они «гуманизируют технику», на самом деле у них происходит дегуманизация и искусства и человека. И как бы ни старались подобного рода художники уйти от идеологии, им это не удается: они гонят идеологию в дверь — она врывается в окно. Только идеология эта антигуманистическая. Разумеется, она также несет на себе известный отпечаток времени — черты капиталистического образа жизни, удушение духовной жизни капиталом, господство капитала и вещей над человеком.

Тем самым еще раз подтверждается, что воздействие техники на искусство осуществляется через социальные отношения, что техника влияет на художников, проходя через сознание, идеологию и психологию людей, определенных классов, социальных групп. Поэтому хотя искусство в нашу эпоху и уделяет все больше внимания проблеме «техника и человек», в чем сказывается высокая степень индустриального развития современного общества (ничего подобного в прошлом не было и быть не могло), эта тенденция по-разному выражается в буржуазном и социалистическом искусстве.

В творчестве многих художников буржуазного Запада научно-техническая революция выступает как рок, преследующий, губящий человека. Они показывают, что технический прогресс при капитализме находится в вопиющем противоречии с нравственным и эстетическим развитием общества. Отсюда одни художники в своем творчестве доходят до глумления над человеком, предрекая его духовное вырождение, другие хотя и протестуют против обезличивания личности, но переносят всю вину с капитализма на науку и технику, рисуя их «демоническую» роль в духовном унижении людей. И только те художники, которые видят созидательные силы общества — героический рабочий класс и его борьбу за счастье людей, убедительно раскрывают, что не техника сама по себе, а капиталистические отношения препятствуют духовному расцвету личности.

В советском же искусстве в центре внимания художника находятся человек, формирование его духовного мира, развитие его творческих способностей в условиях научно-технической революции. Правда, вопреки передовым традициям советской литературы, представленной, в частности, такими романами, как «Цемент» Ф. Гладкова или «Соть» Л. Леонова, в свое время появлялись порой и произведения, в которых техника заслоняла человека. Но то были издержки художественного процесса. Сейчас у советских художников на всех участках искусства необычайно усилился интерес к человеку труда и подъему его культурно-технического уровня в ходе коммунистического строительства. Это — результат их возросшей художественной зрелости и мастерства, их ответ на насущные потребности жизни.

Или другая проблема: человек и история. Она все энергичнее ставится в искусстве. Но как по-разному выглядит эта проблема в освещении художников социалистического реализма и в модернистской литературе! В первом случае народ выступает как подлинный творец истории, а во втором — как игрушка в руках внешних, «демонических» сил, которые подавляют личность, превращают ее в ничто. Здесь пролегает водораздел между гуманизмом и антигуманизмом в условиях современной научно-технической революции, происходит их столкновение, их борьба.

Противоположные тенденции обнаруживаются и в истолковании субъекта искусства. Здесь возникает важная проблема — кто является творцом художественных ценностей? Вопрос этот отнюдь не праздный. Перелистайте буржуазные газеты и журналы. В них нередко можно прочитать, например, о том, что «кибернетическая музыка» более впечатляюща, чем музыка Баха или Бетховена, цветная фотография, мол, вполне заменяет живопись, а репродуцирование художественных произведений — индивидуальное мастерство. С другой стороны, по признанию многих буржуазных авторов и целых институтов, в капиталистическом мире массовые средства информации становятся буквально национальным бедствием, орудием разложения людей.

О чем все это говорит? Лишь о том, что техника, величайшее достижение человеческого разума, используется в капиталистическом обществе не на благо чело-

века, а во вред ему. Сама же техника тут неповинна. Она не помеха нравственному и эстетическому воспитанию людей, а могучее подспорье, если служит интересам духовного развития общества. Столь же очевидно и то, что даже самая совершенная техника в состоянии создать лишь нечто «похожее», но эстетические открытия, творческий поиск — удел художника. Кибернетическая машина освобождает человека от некоторых простейших технологических операций; она обеспечивает даже несравненно большую точность репродуцирования, чем художник, создающий копии. Но разве искусство сводится к этим технологическим операциям? Нет, конечно. Оно — «восторг и вдохновение», размышление о жизни, ее познание и истолкование. Разумеется, есть эстетическое наслаждение и в «борьбе» с материалом, подчинении его замыслу; современная техника, освобождая художника от «черной работы», ограничивает в чем-то эти его привычные эмоции, связанные с творческим процессом. Но, как неоднократно отмечали и сами художники и теоретики искусства, эти привычные эмоции могут быть восполнены другим путем; к тому же современная техника помогает художнику идти к цели — воплощению замысла — быстрее и успешнее, а ведь в этом смысл и венец художественного творчества, всех усилий скульптора, живописца, композитора, поэта [12]. Нет, художник-творец не может быть уподоблен граммофонной пластинке, он не может быть заменен и машиной хотя бы уже по одному тому, что, создавая свои произведения, он пропускает явления жизни через свое сознание, которое вне общества немыслимо. Оно — продукт труда, социальных условий. И чтобы понять мысли и чувства, запечатленные в творениях искусства, надо обращаться не к машине, а к социальной среде, в которой человек живет, мыслит, творит. Так было всегда. Так обстоит дело и теперь, в условиях научно-технической революции.

Беспочвенны и рассуждения о том, будто машина в состоянии превзойти человеческий ум. Исследования показывают, что творческие способности человеческого

---

[12] На это справедливо обратил внимание, например, Н. В. Гончаренко в книге «О прогрессе искусства» (Киев, «Наукова думка», 1968).

мозга по сути своей безграничны. В процессе творческого труда ум, все духовные способности человека развиваются, обогащаются. Наконец, и сами кибернетические машины — творение человека. Именно человек их создает, заставляет работать, дает им программу и тем самым подчиняет их своим целям, которые в конечном счете всегда определяются общественной жизнью, ее потребностями. Если принципы технического конструирования сами по себе нейтральны к общественным условиям, то люди отнюдь не безразличны к ним; они создают предметную среду, машины и величайшие произведения искусства, руководствуясь своими целями, идеалами, а эти цели, идеалы — результат общественной жизни. Так что люди, с одной стороны, зависят от социальных условий, а с другой — воздействуют на них.

Именно в наше время, в обстановке научно-технической революции и ее огромного влияния на все сферы жизни общества, особенно важно не оставлять в тени, а напротив, обстоятельно выявлять социальную природу художественного творчества. Обратимся, например, к современной архитектуре. Она призвана в нашем обществе удовлетворять как материальные потребности людей, так и их эстетические запросы, причем широчайший круг их эстетических потребностей. Произведения зодчества воздействуют на эстетическое сознание человека в той мере, в какой их выразительная функция соответствует широкому спектру социальных и культурных потребностей общественного развития. Разумеется, было бы наивностью переносить законы художественного творчества в области живописи или литературы на архитектуру, требуя от нее «типических характеров в типических обстоятельствах». Однако и архитектура, подобно другим видам искусства, включена в процесс познания, в ней всегда выражается эстетический идеал и, следовательно, так или иначе эстетические взгляды, художественные вкусы общества. Вместе с тем она обязательно предполагает, как и все остальные виды искусства, созидание таких ценностей культуры, которые, став предметом непосредственно-чувственного восприятия людей, оказывают идейно-эмоциональное воздействие на их духовный мир. Значит, «познание» и «созидание» в искусстве противопоставлять нельзя, хотя

их соотношение в различных видах художественной культуры, само собой понятно, неодинаково [13].

Еще Кант тонко уловил, что искусство в культуре выступает связующим звеном между «чистым» и «практическим разумом». К. Маркс, переработав все достижения немецкой классической эстетики с позиций материалистической диалектики, определил искусство как художественное духовно-практическое освоение мира, всесторонне раскрыл проблему «труд — познание — искусство» и с точки зрения генетической (причин возникновения искусства), и с точки зрения общественных его функций, анализируя различные виды художественного творчества в их историческом движении, в их взаимосвязи, в системе сложных социальных отношений разных общественных формаций.

Естественно, искусство имеет и свою «технологию», свои технические навыки и приемы труда. Под воздействием научно-технических открытий «художественная технология» видоизменяется, обновляется, совершенствуется. Особенно в наш век, век величайшей научно-технической революции. В ходе ее раскрываются богатейшие возможности для использования все новых и новых технических средств в искусстве, причем не только в области архитектуры или дизайна, где эта тенденция выражена наиболее явственно, но и в других видах художественного творчества. Введение в обиход новых материалов также накладывает отчетливую печать на создание художественного образа в искусстве.

Более того, под воздействием научно-технической революции возникли новые виды художественного творчества. Так, вслед за художественной фотографией вошло в жизнь телевидение, с появлением звука, а затем цвета заметно расширились творческие возможности кино. Под влиянием научно-технической революции углубилась и интеграция различных видов, жанров и форм художественного творчества, в результате на их стыках рождаются новые эстетические явления, виды и формы искусства, не отменяя, впрочем, созданных ранее. Например, на основе телевидения, театра и кино появились телеспектакли и телефильмы. Необычайно увели-

[13] В настоящее время советская архитектура находится на стадии активной разработки образного языка для решения новых задач, поставленных развитием культуры нашего общества.

чиваются также возможности «повторения», репродуцирования художественных произведений. И хотя здесь не обходится без известных эстетических потерь (скажем, при переводе одного изобразительного ряда в другой), факт остается фактом: научно-техническая революция создает широчайшие материальные предпосылки для развития искусства, обогащения его видов, жанров и форм, является важнейшим условием широкого распространения художественных произведений и усвоения их массами [14]. И понятно почему: каждый вид искусства имеет свои материально-технические приемы и средства, с их помощью художник, отражая действительность, создает художественный образ. Вне этих материально-технических средств искусство не существует и существовать не может, а те, в свою очередь, во многом зависят от прогресса науки и техники. Если обратиться к истории киноискусства, то нетрудно выяснить, как новые технические средства (широкий формат, стереоскопия и пр.) привели здесь к новым приемам создания художественного образа (например, к новым приемам монтажа), к новому решению творческих задач с помощью движущейся или скрытой камеры и как в связи с этим расширились творческие возможности кино, возросла его зрелищность (достаточно сравнить изображение массовых сцен до и после изобретения широкоформатного кинематографа).

Недооценивать роль технических средств и их растущие возможности в развитии искусства по мере развертывания научно-технической революции нельзя. Но столь же неправомерно и абсолютизировать их, ибо творческое своеобразие искусства в ряду других видов общественной практики они не устраняют, не ослабляют, а, напротив, выявляют еще сильнее, помогая более глубокому эмоционально-образному постижению художником жизни, усиливая его направленное воздействие на аудиторию и расширяя его творческие возможности в созидании ценностей художественной культуры.

---

[14] На базе научно-технической революции создаются новые виды техники, которые обеспечивают новые, несравненно более широкие, чем раньше, возможности фиксации, хранения и трансляции художественных ценностей, новых способов активного включения художественных произведений прошлого в обиход ныне функционирующей культуры.

Специфические законы художественной деятельности, таким образом, сохраняют все свое значение и в условиях научно-технической революции. Новая «художественная технология», рождаемая ею, отнюдь не умаляет и тем более не отменяет объективных закономерностей искусства, а, входя в структуру тех или иных видов, жанров, форм художественного творчества, адаптируется ими. В условиях научно-технической революции технические приемы и средства в искусстве совершенствуются, видоизменяются и обновляются довольно быстро, требуя от художника все больше умения, сноровки, знаний. Умение использовать технические приемы и средства при создании произведения искусства — определенный показатель художественного мастерства. Но главное в искусстве — глубина образно-эстетического познания жизни, ее существенных сторон и явлений, широта и емкость художественно-образного мышления.

При этом важно учитывать, что с помощью одних и тех же материально-технических средств можно выражать разное образно-эстетическое содержание, разные идеи — как прогрессивные, так и реакционные. То же самое следует сказать и относительно материально-технических систем изображения, которые возникли в области кино или телевидения и которые тесно смыкаются с научно-техническим прогрессом и его закономерностями. Иными словами, эти материально-технические системы, безусловно, имеют самостоятельную логику инженерного развития: соединение науки и техники обеспечивает проектирование и создание специализированной техники для реализации художественных целей. Таким технологическим процессам присущи свои темпы развития и принципы обратной связи. Они влияют на искусство, а искусство — на них. Однако свое идейно-художественное «наполнение» все эти технологические процессы получают в функционировании существующей художественной культуры, в процессе художественно-образного отражения действительности, если иметь в виду создание художественного произведения, а не его тиражирование. А здесь уже встают гносеологические вопросы, выходящие за пределы «художественной технологии». Самый важный из них — как с помощью материально-технических средств, систем и приемов отражается в искусстве правда жизни.

Вне этого все рассуждения о художественном мастерстве, художественности произведения, о прогрессивных и регрессивных тенденциях в искусстве — пустой звук. Художники прогрессивных и реакционных устремлений различаются не тем, что они используют будто бы принципиально разные материально-технические средства, а в зависимости от того, как они раскрывают и объясняют действительность, жизнь людей, с каких идеологических позиций. Кстати, техника искусства — тоже результат обобщения художественной практики и закрепления ее в процессе исторического развития культуры. Техника в искусстве — это не просто некое материально-техническое пособие в руках человека, это прежде всего техника художественного мышления; художественное же мышление развивается исторически, определяется в конечном счете общественным бытием людей.

Этому не противоречит и тот факт, что современные коммуникативные средства, необычайно бурно развивающиеся под влиянием научно-технической революции, способствуют не только созданию новых видов искусства, но и укреплению связей художественных культур народов. Ведь суть дела в том, какую функцию эти средства выполняют, в каком обществе они развиваются— в социалистическом или капиталистическом. Иногда говорят: развитие современных средств коммуникации ведет к демократизации искусства. Это верно лишь в том смысле, что они создают возможность распространения культуры в массах. Вопрос, однако, в том, какова по своему содержанию культура? Бывает ведь и так: чем выше уровень развития технических средств, тем больший вред они приносят, если являются носителями искусства, которое культивирует низменные инстинкты, аморализм, искажает правду жизни. Другое дело, если перед нами культура высоких мыслей и чувств, развитых художественных вкусов, культура, отвечающая насущным потребностям жизни, ее прогрессивным тенденциям. Высокий уровень коммуникативных средств — еще не показатель высокой *эстетической* культуры: необходимо учитывать ее качественные характеристики, которые не имеют ничего общего с самоцельным развитием технических приемов и средств выражения.

3

Вернемся еще раз к комплексу техника — наука — искусство. Он может быть правильно понят лишь с учетом существующего в обществе разделения и обобществления труда: как раз обобществление и разделение труда связывают научно-техническое развитие с социальными отношениями, а социальные отношения — с художественным прогрессом. Так было всегда. Так обстоит дело и в социалистическом обществе, но с той особенностью, что обобществление и разделение труда здесь основываются на общественной собственности. В противоположность капитализму, где конкуренция охватывает и искусство (например, кино и телевидение противостоят друг другу не сами по себе, а потому что вовлечены в жестокую конкурентную борьбу фирм, монополий), в условиях социализма обмен результатами трудовой деятельности носит характер товарищеского сотрудничества и взаимопомощи людей.

Возникновение и развитие новых видов искусства, связанных с техническим прогрессом (кино, телевидение, фотография), потребовали невиданной до сих пор дифференциации, профессионального разделения труда внутри искусства. Художественная и эстетическая культура в целом приводит к некоторым новым видам дифференциации и интеграции форм деятельности и за границами искусства.

Научно-технический прогресс в определенных отношениях все более выводит искусство за рамки индивидуального творчества. Кинофильм, телеспектакль — результат коллективной деятельности людей разнообразных профессий, подчас не имеющих прямого отношения к законам художественного творчества (инженеры, специалисты, осуществляющие и контролирующие технологию получения и трансляции художественного изображения, и т. д.). Как социальное явление, современное искусство требует создания особых общественных институтов, организаций (союзов), административно-управленческого аппарата (министерств, управлений и т. д.), а соответственно и подготовки профессионально-специализированных кадров, которые непосредственно планируют и практически организуют на различных уровнях функционирование искусства в обществе.

Современная кинематография, телевидение представляют собой оснащенные сложнейшей техникой не только художественно-творческие, но и производственные предприятия, нередко включающие в свою структуру научно-исследовательские институты (например, НИКФИ — кинофотоинститут), экспериментальные лаборатории и т. д., поэтому они требуют высококвалифицированных, специально ориентированных инженеров, техников, научных работников, узкая профессиональная деятельность которых должна быть объединена, скоординирована и подчинена общей, основной задаче — созданию высокохудожественных произведений искусства.

Таким образом, в рамках подобных организаций осуществляется специфическая форма интеграции профессионально различных форм деятельности, возникают свои, особые задачи, природа которых органически связана с особенностями эстетической, в том числе художественной, культуры.

Научно-технический прогресс привел к серьезным изменениям в формах деятельности и внутри искусства. Прежде всего происходит дифференциация различных операций творческого процесса, которая закрепляется на уровне общественного разделения труда. В создании одного произведения (например кинофильма) участвуют разные художники-профессионалы (сценарист, режиссер, оператор, актеры и др.), функции которых достаточно четко разделены и специфичны. Произведение киноискусства с этой точки зрения есть результат объединенных усилий художников многих специальностей. Новые виды искусства становятся своеобразным способом и сферой интеграции и синтеза различных видов искусства [15].

Интеграция как объединение в едином процессе создания произведения искусства творческих усилий художников разных профессий, использование в одном произведении элементов художественного изображения различных видов искусства представляет собой необычайно широкую базу для синтеза искусств. И это, безусловно, прогрессивный процесс: благодаря взаимодей-

[15] В данном случае вопрос о синтезе в искусстве рассматривается лишь в связи с более общей проблемой интеграции различных видов творческой деятельности с точки зрения влияния научно-технического прогресса на искусство.

ствию видов и жанров искусства расширяются его творческие возможности, совершенствуются традиционные формы и появляются новые, жанры и виды искусства обнаруживают, выявляют все новые эстетические грани, качества, обогащается язык искусства, возникают новые стимулы, способствующие художественному развитию.

Понятно, что интеграция в социалистическом искусстве не исключает, а, наоборот, предполагает дифференциацию его видов, жанров, форм. Она лишь усиливает их взаимообогащение. В искусстве социалистического общества укрепляются взаимосвязь и единство всех частей, всех звеньев, всех видов художественной культуры на основе единого социалистического содержания. Что же касается научно-технической революции, то она лишь усиливает как интеграцию, взаимообогащение видов, жанров и форм в искусстве, так и углубление их специфики, воздействуя на искусство через социальные отношения, обобществление и разделение труда, причем воздействуя на художественную культуру в целом, во всех ее составных частях.

Образцом интеграции и синтеза искусств в интересах народа является ленинский план монументальной пропаганды. Известно, что В. И. Ленин выдвинул этот план вскоре после победы Октябрьской революции. В 1918 г. приступили к его осуществлению. И хотя план этот реализовать тогда не удалось, будущее было за ним. В чем его смысл? План монументальной пропаганды был нацелен на решение больших идейно-творческих задач, рожденных революцией. Он опирался на синтез изобразительных искусств. План монументальной пропаганды обращал взоры художников на новые явления жизни, выдвигая на авансцену искусство, которое было созвучно миллионам, совершившим первую в истории социалистическую революцию.

Монументальное произведение, представляющее собой синтез различных видов или форм искусства, не есть их простое «сложение», хотя каждый вид, вошедший в данный синтез, сохраняет свои специфические особенности. Да и сам процесс создания такого произведения, как правило,— коллективное творчество. Здесь, словом, налицо интеграция видов и форм искусства при сохранении их дифференциации. Здесь закладываются основы для новой их дифференциации на базе нового

синтеза, а не просто происходит сочетание видов и форм искусства, даже тогда, когда синтез этот имеет своей основой какой-либо один вид художественного творчества. Тут необходимо видеть взаимосвязь частей, их единство или по крайней мере тенденцию к этому единству, к цельности всего художественного организма.

Безусловно, материалы и средства создания художественного образа (слово — в литературе, краски — в живописи, звуки — в музыке и т. п.) имеют свои выразительные возможности. Однако если так называемая формальная сторона искусства рассматривается в отрыве от содержания, то может создаться впечатление, будто техника искусства, мастерство в области формы независимы от художественного познания жизни. Более того, возникает иллюзия, что художественная деятельность сводится к реализации определенных, формализованных приемов и навыков и ее нетрудно автоматизировать.

Такая интерпретация развития материально-технических средств современного искусства приводит буржуазную эстетику к умалению его познавательного значения. При этом нередко единственной формой познания объявляется наука, которая гносеологически противопоставляется искусству. В действительности же искусство и наука имеют общие гносеологические корни как различные виды единого, всесильного, живого, плодотворного человеческого познания, они помогают друг другу и идут рука об руку [16].

Совсем не случайно, что в истории порой одни и те же мыслители двигали вперед и научное и художественно-образное познание действительности, способствуя общественному прогрессу. Но и в том случае, если ученый непосредственно не занимается искусством, он все равно нуждается в высокой эстетической культуре, ибо для выявления истины, закономерных связей явлений ему необходимы строгая логика и «изящество мышления», единство эстетического чувства и мысли.

[16] Этот вывод теперь может быть подтвержден и экспериментальными данными, раскрывающими гносеологическое единство художественного и научного познания, взаимосвязь, взаимопроникновение образов и понятий в процессе мышления и ученого и художника, ориентацию ученого и художника-реалиста на познание закономерных связей жизненных явлений (в рамках науки и искусства как специфических структур, своеобразных форм отражения действительности).

Существует глубокая познавательная общность всех форм творческого мышления, творческого процесса, тесная взаимосвязь художественно-образного и научного отражения действительности. И то и другое предполагают познание явлений, их сравнение, обобщение, восполнение с помощью воображения недостающих звеньев в цепи событий и смелое, бесстрашное проникновение в будущее на основе познания закономерных связей и отношений действительности. Не довольствуясь их совершенством, и наука и искусство проникают в сущность явлений, вскрывают тенденции их развития, выявляют пути реализации новых возможностей, рожденных жизнью. И хотя искусство при этом непосредственно не создает материальных ценностей, эстетическое чувство, овладевая сознанием людей, помогает им успешнее решать практические вопросы не только духовного, но и материального, экономического развития общества. Точно так же научное творчество при всей всеобщности своих форм не чуждо «эстетическому озарению», эстетическому чувству. Перефразируя известные слова Тимирязева о даровании ученого, можно сказать, что великий ученый — это равнодействующая таких сил, как творчество поэта, диалектика философа, искусство исследователя.

Взаимосвязь науки и искусства в процессе освоения человеком объективного мира была всегда, имеет место и сейчас, причем в условиях современной научно-технической революции она приобрела новые черты, стала несравненно более крепкой, глубокой и разносторонней, чем когда-либо раньше. Будучи непосредственной производительной силой, наука не перестает быть величайшей силой духовного развития общества, она активно содействует социальному, культурно-историческому прогрессу. В социалистическом обществе все достижения культуры, науки помогают совершенствованию способностей людей и удовлетворению их потребностей. Здесь плановость созидательных деяний и развития общества дает возможность соединить науку, технику и искусство в интересах народа.

В наше время ученый по природе своей является неутомимым и дерзновенным исследователем, который видит свою задачу не в объяснении уже известного, а в раскрытии неизведанного на основе знания объектив-

ных законов действительности. И этот присущий современной науке исследовательский пафос охватывает и современное искусство — по крайней мере в высших его проявлениях. Он сказывается не только в том, что, например, в литературе растет удельный вес и значение «интеллектуальной поэзии» или «интеллектуальной прозы». И не только в том, что искусство все больше внимания уделяет людям науки, страстному и вдохновенному познанию ими истины и борьбе за нее. Главное, пожалуй, в другом: если критический реализм возникает и развивается при различном миропонимании художников, то искусство социалистического реализма, способное наиболее полно, всеобъемлюще и глубоко раскрыть в художественно-образной форме всю сложность и динамичность жизни в нашу эпоху, требует от художников последовательного научного, марксистско-ленинского мировоззрения. Да и мышление аудитории, к которой обращено такое искусство, обладает повышенной требовательностью к исторической достоверности художественного изображения событий, характеров и психологии людей. В этом тоже проявляется воздействие науки. И не только исторической, не только философской. Нельзя не видеть того, что при социализме достижения и гуманитарных наук, и естественных, и технических оказывают все более сильное воздействие на эстетическое сознание людей, а через психологию и идеологию человека — на содержание искусства, его тематику, проблематику.

Как общественные, так и естественные науки в наши дни способствуют развитию историзма в мышлении людей. К тому же они углубляют представление людей о пространстве, времени и развитии в природе и обществе. Не этим ли объясняется тот факт, что и художники, и зрители, слушатели, читатели тяготеют ныне к таким «вселенским» проблемам, как «человек и космос», «человек и история»? А дать глубокое идейно-художественное решение этих проблем может лишь тот художник, который в своем мышлении опирается на принципы осознанного историзма, тот художник, который в состоянии познать и показать человека всесторонне, т. е. как «узел» всего научно-технического и социального развития, в связи с поступательным движением общества.

С другой стороны, и искусство активно формирует не только психологию и идеологию, духовный облик ученого, но и облик современной науки, требуя строгой доказательности и красоты мысли, выявляющей ее, гармонии истины и красоты как в процессе научного мышления, так и в его результатах. В современную науку, например, прочно вошел принцип «красоты теории» как необходимое условие и составная часть, неотъемлемая сторона научного метода [17]. А. Эйнштейн, как известно, говорил даже об эстетическом идеале науки, имея в виду достижение такой цельной и стройной ее структуры, которая отвечала бы современному уровню наших знаний о природе во всем богатстве и разнообразии форм.

Однако при всей тесной взаимосвязи наука и искусство, совершенствуя присущие им способы освоения мира, формы и приемы познания действительности, в полной мере сохраняют свою специфику как в познавательном процессе, так и в своем воздействии на общество.

В чем же состоит специфика искусства? Прежде всего в том, что:

искусство, рисуя конкретные характеры и жизненные явления, дает цельную художественно-образную картину действительности, воздействуя на все стороны духовной жизни людей. Определяющее значение в искусстве принадлежит идейному содержанию — художественной правде, отражающей правду жизни. В силу этого произведения искусства носят исторический характер. Они рисуют бытие людей и раскрывают их сознание в каждую эпоху, хотя по значению своему, как правило, выходят за ее пределы, если обладают большой идейно-художественной ценностью. Словом, это — идеологическое, духовное содержание, в котором запечатлены и предмет, и эстетическое отношение к нему человека.

---

[17] Этот принцип требует соответствия, предельного перехода от новой теории к старой, независимости аксиом теории от каких-либо специальных систем отсчета, их логической замкнутости; стремления к достаточной компактности, максимальной симметричности основных аналитических соотношений теории и т. д. Этот принцип может быть правильно истолкован лишь в свете материалистической диалектики, т. е. восхождения от абстрактного к конкретному, соотношения относительной и абсолютной истин, закономерностей теоретического познания. См.: *Г. Флеров, В. Барашенков.* Диалектический материализм и развитие современной физики.— «Коммунист», 1972, № 4, стр. 65.

Тем самым не только в процессе художественного труда, но и в его результатах раскрывается духовный мир человека. Безликость и подлинное искусство несовместимы. Даже в портрете, созданном талантливым живописцем, выявляется не только лицо, характер изображаемого человека, но и «лицо» автора, его мысли и чувства;

искусство связывает жизненный опыт автора и аудиторию через художественный образ, устанавливая между ними духовно-эмоциональный контакт. Эти образы и на стадии обобщения имеют, как известно, непосредственно-чувственный характер и благодаря этому вызывают у зрителя, слушателя, читателя интенсивную деятельность образного мышления и ответное чувство. Они толкают к размышлениям, пробуждают творческую фантазию и ассоциации, творческую энергию. Они глубоко западают в душу человека, переживаются им. Это значит, что не только по результатам, но и по характеру воздействия на массы искусство есть форма специфической духовной деятельности, основанной на художественно-образном познании действительности (вне художественно-образного отражения действительности в искусстве невозможно понять и все другие его функции: идеологическую, эмоционально-эстетическую, коммуникативную и т. д.);

общественная роль искусства определяется его идейно-художественным значением. Только овладев сознанием людей, оно превращается в могучую силу движения общества вперед. И эта великая, преобразующая роль искусства в общественной жизни с особой силой раскрывается в условиях социализма, в процессе строительства коммунизма. Один из ярких показателей этого — сотворчество художника и масс. Оно осуществляется у нас во все возрастающей мере. Теперь нередко явление, когда читатели выступают коллективным критиком художественного произведения. Это взыскательное, заинтересованное отношение масс к искусству проявляется и стихийно (письма читателей, слушателей, зрителей авторам, в газеты, в Комитет по радиовещанию и телевидению), и в организованных формах (собеседования, встречи с писателями, композиторами и т. д.). Тем самым творческий контакт между художником и аудиторией — взыскательной и доброжелательной, притом культурной, знающей,— усиливается. И это — одна

из форм развития художественной культуры в социалистическом обществе, одна из форм эстетических отношений, в которых объект и субъект не только взаимодействуют, но и меняются местами: объектом идейно-эстетического воздействия становится то зритель, читатель, слушатель, то живописец, писатель, композитор, деятели театра, кино и телевидения.

Другими словами, конфликт, присущий антагонистическому обществу, конфликт, который вел к отчуждению народа от культуры, а художников — от народа, снят самой жизнью. Трудящиеся в зрелом социалистическом обществе активно участвуют в развитии искусства. Кроме того, единое марксистско-ленинское мировоззрение, присущее всем классам, социальным группам, всем народам социалистического общества, еще крепче связывает художественную интеллигенцию с массами. И хотя противоречия между тем или иным художником, с одной стороны, и аудиторией, с другой, не исключаются полностью и при социализме, одно ясно: сила воздействия произведения искусства на массы находится здесь в прямой зависимости от того, в какой степени художник связан с опытом народа, его борьбой за передовые общественные идеалы.

Итак, в процессе историко-культурного развития, особенно в наше время, совершенствуются, обогащаются как «поэзия логики идей» в науке, так и логика идей в поэзии, в искусстве. Но искусство остается искусством, а наука — наукой. В частности, искусство отнюдь не претендует на то, чтобы, отображая сущность явлений, формулировать законы природы, раскрывать ее физические, химические, биологические свойства. А наука, прибегая к образному раскрытию мысли, не имеет своей целью создание художественных образов и не создает их. Она не чурается «мышления в образах». Но одно дело — непосредственно-чувственные восприятия, представления, и другое дело — образ в искусстве как единство типического и индивидуального, единство отражения действительности и ее идейно-эмоциональной, эстетической оценки, единство сущего и перспективы (идеала). Хотя содержание художественного произведения может быть передано и языком науки, краски при этом потускнеют, ибо на смену художественному образу, который и на стадии обобщения со-

храняет свою непосредственно-чувственную форму, придут, как говорил Гегель, «сухие формы».

Вероятно, термин «сухие формы» применительно к науке не очень верен: без эмоций, богатого воображения никакое творчество, никакое познание вообще невозможны. Есть пленительная красота и в научных выводах. Но несомненно: при переводе художественного образа в научное понятие, требующее по природе своей предельной точности и однозначности понимания всеми людьми, богатство эмоциональных ассоциаций, неизменно сопутствующих искусству, будет утеряно. И это убедительно свидетельствует, что искусство непреходяще и неповторимо. Разве люди когда-нибудь захотят расстаться со своим духовно-эмоциональным, эстетическим богатством? Конечно, нет. При коммунизме, когда духовное развитие общества поднимется на небывалую высоту, искусство не только не утратит своего значения, а, наоборот, получит все условия для всестороннего расцвета, как и наука. Его социальная функция и роль возрастут.

Искусство коммунистической формации — качественно новое искусство, причем не только по происхождению, но и по своему содержанию и форме, а также по законам развития.

4

Законы искусства нельзя понять вне истории: они не даны человеку на уровне непосредственного, «живого созерцания». Они могут быть раскрыты лишь в процессе художественного творчества, поняты и истолкованы как итог, сумма, вывод истории общества, где искусство — составная часть культуры человечества. Именно силами науки и искусства, действующими в тесном союзе, достигается осознание, говоря словами Н. Бора, «единства и красоты всей нашей картины Вселенной», «создание образа окружающего мира», если воспользоваться выражением А. Эйнштейна [18].

---

[18] Конечно, картина эта должна быть понята в рамках общественной практики каждого периода и в динамике ее исторического развития по мере успехов науки и художественного творчества. Каждый новый этап обладает известной устойчивостью научных понятий и эстетических представлений и одновременно тенденций к их развитию, видоизменению и обновлению, сводя вместе по-

Естественно, соотношение науки и искусства, рационального и эмоционального в картине Вселенной на разных исторических этапах неодинаково. Было время, на заре человечества, когда элементы научного и художественного познания составляли нерасчлененное единство (стадия «первобытного синкретизма»). В ходе развития общественной практики наука и искусство становятся постепенно самостоятельными сферами человеческого познания и действия, все яснее вырисовываются особенности метода, формы как науки, так и искусства. Еще в эпоху античности главенствующее место в осознании единства и красоты объективного мира занимало эстетическое чувство (Космос, Вселенная и Красота противопоставлялись Хаосу). В этой цельной картине мира деталям, «элементам» серьезного значения не придавалось, аналитическое познание находилось в зачаточном состоянии. Да и потом еще долгое время опыт сводился по сути к наблюдению; исследования в собственном смысле этого слова не было.

В наш век глубокая аналитическая мысль не оставляет места не только для мифологии, но и для других «посторонних привнесений». Картина мира получает разностороннее, объективно верное истолкование. Однако и ныне поэзия и наука, истина и красота не противостоят, а помогают друг другу. Более того, тенденция к укреплению союза научного и художественного познания, истины и красоты в создании «образа окружающего мира», «образа Вселенной» необычно возросла: взлет художественной мысли в наше время неразрывно связан с высоким уровнем науки, а взлет научной мысли — с могучим развитием художественного познания. И это закономерно. В процессе поступательного развития культуры сотрудничество науки и искусства усиливается, что способствует и более глубокому освоению внешнего мира и развитию человеческого мышления, общению между людьми, их духовному росту.

Связь социального и художественного прогресса не подлежит сомнению. Но отождествлять то и другое непра-

---

средством системы все, что добыто искусством и наукой. Словом, эта система исторически определенного и вместе с тем бесконечного, неустанно развивающегося знания, в котором логика научной мысли и эстетическое чувство, эстетическая интуиция смыкаются, опираясь на практику в ее диалектическом развитии.

вомерно. Художественный прогресс — это прежде всего прогресс в развитии эмоционально-духовной сферы человека, где искусство через чувство совершенствует все его духовные способности, а не отдельные стороны человеческой психики.

Связь искусства с производством, экономикой, различными элементами надстройки выступает в крайне сложных формах. На первый взгляд все представляется даже неким хаосом, отдельные факты существуют как бы независимо друг от друга, изолированно. И тем не менее, переходя от непосредственного созерцания явлений к анализу исторического движения искусства, во всем этом громадном разнообразии противоречивых явлений нельзя не видеть, как сквозь кажущийся хаос и нагромождение фактов пробивают дорогу и дают знать о себе закономерности художественного процесса. Они явственно обнаруживаются тогда, когда эстетические явления рассматриваются на широком пространстве, на больших отрезках времени.

Мысля крупными историко-временными категориями, можно установить следующую закономерность: чем длительнее период, тем отчетливее идеологическое, в том числе и художественное, развитие приближается к экономическому. На это обстоятельство обратил внимание еще Ф. Энгельс. Он же подчеркнул, что искусство в большей мере, чем другие формы общественного сознания, удалено от экономического базиса. Поэтому в искусстве больше, чем где-либо, кривая развития зигзагообразна, и тут, следовательно, недопустимо, как, впрочем, и всюду, вульгарное представление о развитии в духе прямолинейного восхождения вверх, без скачков и противоречий. Это — очень важное положение. Только не надо противоречия превращать в фетиш: не всякие противоречия — источник развития, они могут быть и результатом несовершенства человеческого ума и дел, ошибок в практической работе. Необходимо также видеть характер, типы социальных противоречий и пути их разрешения, а также различать социальные противоречия действительности, которые отражает искусство, и противоречия, присущие самому искусству в процессе развития.

В условиях антагонистического общества, как известно, художественный прогресс зачастую не совпадает

с социальным, вступает с ним в противоречие; здесь периоды зарождения и развития художественной культуры формации сменяются периодами упадка, застоя. Только социалистический, коммунистический общественный строй обеспечивает непрерывный прогресс искусства и эстетического сознания всех членов общества. С победой социализма в обществе не остается антагонистических классов и, стало быть, таких социальных сил, которые были бы заинтересованы в ложном, неправильном отражении действительности, в консервации отживших форм, мешающих ее правдивому художественно-образному познанию. А при коммунизме вообще не останется классов и классовых различий между людьми, будет общенародная, бесклассовая художественная культура коммунистического общества.

Социализм, коммунизм кладут конец неравномерности экономического, культурного, художественного развития народов. После победы социалистической революции все достижения материальной и духовной культуры становятся достоянием народа; рост общественного богатства ведет при социализме к всеобщему материальному благосостоянию, к увеличению свободного времени для всех. И чем выше уровень научно-технического развития, чем выше производительность труда, которая, как известно, является самым важным, самым главным для победы нового общественного строя, тем больше у трудящихся возможностей для всестороннего, гармонического развития, для расцвета духовных потребностей как в сфере материального производства, так и в области искусства. Это означает, что неравномерность художественного развития по отношению к материально-технической базе в конечном счете снимается: во все периоды подлинной истории человечества, открытой Октябрьской социалистической революцией, прогресс в экономике в конечном счете способствует эстетическому совершенствованию всех членов общества, а их эстетическое развитие — подъему производства, социальному прогрессу.

Научно-техническая революция в социалистическом обществе несет новые, более совершенные методы решения вопросов не только в области материального производства, но и в других сферах общественной жизни — в системе образования и воспитания, в развитии массовых средств информации, всей культуры. Она вносит

существенные изменения и в характер труда, делая его все более творческим, сближая в сфере материального производства научную, техническую и эстетическую деятельность. Она расширяет и углубляет также возможности искусства воздействовать на образ мыслей людей, на развитие у них художественного вкуса. Словом, речь идет о гармоническом развитии духовной, эстетической и материальной культуры в условиях высокой социально-экономической зрелости общества, когда социальных антагонизмов уже не существует. Поступательное развитие искусства здесь находится в диалектическом соответствии с экономическим и политическим прогрессом. Социалистическое государство имеет все возможности, опираясь на планирование и другие средства руководства социальными процессами, сделать так, чтобы ресурсы культуры, в том числе и художественной, использовать по-хозяйски, планомерно, накапливать их в интересах всего общества, всего народа. Тем более, что экономические, политические и эстетические интересы людей тут не противоречат друг другу, а лежат в плоскости единых социально-политических и идейных интересов общества, ибо с полной и окончательной победой социализма в обществе возникает творческое сотрудничество равноправных людей.

Социалистическое, коммунистическое общество кровно заинтересовано в том, чтобы творческие, эстетические способности людей проявлялись всесторонне. И всем строем жизни уже в условиях зрелого социализма создаются объективные условия для плодотворного сотрудничества классов, социальных групп во всех сферах общества. Многообразные виды, формы, стили и жанры искусства развиваются здесь на единой социалистической базе. Оттого и поступательное развитие их идет необычайно быстрыми темпами в сравнении с предшествующими историческими этапами. Напомним, что Октябрьская революция застала многие народы нашей страны на стадии феодальных и родовых отношений. Однако, опираясь на братскую поддержку всех наций и народностей Советского Союза, эти народы в кратчайшие исторические сроки совершили гигантский скачок от отсталости к прогрессу во всех областях общественной жизни. Сейчас процесс выравнивания национальных художественных культур в СССР в своей основе завер-

шен. Понятно, что известные различия в уровне развития отдельных видов и форм искусства, художественных культур тех или иных народов в нашем обществе еще есть. Но на стадии зрелого социализма уже все народы СССР обладают развитым самобытным искусством. Процессы, связанные с выравниванием национальных художественных культур, носят остаточный, локальный характер. На первый план выдвинулось сближение национальных художественных культур, их всестороннее развитие на базе лучших национальных традиций и интернационального эстетического опыта народов СССР в условиях, когда в стране существует и все более крепнет новая историческая общность людей — советский народ — и соответствующая ей многонациональная, общая для всех народов Советского Союза художественная культура. Это значит, что развитие национальных искусств происходит не только ускоренно, интенсивно, но и планомерно. Перед нами однотипные, социалистические по своему социальному содержанию, национальные художественные культуры, которые и составляют в своем органическом единстве художественную культуру многонационального советского народа.

Но вот вопрос: означает ли гармоническое планомерное развитие зрелого социалистического общества и его художественной культуры, что в жизни и в искусстве нет никаких противоречий? Коммунистическая общественно-экономическая формация складывается как цельный организм в единстве базиса и надстройки, всех форм общественного сознания, но она не сразу достигает одинаковой зрелости во всех своих звеньях, сферах. Закон ускоренного социального развития, охватывая все социальное общество, проявляется в разных сферах по-разному и поэтому должен быть понят и в рамках каждого отношения, а не только в целом.

Если говорить об эстетических отношениях, то их надо рассматривать в неразрывном единстве с развитием всего социалистического общества, учитывая их специфику, качественные особенности связей, функций, конкретные условия жизни людей. В частности, нельзя не считаться с тем, что, хотя развитие социалистического общества совершается планомерно, разные народы начинают движение к нему с разных исторических стадий, ступеней культуры. Вопрос усложняется еще и

потому, что при слабом экономическом развитии в прошлом те или иные народы обладали богатым эстетическим опытом, имели художественные традиции, активно влиявшие на художественный прогресс. Были и такие народы, которым, наоборот, требовалось время, чтобы догнать ушедшие вперед национальные художественные культуры. Эти различия при определенных условиях могут порождать противоречия в развитии художественных культур.

Там, где жизнь, всегда были, есть и будут противоречия, но характер их с победой социализма меняется. В условиях социалистического общества противоречия носят неантагонистический характер и разрешаются на его основе, в рамках социалистического строя. Например, у нас нет и не может быть социально-классовых противоречий между самодеятельным и профессиональным искусством. В этом залог интенсивного и планомерного развития художественной культуры. Но реальное противоречие того и другого видов художественного творчества с псевдонародными, отживающими традициями есть и в нашем обществе. Или: в искусстве социалистического реализма не может быть противоречия между методом и марксистско-ленинским мировоззрением. В то же время и в условиях социализма бывает расхождение между замыслом отдельного произведения и его воплощением — противоречие, которое, однако, не имеет под собой социально-классовой подоплеки. Или еще пример. Метод социалистического реализма выступает в многообразии своих стилей, видов, жанровых форм. Произведения всех этих видов, стилей и жанров обладают социалистическим содержанием и зовут народ к единой цели — борьбе за победу коммунизма. В результате усиливается их взаимодействие. Это — могучий стимул художественного творчества, отвечающего потребностям народа, планомерному развитию искусства. В то же время отдельные стили, жанры, формы социалистического искусства не отменяют и не заменяют друг друга. Каждому из них присущи свои особенности, свои средства воздействия на массы. И, что очень важно, все социалистическое общество заинтересовано в том, чтобы они развивались гармонически, причем не за счет снижения эстетических качеств.

Таким образом, планомерное развитие искусства в обществе зрелого социализма нет оснований рассматривать в духе бесконфликтности, как некую абсолютную гармонию, исключающую трудности, противоречия. Преодолевая эти противоречия, искусство социалистического реализма получает широчайший простор для расцвета всего жизнеспособного, что накоплено художественным опытом, широчайшую базу для творческого взаимодействия и новаторства как в рамках каждой национальной культуры, так и в масштабе художественной культуры всего многонационального советского народа, а также всей мировой системы социализма. Тем более, что с победой социализма не одиночки, а партия, государство, весь народ заботятся о расцвете духовного богатства. Это важная особенность, когда речь идет о художественной культуре коммунистической формации. Эта культура складывается не стихийно, как было в прошлые эпохи: она создается сознательно, планомерно, под руководством Коммунистической партии, вооруженной марксистско-ленинским мировоззрением.

Ф. Энгельсу принадлежит афоризм: коммунизм есть скачок из царства необходимости в царство свободы. Но как этот афоризм понимать? Конечно, не в том смысле, что при коммунизме человек целиком освободится от законов природы и общества, будет творить «как бог на душу положит». Хотя выбор труда в условиях полного коммунизма будет определяться личностью в соответствии с ее склонностями и способностями, эти склонности и способности будут находиться в гармонии с общественной необходимостью того или иного вида деятельности, а результаты человеческого труда в любой области будут иметь общественное значение. С выбором рода деятельности у человека не будут связываться материальные соображения; цели и потребности отдельной личности, ее интересы будут совпадать с исторической необходимостью. И достигаться это будет сознательной деятельностью людей на основе познания законов действительности.

В условиях развитого социализма, в процессе развернутого строительства коммунизма эстетическая наука должна опираться на факты реальной жизни, анализировать их и видеть сложную связь эстетической культуры с практикой, и не только в настоящем, но и в буду-

щем, уметь заглядывать вперед, чтобы общество имело возможность научно управлять социально-эстетическими процессами. При этом главный упор надо сделать на методологических проблемах, ибо здесь в конечном счете ключ к всестороннему развитию эстетической науки во всех ее направлениях и на разных уровнях. Разумеется, можно и эмпирически подойти к решению теоретических проблем, но это долгий и менее эффективный путь. К тому же факты показывают, что как раз в области методологии нас ждет очень большая работа; без ее успешного осуществления трудно развивать и теорию литературы, и теорию отдельных видов искусства, и теорию эстетического воспитания.

Вот почему изучение взаимосвязей эстетики с другими общественными науками, а также с естествознанием приобретает актуальное значение.

Не подлежит сомнению, что эстетика во взаимодействии с искусствознанием, естественными, техническими и различными социальными науками становится глубже, полнокровнее, основательнее, но при этом она отнюдь не растворяется в других научных дисциплинах. Ни в коем случае не следует лишать эстетическую науку ее цельности и специфики. Уместно напоминать: если в свое время Риккерт и Виндельбанд уповали на уникальность общественных явлений и видели в этом некий непреодолимый ров, разделяющий историческую науку и естествознание, то теперь несостоятельность их взглядов настолько очевидна, что эмпирики наших дней заговорили, например, об исчерпывающем характере «технических» и «инструментальных» приемов исследования эстетических явлений, о полной сводимости способов изучения эстетических явлений к способам естественных наук.

Ясно, что применимость тех или иных способов исследования искусства может быть правильно понята лишь на основе общеэстетических закономерностей, устанавливаемых марксистско-ленинской наукой, путем обобщения данных всей истории научного и художественного познания природы и общества, практики.

Таким образом, возросший уровень науки и практики предполагает и обогащение способов исследования, и новые требования к познавательной и практической работе в сфере эстетики. Центр тяжести уже не в том, чтобы обсуждать, расширяется ли предмет эстетики (ко-

нечно, расширяется под влиянием научно-технической революции и других факторов), а в том, чтобы конкретно исследовать, как идет процесс дифференциации и интеграции эстетических знаний, какова координация различных отраслей единой марксистско-ленинской науки и система ее категорий, каково взаимодействие научно-технического прогресса и искусства, каковы взаимосвязь, специфика и закономерности развития эстетических, экономических, технических, нравственных и всех других общественных отношений в условиях зрелого социалистического общества. Здесь действительно немало сложных и во многом не решенных вопросов. Но на стыке пограничных с эстетикой отраслей культуры при правильном, марксистско-ленинском подходе к анализу эстетических явлений следует ожидать нового серьезного приращения знаний, новых научных открытий.

А. С. Мясников

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

В Советской стране создан такой духовный климат, про который, используя выражение Гоголя, можно сказать: «Стало видно далеко во все концы света». В этих условиях советская литература и искусство приобретают все большее и большее значение в жизни нашего общества, в формировании духовного облика советского человека. И не случайно проблемам литературы и искусства уделяли значительное внимание три последних съезда Коммунистической партии. Всесторонне освещены эти вопросы в Программе КПСС. В январе 1972 г. было принято Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», проникнутое духом требовательности и доброжелательства. Во всех этих документах поднята большая группа проблем, касающихся основных законов развития литературы, искусства, художественной критики. В настоящей статье автор делает попытку остановиться только на некоторых из них, акцентируя внимание преимущественно не на том, что уже сделано, а на том, что, на его взгляд, еще предстоит сделать.

1

В процессе многолетнего развития марксистско-ленинская эстетика выработала ряд основополагающих принципов, выверенных временем. Как известно, процесс ускоренного исторического развития в XX в. неузнаваемо изменил весь строй жизни. В свете этих изменений даже такой традиционный вопрос, как соотнесенность произведений искусства с реальной жизнью, потребовал нового, более углубленного рассмотрения, очень важного для решения кардинальных проблем литературоведе-

ния и критики. Современный критик должен сам хорошо разбираться в жизни и ее законах.

Одна из самых острых проблем антагонистического общества — проблема соотношения личности и исторического процесса. Какие только решения этой проблемы не предлагали! Одни теоретики пытались доказать, что историю творят избранные герои, одиночки, которые смогут повести за собою инертную массу. Другие говорили, что законы истории непреодолимы и личность бессильна изменить ее движение. Третьи видели в истории сплошной хаос, в котором мечется обезумевшая от ужаса личность. Эту загадку должны были разрешать по-своему и социологи, и философы, и художники. Раздумывая над проблемой «правды истории» и «правды личности», А. И. Герцен писал: «понять всю ширину и действительность, понять всю святость прав личности и не разрушить, не раздробить на атомы общество — самая трудная социальная задача. Ее разрешит, вероятно, сама история для будущего, в прошедшем она никогда не была разрешена» [1]. Современная история показывает, как разрешена эта нелегкая задача.

За несколько лет до Великой Октябрьской революции поэты В. Хлебников и Н. Асеев подписали декларацию, в которой были сказаны вещие слова. Мы, писали они,— «приступаем к постройке молодого союза с парусом около *оси времени*» [2]. Не этому течению суждено было стать ведущим направлением молодой советской литературы. Но раздумья о соотношении художественного творчества с «осью времени», т. е. с закономерностями современного исторического процесса, занимали и занимают умы художников и исследователей литературы.

В нашу эпоху невероятно усложнилась сама структура общественных органов разных стран мира. Три основные силы современности оказывают влияние на все мировое развитие: возрастает роль мировой системы социализма, новые успехи делает международное рабочее движение, идет героическая национально-освободительная борьба.

---

[1] *А. И. Герцен.* Собр. соч. и писем в 30 томах, т. V. М., 1955, стр. 62.

[2] «Литературный манифест (от символизма к Октябрю)». М., изд. «Федерация», 1929, стр. 83.

За годы социалистического строительства в нашей стране возникла новая историческая общность людей — советский народ. У нас сложилась многообразная по своим национальным и художественным формам и интернационалистская по своему духу единая советская культура. В этой культуре своеобразно переплавились духовные ценности, созданные разными народами нашей страны, всем человечеством.

И вместе с тем нельзя забывать о том, что «сегодняшний мир социализма, с его успехами и перспективами, со всеми его проблемами — это еще молодой, растущий социальный организм, в котором не все устоялось, многое несет на себе отпечаток прошлых исторических эпох. Мир социализма весь в движении. Он непрерывно совершенствуется. Его развитие, естественно, идет через борьбу нового со старым, через разрешение внутренних противоречий» [3].

Как же решают проблему личности и истории современные буржуазные ученые и ревизионисты? На этот вопрос трудно дать однолинейный ответ: в буржуазном мире существует немало различных теорий, нередко противоречащих друг другу. Но некоторые общие тенденции буржуазной философской и исторической мысли все же целесообразно отметить.

Во-первых, все они противостоят марксистско-ленинской исторической концепции. Иные теоретики говорят об этом с полной откровенностью, другие пытаются даже выступать как сторонники марксизма, желающие его дополнить или исправить, т. е. приспособить к потребностям буржуазного мира.

Во-вторых, в конце прошлого века и в нашем столетии среди буржуазных философов и историков широко распространилась мысль — как бы это ни звучало парадоксально — о недоверии к разуму. Сторонники этой точки зрения, критикуя позитивистские и вульгарно-социологические концепции, критикуя схоластическую логистику, уверяют своих читателей в том, что разум не оправдал себя. Мир, опирающийся на законы разума, не стал лучше, говорят они, ибо разум касается будто бы

---

[3] «XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза (стенографический отчет)», т. I. М., Политиздат, 1972, стр. 37.

только поверхностных слоев мироздания и не проникает в его сущность.

В-третьих, буржуазные историки и ревизионисты полагают, что происшедшие в XX в. социальные изменения будто бы не сняли тех противоречий, которые были присущи миру капитализма, что и в мире капитализма и в мире социализма создается единая по своей структуре индустриальная цивилизация, в которой господствует страшный античеловеческий закон отчуждения. Некоторые ревизионисты, критикуя капитализм, выступают под маской антибуржуазности, одновременно противопоставляя себя и миру социализма. Так противоречиво сочетается в их теориях мнимая антибуржуазность с откровенным антисоветизмом.

Наши идейные противники утверждают, что будто бы в советском обществе, в советской литературе и искусстве идет процесс нивелировки сознания большинства граждан, в том числе писателей и художников, что будто бы социалистический реализм активно помогает этому процессу. Научная несостоятельность таких теорий совершенно очевидна.

Что же противопоставляет буржуазный мир нашему миропониманию? Советская печать уже отмечала, что́ думают по этому вопросу представители так называемых «новейших умонастроений» западного мира.

Выдвинут броский лозунг: буржуазия не обеспечила человечеству нормального образа жизни, не раскрыла глубинных потенций рядового человека. Более того, она связала человека путами социальных обязательств, моралью, чувством долга, необходимостью работать и т. д. Представители «новейших умонастроений» недовольны и теми выводами, к которым пришел Фрейд. Как известно, Фрейд говорил о двух сферах жизни человека: о бессознательном начале, преимущественно сексуальном, которое рождает чувство удовольствия, и реальной жизни с ее многочисленными факторами — политическими, эстетическими, социальными, религиозными, сдерживающими стихию темных, бессознательных сил, сил по природе своей агрессивных. Борьба стихийных, бессознательных сил «ночи» с обуздывающими их силами «дня» составляет, по Фрейду, основу цивилизации.

Сторонники «новейших умонастроений» предлагают отбросить законы реальной жизни, будто бы угнетаю-

щие человека, дать простор выявлению бессознательных начал. Человек, по их мнению, должен стремиться к наслаждению, наслаждению преимущественно чувственному, наслаждению сиюминутному. Для этого он должен совершить сексуальную революцию. Культ наслаждения у них — это мистический ритуал, объединяющий людей в коллективы. Коллективное наслаждение, по их мнению, создает более острые формы его переживаний. В этом процессе исчезает индивидуальная личность, рождается чувство всеобщей безответственности. Один из теоретиков этого направления, Маклюэн, с восторгом говорил об отключении у личности самосознания индивида, о погружении его в экстаз «коллективного бессознательного». Этому процессу помогают наркотики, будто бы расширяющие сферу восприятия мира человеком. Привычные способы коммуникации — от сознания к сознанию — заменяются новыми — от бессознательного к бессознательному.

После знакомства с такого рода теориями совсем нетрудно ответить на вопрос, кто нивелирует современную личность — социалистический реализм или представители «новейших умонастроений»?

Как известно, во второй половине XX в. в мире развернулась невиданная по масштабам научно-техническая революция. Социологи полагают, что начало современного этапа революции положили три очень разных события 40-х годов: открытие силы атомной энергии, трагически обрушившейся на большие города Японии, появление первых цифровых электровычислительных машин, выход книги Н. Винера «Кибернетика». Процесс внедрения науки во все сферы производства неизмеримо расширился. Наука стала действенно влиять и на общественную жизнь. Едва ли плодотворны были споры о том, что важнее в наше время — социальные сдвиги или научно-техническая революция: революция в науке и технике происходила и происходит в условиях огромных социальных изменений.

Все эти события поставили новые задачи перед работниками идеологического фронта. С одной стороны, углубилась борьба с теми, кто утверждает, что эпоха гуманитарного образования канула в вечность и технология стала идеологией современного общества, т. е. с теми, кто выступает с проповедью теории всеобщей де-

идеологизации. Целесообразно напомнить, что книга одного из теоретиков этого направления — Д. Белла вышла под вызывающим названием — «Конец идеологии», которое звучит как лозунг, как декларация. Еще один пример. Р. Арон, известный буржуазный социолог, опубликовал книгу «Три эссе об индустриальном веке», где он говорит о смерти идеологии, о том, что рост материального благосостояния ведет будто бы к угасанию политической активности, особенно революционной. Кризис буржуазной социологии, неспособность объяснить сложные процессы современной социальной жизни, выдается как всеобщий кризис всякой социологии. Ученые буржуазного мира стремятся доказать, что социальный анализ, раскрывающий классовую структуру современного общества, объясняющий законы классовой борьбы, не имеет никакой научной ценности. Сторонники этой точки зрения полагают, что в мире будто бы создается единое индустриальное общество, в котором стираются различия между социализмом и капитализмом. С другой стороны, нельзя пройти и мимо тех, кто выступает против техницизма, видя в нем только уродства капиталистического мира.

Вместе с тем научно-техническая революция ставит перед социологами, философами, всеми работниками культуры ряд острейших проблем, которые требуют своего разрешения.

Несомненны положительные последствия научно-технической революции. Человек не может не ощутить чувства гордости за человечество, открывающее тайны атома и космоса, подчиняющее себе могущественные силы природы. При помощи технических средств расширяется сфера человеческих восприятий. Усложняется само поведение человека в сложных и быстро меняющихся обстоятельствах. Люди освобождаются от тяжелого физического труда.

Но научно-техническая революция имеет и свои отрицательные последствия. Происходит загрязнение природной среды. Против человека направлено атомное и бактериологическое оружие капиталистического мира. Усиливается стандартизация производственных процессов. Для выполнения расчлененной и упрощенной производственной операции нужны только самые элементарные действия. На конвейере рабочие становятся

частью огромного производственного механизма. Автоматические линии выполняют функции конвейеров, освобождая людей для управления автоматами. На человека обрушивается огромное количество информации, усиленное средствами массовой коммуникации. У трудящихся капиталистического мира расширилось и углубилось чувство подавленности и растерянности перед непонятными им, отчужденными от них процессами производственной и социальной жизни.

Эти противоречия снимаются и изживаются в развитом социалистическом обществе. На XXIV съезде Коммунистической партии было подчеркнуто, что задачей исторической важности является органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства. Известно, что Ленин еще в первые годы Советской власти считал важнейшей задачей молодого государства, «чтобы наука у нас не оставалась мертвой буквой или модной фразой (а это, нечего греха таить, у нас особенно часто бывает), чтобы наука действительно входила в плоть и кровь, превращалась в составной элемент быта вполне и настоящим образом» [4]. Ленин тогда же указывал: «Мы социализм протащили в повседневную жизнь» [5]. В наши дни, в условиях научно-технической революции, необходимо «протащить» в повседневную жизнь и науку, памятуя указание Ленина, что достигнутым в нашем обществе можно считать только то, что «вошло в культуру, в быт, в привычки» [6].

Для развития литературы и литературной критики имеет значение еще одно важное положение, выдвинутое на XXIV съезде партии. Речь идет о соотнесенности материальной и духовной культуры социалистического общества. Коммунизм нельзя построить ни без соответствующей материально-технической базы, ни без воспитания всесторонне развитого человека. Эти задачи не отделимы одна от другой. В свое время прагматисты уверяли, что ценность человека измеряется только делом, которым он занят, но понятие «деяния» они сузили до торгашеского понятия делячества. Социальная

---

[4] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 391.
[5] Там же, стр. 309.
[6] Там же, стр. 390.

активность — понятие гораздо более многосложное. Не случайно сейчас у нас так много говорят и пишут об усилении внимания литературы к нравственным проблемам. Следует подчеркнуть, что и сами нравственные проблемы в наших условиях необыкновенно усложнились.

Современный писатель обязан, по удачному выражению Г. Хелла, рассматривать «весь спектр человеческих ценностей»: в системе художественных образов проанализировать соотнесенность материальных и духовных начал, проблему детерминизма и свободы, роль социальных и биологических, сознательных и бессознательных факторов и многое другое.

Понятие о действительности не ограничивается кругом природы, вещей, исторических событий и т. д. В это понятие входит и вся духовная культура человечества, в частности созданные усилиями писателей и художников эстетические ценности, без освоения которых не может обойтись человек социалистического общества. Еще в конце 30-х годов А. Платонов писал: «Коммунизм... без Пушкина... не может полностью состояться. Великая поэзия есть обязательная часть коммунизма» [7]. Это высказывание выдающегося советского писателя нужно понимать расширительно: Пушкин для него не только великий поэт, живший в первой половине прошлого века, но и символ поэзии, творчества, гармонического человека. Без этих немеркнущих ценностей коммунизм действительно невозможен.

Эти большие философско-социальные вопросы имеют самое непосредственное отношение к проблемам развития литературы и художественной критики. Изменились объекты изображения — социальная действительность, сама история и основной герой ее — человек. Изменился и созидатель художественных ценностей — писатель. Эти изменения сознания и психологии героев нашего времени и писателей произошли под влиянием рассмотренных процессов. Герои и писатели были — в своем большинстве — не простыми созерцателями этих процессов, а их участниками. Как все это отражается в нашей критике, насколько умело она соотносит искусство с жизнью?

---

[7] «Литературный критик», 1937, № 6, стр. 71—72.

Один из серьезных недостатков литературно-художественной критики — преобладание в статьях и даже в книгах информационно-описательного метода. Авторы ряда критических работ только информируют читателей о тех внутренних изменениях, которые произошли в обществе, но при анализе текста художественного произведения не учитывают особенностей происходящих перемен. В результате читатель остается неудовлетворенным: критик не помог ему узнать больше того, что он знает сам, читая газеты и сами художественные произведения. Некоторые критики упрощают свою задачу тем, что рассматривают художественное произведение только как иллюстрацию тех или иных выводов общественных наук, а не как произведение искусства, имеющее и свои собственные законы. В этом случае критики ожесточенно требуют от писателей только жизнеподобных приемов изображения, страшась условных форм, метафорического изображения или далеких ассоциаций. Наконец, комплиментарная критика занимается преимущественно захваливанием «некритикабельных» авторов, даже не ставя перед собой задач сопоставления явлений искусства с явлениями жизни или с законами самого искусства.

Критик должен совместно с историком литературы и ее теоретиком выявить, как близко от «оси времени» расположен творческий парус того или другого художника.

2

Постановление ЦК КПСС о литературно-художественной критике обязывает литературоведов глубоко анализировать современный художественный процесс. Хочется особо подчеркнуть, что речь идет, во-первых, именно о современном художественном процессе и, во-вторых, об исследовании его главных закономерностей и тенденций. Для всестороннего раскрытия этих больших и сложных проблем необходимо глубоко изучать как развитие самого искусства, так и движение эстетической мысли современности.

Уместно напомнить одно замечательное высказывание Белинского. «Искусство и литература,— писал он в 1842 г.,— идут рука об руку с критикою и оказывают взаимодействие друг на друга. Если новый гений открывает миру новую сферу в искусстве и оставляет за

собой господствующую критику, нанося ей тем смертельный удар, то, в свою очередь, движение мысли, совершающееся в критике, подготовляет новое искусство, опереживая и убивая старое»[8]. Существо этого взаимовлияния критики и литературы все еще недостаточно полно изучено, а без его анализа не будет полной и картина современного литературного процесса.

Нами еще недостаточно изучен сам процесс развития метода социалистического реализма как у нас, так и за рубежом, недостаточно выявлено своеобразие этого процесса в литературах отдельных наций, не раскрыты те закономерности, которые имеют общий характер. Особое значение при этом имеет и изучение движения сегодняшней эстетической и критической мысли в различных странах. Новаторская сущность социалистического реализма, развивающегося в эпоху, когда история немыслима без социализма и коммунизма или вопреки им, может быть в полной мере выявлена только в том случае, если социалистическое искусство рассматривается в связи с развитием всего мирового искусства, мировой философской, социологической, эстетической мысли. Тема «Социалистический реализм и мировой литературный процесс» — одна из самых актуальных в современной науке о литературе.

Видимо, пора говорить о создании хотя бы пунктирной карты современной мировой литературы, эстетической мысли, литературоведения и критики, карты концептуальной, а не описательной.

Было бы глубоким заблуждением утверждать, что в этой области нами ничего не сделано или не делается. У нас опубликованы солидные труды по истории русской советской и многонациональной советской литературы, истории литератур народов СССР, современной литературы многих стран социализма и капитализма. Однако во многих книгах и журнальных статьях, как уже говорилось, метод тематически-описательный преобладает над аналитическим.

Какие же звенья художественного процесса требуют дополнительного исследования? Прежде всего процесс зарождения и формирования социалистического ре-

---

[8] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. в 13 томах, т. VI. М., 1955, стр. 287.

ализма. Еще не закончена дискуссия по вопросу о так называемом «кризисе» критического реализма в конце XIX в. Сейчас все реже встречается популярное в 30-х годах прямолинейное противопоставление социалистического реализма критическому, все чаще пишут о том, как критический реализм, условно говоря, «подготавливал» рождение реализма социалистического. Опыт показал, что пути рождения социалистического реализма в разных литературах многообразны. Здесь не может быть однообразной схемы. В ряде стран, например в Польше или Болгарии, где в XIX в. романтический метод занимал ключевые позиции в литературе, именно он по-своему подготавливал рождение социалистического реализма и наложил на него своеобразный отпечаток.

Различные художественные методы обычно находятся не в статическом состоянии, а развиваются, отталкиваясь от существующих других методов (например, сентиментализм и романтизм вели борьбу с классицизмом) или в процессе отталкивания взаимовлияют друг на друга (например, реализм и романтизм).

В наши дни очень актуален вопрос о переходе некоторых художников критического реализма и представителей разнообразных модернистских школ и так называемых авангардистских течений на позиции социалистического реализма. Эти пути перехода всегда очень своеобразны и индивидуально неповторимы, связаны каждый раз с находками и какими-то потерями. В переходные периоды часто прихотливо сочетаются художественные открытия разных методов.

Здесь еще много дискуссионных проблем. Так, например, ряд исследователей усиленно подчеркивают антибуржуазную направленность творчества некоторых модернистов и ищут внутри их творчества и эстетических систем потенциальные возможности для перехода на позиции социалистического искусства. Они видят в таких художниках врагов капиталистической системы, врагов отчуждения, подчеркивая, что в своем творчестве они отражают трагедию распада. Другие исследователи считают, что нужно развенчивать миф об антибуржуазности модернистов. Они не забывают о критическом подтексте модернистских произведений, но подчеркивают, что модернисты чаще всего отказывались от социального анализа общественных отношений, полагая, что зло

заложено не в социальных отношениях, а в самой основе неизменной природы человека.

Особое значение в наши дни приобретает проблема периодизации развития социалистического реализма. Не следует забывать, что этот художественный метод существует более семи десятилетий, уже сменилось несколько поколений писателей, создавших значительные произведения социалистического реализма. Этапы развития этого метода, видимо, не совпадают синхронно с этапами движения гражданской истории, хотя, бесспорно, последняя оказывает на них могучее воздействие. Принятое рассмотрение истории социалистического реализма по десятилетиям очень приблизительно определяет его своеобразие в различные периоды.

С конца 60-х годов идут споры о правомерности таких понятий, как «социалистическая литература», «литература советской эпохи», «советская литература», об объективном содержании этих понятий, о возможности рассмотрения в их рамках творчества писателей критического реализма или, например, художников модернистских школ, порывающих связь с канонами декадентства. Решение таких вопросов очень важно как для правильной оценки истории нашей литературы, так и для оценки состояния литературы в странах, только что вступивших на путь социализма, при изучении проблемы функционального значения отдельных художественных приемов, вливающихся в новую художественную структуру.

В наши дни раскрываются новые аспекты таких проблем, как проблема традиции и новаторства.

У нас в литературоведении и критике сложилась устойчивая традиция: анализируя любые проблемы социалистического реализма, обращаться к творчеству Горького и к классическим произведениям советской литературы 20—30-х годов. Разумеется, каждый исследователь может найти здесь очень много важного и поучительного. Но не нужно думать, будто подобными масштабами можно определять и объяснять все явления литературы сегодняшнего дня. Нельзя подходить к анализу современной литературы только с мерками крупнейших явлений литературы 20—30-х годов — она имеет и свои особенности.

Современный художественный процесс, на изучение тенденций и закономерностей которого ориентирует нас

январское Постановление ЦК КПСС о критике, составляют произведения 50—60-х и начала 70-х годов. И если какое-нибудь произведение этих лет не похоже на структуру «Дела Артамоновых», «Чапаева», «Железного потока», на поэму «Хорошо» или на любое другое выдающееся произведение прошлого, то это еще не причина считать новое произведение плохим. Известно, что Горький, Маяковский, А. Толстой, Шолохов и др., прежде чем создать классические образцы советской литературы, были смелыми и дерзкими новаторами и в какой-то мере разрушителями некоторых предшествующих образцов, хотя и опирались на животворные традиции своих великих предшественников. Они непрерывно искали новые пути, старались и в своем собственном творчестве не повторять уже сделанных открытий.

Советские писатели открывают не только новые стороны бурно развивающейся жизни, но и ищут новые художественные средства для их воплощения в произведениях искусства. «История поэзии,— писал в свое время Брюсов,— есть (между прочим) история постепенного совершенствования *средств* поэзии»[9]. Разумеется, формула Брюсова относится не только к поэзии, а и к другим видам художественной литературы.

Социалистический реализм, как здесь уже отмечалось, существует уже более семи десятков лет. Советская литература — уже более полувека. Для понимания направления его развития необходимо изучить закономерности трансформации его жанров, особенностей композиционно-сюжетных изменений, ведущих конфликтов, своеобразных форм типизации и многих других компонентов, которые условно называют особенностями художественной формы.

Литературный процесс 50—70-х годов включает движение эстетической и литературоведческой мысли этого периода, получившее отражение, в частности, в ряде дискуссий. Это дискуссии об особенностях героя нашего времени (о так называемом «идеальном» герое), о самовыражении в поэзии, о правильном понимании ленинского принципа партийности литературы, о кризисе критического реализма и особенностях современного этапа его развития. Этапное значение для решения важней-

[9] *В. Брюсов.* Стихотворения в 2 томах, т. 2. М., 1955, стр. 551.

ших задач литературоведения имела дискуссия 1957 года о реализме в мировой литературе. Шумная дискуссия о «физиках» и «лириках» продолжила старый спор о соотнесенности форм научного и художественного познания. Обсуждался также вопрос о гуманизме в современной литературе, о судьбах романа и реализма, дискутировались актуальные проблемы социалистического реализма. В 1967 г. прошли юбилейные сессии, посвященные опыту развития советской литературы и литературоведения за первое полустолетие Советского государства. В дни, когда отмечалось столетие со дня рождения В. И. Ленина, были по-новому осмыслены некоторые важнейшие проблемы ленинского наследия и его значения для мировой литературы.

В процессе развития советского литературоведения были интересные открытия, опирающиеся на глубокое изучение опыта сложного развития искусства, и свои поучительные потери, рожденные односторонним подходом к сложным процессам. Так рождались надуманные противопоставления реализма и романтизма, общего и исключительного, героического начала и психологии «маленького человека» и другие односторонние толкования важнейших проблем современной литературы, научную несостоятельность которых вскрыла наша критика.

Много было сделано для исследования особенностей национальных литератур разных народов нашей страны, взаимодействия и взаимообогащения их, для раскрытия их общности, их интернационального пафоса в дни подготовки и проведения праздника пятидесятилетия образования Союза Советских Социалистических Республик. За эти два последних десятилетия было проведено четыре съезда Союза писателей СССР, где поднимались актуальные проблемы развития советской литературы и литературоведения.

Перед исследователями стоит двоякая задача. Во-первых, осмыслить эти дискуссии не как хронологически описанные факты литературной жизни, а как процесс творческих исканий. Во-вторых, показать связь названных и других дискуссий с литературным процессом 50—60-х годов, их взаимное действие друг на друга. Такой концептуальный подход позволяет дать ответ на многие теоретические вопросы.

Уже говорилось о том, что многие особенности со-

ветской литературы и литератур стран социализма не могут быть полностью поняты без сопоставления их с направлением развития литературы в других странах мира, ибо литература социалистического мира должна рассматриваться как звено (и очень важное!) мирового литературного процесса.

Коснемся только некоторых сторон этой многогранной и все еще малоизученной проблемы.

Прежде всего — вопрос о путях развития современной мировой литературы. Буржуазные теоретики полагают, что реализм давно устарел, что вся современная мировая литература должна пройти через школу различных модернистских направлений. «Иначе, чем недоразумением,— справедливо говорил академик К. А. Федин,— трудно назвать настойчивое желание иных западных искусствоведов видеть чуть ли не повсеместно в мире угодную им последовательность развития художественных форм. Всякое национальное искусство, если оно не повторяет очередной моды Запада, должно бы, согласно этому взгляду, числиться по разряду недоразвитых. Можно ли, однако, ожидать, что в странах, борющихся за освобождение от колониализма, искусство непременно будет развиваться этапами, подобными его развитию в капиталистической системе? И мыслимо ли, чтобы искусство в странах социализма следовало за каждым поворотом мечущихся художников старого мира? Разве история каждого народа не прокладывает особого пути художникам этого народа?» [10]

Некоторые буржуазные ученые, как, например, немецкий ученый Арнольд Хаузер, полагают, что художественные произведения различных писателей не имеют общего мерила, каждое из них не продолжает другое и не дополняет его, каждое начинается сначала и достигает своей цели, как может.

Советским исследователям чуждо как представление о том, что существует единая схема развития искусства, общеобязательная для всех народов, так и утверждение автономности каждого произведения искусства, не связанного с общим процессом его развития. Каждая национальная культура в целом и литература в частности ведет борьбу с одними направлениями искусства,

[10] «Правда», 22 июня 1963 г.

взаимодействует с другими, оказывает творческое влияние на третьи. Литературоведы нашей страны много занимались изучением генезиса социалистического реализма, выявляли его соотнесенность с классическим критическим реализмом XIX века, к сожалению, несколько меньше с критическим реализмом XX века, всесторонне показывали его борьбу с самыми различными школами модернизма. Еще слабо у нас разработан вопрос об отношении социалистического реализма к разнообразным нереалистическим течениям XX века.

В последние десятилетия большую популярность на Западе завоевало структуралистское литературоведение, которое предлагало свое понимание литературного процесса.

Для разработки принципов структурализма в языкознании большую роль сыграл выдающийся швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр, много сделавший для анализа проблем языка и речи, для изучения знака как единства означаемого и означающего.

Как отмечали наши исследователи, некоторые лингвистические концепции де Соссюра легли в основу формалистических выводов структуралистов. Так, например, де Соссюр считал, что для развития всех наук целесообразно выделить две оси — ось одновременности, где должны изучаться соотношения сосуществующих явлений и вещей вне изменяющегося времени, и ось последовательности, рассматривающей изменение вещей и явлений на протяжении какого-то времени. Первый ряд — синхронический, второй диахронический. Свое понимание этих двух рядов исследования де Соссюр иллюстрировал рядом житейских примеров. То, что шахматы пришли в Европу из Персии — факт исторический, но это факт внешний, никакого отношения к существу и правилам игры не имеющий. Значение имеют факты, внутренне связанные с системой игры. Этот образный пример ориентировал исследователей на анализ в первую очередь внутренней структуры художественного произведения, отодвигая на второй план изучение литературного процесса и особенно его влияния на структуру отдельного произведения.

Исходя из этих принципов, де Соссюр создал две лингвистики — синхронную и диахронную, отдавая предпочтение первой из них.

Формалисты, опираясь на эти положения де Соссюра, возвели синхронный принцип изучения литературного произведения в абсолют. Одни из них предлагали заниматься историей литературы только как историей отдельных приемов художественного творчества, другие говорили, что историзм вообще давно исчерпал себя, третьи отводили истории искусства второстепенную, вспомогательную роль, предпочитая горизонтальные разряды вертикальным.

Некоторые исследователи сделали отсюда далеко идущие выводы о том, что перед литературоведом вырисовываются два вида законов — «внутренние», которые они должны изучать, и «внешние», решающего значения для анализа произведения искусства не имеющие. Многие крупные современные исследователи, о которых мы будем говорить в следующем разделе, сами поняли теоретическую несостоятельность подобных выводов.

Для решения ряда теоретических проблем важное значение имеет сопоставимый анализ одних и тех же проблем, выдвинутых художниками разных направлений современного искусства. Так, например, пора разрушить легенду о том, что вопрос об ответственности человека перед обществом и собой, об его активности поставлен и разрешен впервые экзистенциалистами. Произведения Горького, Бехера, Шолохова, Димова дают достаточный материал для ответа на вопрос, кто раньше обратился к этой проблеме и кто дал ее более плодотворное решение. Целесообразно в таком же сопоставительном анализе рассмотреть вопрос об отчуждении человека, проблему человек и механическая цивилизация в эпоху научно-технической революции, человек и общество, гуманизм и антигуманизм, проблемы социальной и научной фантастики и многие другие, важные для вскрытия законов литературного процесса.

В январском Постановлении о критике выдвигается задача утверждения высоких, революционных, гуманистических идеалов советского искусства, и эта задача связывается с другой — разоблачением реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, борьбой с различного рода ревизионистскими эстетическими концепциями. По существу это не две задачи, а единая задача, определяющая многогранную деятельность советской литературоведческой мысли.

Очень важным звеном современного художественного процесса является эстетическая, искусствоведческая и литературоведческая мысль. Надо признаться, что до последнего времени мы недостаточно хорошо знали, что сделано в этой области теоретиками буржуазного мира.

Первые значительные статьи, посвященные буржуазным эстетическим и литературоведческим концепциям, появились в начале 50-х годов. В этих статьях и некоторых более поздних сборниках информационная сторона явно преобладала над аналитической, чуждым теориям противопоставлялись совершенно правильные, но слишком общие и хорошо известные положения нашей науки, не опирающиеся на самостоятельные исследования фактов современной зарубежной художественной литературы. Кроме того, мы стали привыкать к тому, что преимущественно ведем спор по проблемам, выдвинутым нашими противниками, т. е., условно говоря, на том идеологическом плацдарме, который они нам навязали. Наступило время нам самим выдвигать важнейшие проблемы эстетики, литературоведения и критики, опираясь при этом на завоевания марксистско-ленинской эстетики, на весь опыт развития советского и мирового искусства, чтобы заставить наших идеологических противников принять бой на позициях, предложенных нами.

3

«Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства... должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам» [11]. За этими краткими строчками Постановления — опыт многих десятилетий руководства литературой и искусством, голос самого Ленина.

Как известно, сам Ленин дал немало примеров чуткого и требовательного отношения к художникам слова. Напомним для примера отношение Ленина к Горькому. Ленин систематически и осторожно поддерживал творческие искания Горького, с радостью отмечал его успе-

[11] «Коммунист», 1972, № 2, стр. 15.

хи и с большой принципиальной суровостью и горечью осуждал его ошибки и промахи, не забывая подчеркнуть, что Горький — всемирно известный писатель, основоположник пролетарской литературы, классик, стоящий в одном ряду с великими русскими писателями.

Точность идейных оценок, глубина социального анализа, эстетическая взыскательность и бережное отношение к таланту — это не взаимоисключающие определения, а различные грани единого подхода к такому сложному явлению, которое называется художник, создающий высокие эстетические ценности. Только сочетание взыскательности и бережного отношения к таланту помогает художнику выявить потенциальные возможности своего таланта, полнее раскрыть его своеобразие.

Уже говорилось, что в 50—60-е годы в советском литературоведении проходили бурные дискуссии по самым разнообразным вопросам. Напомним некоторые из них, которые имеют значение для понимания самой сущности искусства.

Еще несколько лет назад, ошеломленные невиданными успехами научно-технической революции, некоторые зарубежные и наши литераторы начали говорить о создании некоего «единого стиля», стиля эпохи, который будто бы характеризуется стремительностью, лаконичностью, фрагментарностью, раскованностью композиции, «свободной» передачей потока сознания и т. д. Советская критика показала, что характер стиля искусства не может определяться непосредственно техническими процессами чи, тем более, копировать их; концепция единого современного стиля обрекает искусство на однообразие форм, на исключение из сферы искусства творческих поисков.

Столь же односторонни продолжающиеся и до сих пор споры о «документальной» и «исповедальной» прозе как единственно возможном пути дальнейшего развития литературы. Если первая опирается преимущественно на предмет изображения, то вторая — на субъективное мироощущение писателя. Это спор о соотнесенности жизненной правды и художественного вымысла в искусстве, о методе изображения жизни. Рьяные документалисты ставят под подозрение все виды художественного вымысла, все виды условности, недооценивают возможности смелых творческих обобщений, признавая только так

называемую «правду факта»; теория документалистов при одностороннем ее толковании ведет к натуралистическому описательству. В центре внимания многих сторонников исповедальной прозы внутренний мир повествователя или героя произведения. Многие из них теряют ощущения Большого мира, полагая, что только та часть его, которая прошла через душу писателя или героя, достойна изображения. Здесь возникает опасная тенденция к сужению творческого внимания писателя, к оправданию субъективистских представлений о мире. Не многогранный мир отражается на страницах таких произведений, а маленький мирок, который заслоняет Большой мир.

Опыт показывает, что литераторы неизбежно приходят к ошибочным выводам, когда они абсолютизируют какой-нибудь один художественный прием, одну сферу жизни, вырывая ее из сложной системы социального бытия. Так случилось, например, с прозаиками и поэтами, которые увидели подлинную народность только в изображении самобытных характеров, патриархальных нравов и обычаев, сохранившихся в современной деревне якобы вопреки новой машинной технике и новым социальным отношениям. Так случилось и с теми литераторами, которые в борьбе с ложной патетикой подняли на щит «маленького человека», простого и несложного, попытались доказать, что именно он, а не революционно настроенный протестант был подлинным героем русской классической литературы. Нужно ли теперь доказывать, что такие попытки дегероизации искажают историю нашей художественной литературы и принижают реальный облик героя нашего времени.

Представляются неверными высказывания некоторых литераторов 60-х годов о советском романе 30—40-х годов, который, по их мнению, будто бы был лишь романом панорамным, событийным и в нем не раскрывалась индивидуальная психология человека; теперь же должна, мол, наступить новая эра — эра психологического романа. Едва ли можно согласиться и с мнением отдельных критиков о внутреннем монологе, якобы размывающем эпическую природу романа, являющемся признаком кризиса этого жанра. Число примеров ошибочных суждений можно легко расширить, но важно подчеркнуть, что наша критика в широких дискуссиях сумела раскрыть научную несостоятельность подобных высказываний.

Многообразие форм изображения жизни — закон развития социалистического реализма. В наше время изменяется сама структура художественного произведения, происходит своеобразное синтезирование жанров. Рядом с социальным романом (его иногда называют панорамным) развиваются повесть, рассказ, философский, психологический роман, роман-исповедь, аллегория, притча, эссеистика. По-новому отражается время и пространство, жизнь показывается в формах самой жизни и в условных формах, повышается роль метафорического изображения. В ином виде, чем раньше, выступает повествователь в прозе и лирический герой в поэзии. Возрастает значение документа в литературе. Взаимодействуют и взаимно обогащаются национальные литературы. При этом нельзя забывать, что «истинное произведение искусства, произведение слова — в особенности, есть всегда изобретение по форме и открытие по содержанию» [12].

Одним из самых острых вопросов идеологической борьбы последних десятилетий был вопрос о понимании самой сущности искусства, его места среди других форм общественного сознания, его соотношения с этими формами. Чтобы давать объективный анализ произведений художественной литературы, критик должен знать, что такое эстетическая реальность, каковы внутренние законы ее жизни, как она соотносится с реальной жизнью общества, чем она отличается от нее.

Известно, что различные школы буржуазного литературоведения не смогли дать удовлетворительного ответа на все эти вопросы. Так, например, очень популярная во второй половине XIX в. культурно-историческая школа рассматривала литературу как документ, отражающий духовную жизнь общества определенной эпохи, не видя специфики литературы, не отделяя ее от других форм общественного сознания — социологии, философии, публицистики и т. п. Вульгарно-социологические школы XX в. по существу были очень близки к школам культурно-историческим.

Во второй половине XIX в. и в XX в. широкое распространение получили различные виды субъективист-

---

[12] *Леонид Леонов.* Литература и время. М., «Молодая гвардия», 1967, стр. 282.

ского литературоведения. Теоретики этих школ полагали, что литература отражает не столько саму реальную жизнь, которую трудно и порой невозможно, по их мнению, познать, сколько представление художника о реальной жизни, его неповторимые переживания.

В конце XIX в. и особенно в XX в. получили широкое распространение формалистические школы литературоведения. Теоретики этих школ заявляли, что только они могут создать подлинную науку о литературе, ибо для них объектом исследования является не произведение как документ, отражающий реальную жизнь, не художник, воспроизводящий свои представления о реальной жизни, а само произведение литературы как таковое. Теоретики формалистических школ полагали, что они будто бы впервые в истории литературы стали заниматься проблемами специфики литературы и искусства.

Если проанализировать высказывания некоторых представителей этих школ, то легко обнаружить необычайное сходство их основополагающих тезисов: все они стараются прежде всего обособить литературу от других форм общественного сознания, противопоставить ее другим формам. На этих исходных позициях стояли и один из основоположников русского формализма Р. О. Якобсон, и теоретики так называемой «новой критики», еще недавно так популярной на Западе, и представители швейцарской школы В. Кайзер и Э. Штейгер, и авторы известной книги по теории литературы Уоррен и Уэллек, и популярные в 60-х годах структуралисты, отчасти объединенные вокруг журнала «Тель-кель».

Вероятно, с наибольшей точностью взгляды формалистов на сущность искусства выразил В. Кайзер в книге «Словесное произведение». Отдельное произведение является истинным предметом науки о поэзии, писал он. Метод исследования, который полностью этому не соответствует, не находится во внутреннем круге науки. Такие предметы изучения, как личность писателя, поколение, возраст, эпоха, находятся за пределами внутреннего круга литературоведения.

Многие формалисты полагают, что поэтика художественной литературы является составной частью лингвистики. Об этом, например, заявил Р. Якобсон на конференции «Стиль и язык», которая состоялась в 1958 г. в одном из университетов США (штат Индиана). Для

него художественная литература — это только особым образом организованный язык. Эту точку зрения разделяют и многие структуралисты. Так, в частности, поступает Ролан Барт, один из теоретиков группы «Тель-кель» [13]. В работах 50—60-х годов Р. Барт говорит о том, что каждое художественное произведение открыто для самостоятельного прочтения в разные эпохи, которые вкладывают в него различный смысл. Это, по Барту, происходит потому, что сам язык художественного произведения многозначен: Барт противопоставляет науку о литературе, занимающейся анализом многозначности языка, критике, будто бы улавливающей однозначный, сиюминутный смысл слов. Барт разграничивает две функции языка: коммуникативную, которая ориентируется на обозначаемое, т. е. на реальный мир, и поэтическую, направленную на знак, как автономную ценность. Язык для Барта — система знаков. Писатель и читатель, по Барту, не должны сопоставлять художественные структуры с закономерностями реальной жизни, отраженной и преображенной художниками,— эта задача находится за пределами анализа произведения. Барт предлагает изучать процесс взаимодействия знаков внутри самого произведения, влияние знака на другой знак, открывать второе значение знака. Это, по Барту, и есть та сверхзадача, которая стоит перед художниками и исследователями. Наиболее реалистично, по Барту, не то произведение, которое рисует действительность, дает копию ее, а то, которое использует реальную действительность как содержание для воплощения нереальной реальности языка. Поэтому, делает вывод Барт, наука о литературе — это наука не о содержании, а наука об условиях содержания, т. е. о формах. Отсюда — задача критики давать не объяснение, выяснение смысла произведения, а ограничиваться описанием особенностей произведения.

Советское литературоведение установило, что формалистические теории рассекают факторы, связанные с анализом художественных образов, особенно языка. К внеэстетическим категориям они относят проблемы связи произведения с действительностью, с талантом и

[13] «Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—1960-х годов». М., «Художественная литература», 1972, стр. 211—238.

мировоззрением художника, выяснение социального и эстетического воздействия произведения на читателя и т. д.

Возможно, что на какой-то стадии исследования целесообразно вычленить эти группы законов. Но это вычленение не должно мешать представлению об ориентации произведения в двух направлениях — в сторону жизни, которую оно отражает, и в сторону читателя, который его воспринимает. Без такой двусторонней ориентации невозможно понять и внутренних законов произведения.

Формалисты утверждают, что они хотят войти в художественное произведение через текст, а не помимо текста, изучать прежде всего внутренние законы искусства, видеть в искусстве самобытное, самостоятельное явление. Едва ли кто-либо будет опровергать научную плодотворность таких намерений. Однако опыт многолетних исканий формалистов показал, что они стремятся не столько *выделить* литературу из других видов духовной деятельности человечества, сколько *отделить* ее от этих видов и даже противопоставить им. Такое противопоставление эстетических категорий внеэстетическим, искусства другим формам общественного сознания сужает понимание сущности искусства, ведет к отрицанию его познавательного и духовно-воспитательного значения.

Нам, видимо, придется еще серьезно разобраться и в сложных вопросах современного структурализма в литературоведении, который опирается на многие выводы формалистической эстетики.

Известно, что структурализм успешно развивался на Западе особенно в конце 50-х годов и в 60-х годах. Он вел борьбу с экзистенциализмом, обвинял его — и не безосновательно! — в субъективизме, полагая, и это уже не так убедительно, что структурализм несет с собой не только объективный, но даже точно отработанный метод исследования.

Некоторые отечественные структуралисты, защищая принципы структурализма, ссылались на то, что термином «структура» пользовался еще Маркс, что у нас выходят исследования о структуре экономики, структуре социальных отношений, структуре личности и т. п. Почему же не может быть структурализма в литературо-

ведении, тем более что структурализм в языкознании у нас успешно развивается?

Структуралисты заявляли, что только они, оперируя математическими и кибернетическими методами, смогут создать точную науку о литературе. Но сводя явления искусства к логическим и математическим формулам, они уничтожают его специфику, о которой они так много говорят, так как исследуют явления в других качественных измерениях. Они, по существу, имеют дело не с произведениями искусства, а с моделями этих произведений.

Характеризуя коренные пороки структурализма как метода, один из наших исследователей пишет: «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 структуралистической критикой, объявляется «реалистической иллюзией» [14].

Большой материал для отрицательного отношения к структурализму дают и некоторые работы отечественных структуралистов, которые, часто без достаточной филологической подготовленности, делают выводы, поражающие или своей азбучной очевидностью, или невероятной усложненностью. Даже в работах такого серьезного ученого, как Ю. М. Лотман, обнаруживаются явные противоречия. Так, например, он отрицает методологическую связь между структурной поэтикой и формальной школой. Он говорит, что анализ произведения искусства не ограничивается анализом текста, что для этого нужно учитывать и внетекстовые элементы; этим утверждением ученый отталкивается от одного из самых важных тезисов структуралистов. Однако, замечает М. Б. Храпченко, «лотмановская «художественная модель» выступает вовсе не как система, раскрывающая структуру мира, а как совокупность субъективированных представлений о нем» [15]. Наши структуралисты, развивая субъективистское понимание художественного произведения, пользуются широко распространенным в

[14] *Ю. Барабаш.* Вопросы эстетики и поэтики. М., «Современник», 1973, стр. 234.

[15] *М. Б. Храпченко.* Семиотика и художественное творчество.— «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 78.

буржуазной науке термином «точка зрения», которая заменяет у них понятие позиции писателя.

Критически относясь к некоторым необоснованным притязаниям структурализма на роль исходной методологической основы искусствознания, наши ученые могут с успехом применять структуралистские, семиотические методы для решения важных задач марксистско-ленинского литературоведения, видя в них лишь один из способов анализа художественного текста.

Плодотворным творческим поискам писателей и литературоведов должно содействовать и решение некоторых проблем творческого метода советской литературы. Прежде всего речь идет о судьбе романтизма в советской литературе. В последние годы вокруг этого вопроса развернулись острые дискуссии. Определились три точки зрения. Первая — традиционная: социалистический реализм, являясь ведущим методом искусства социалистических стран, включает в себя романтизм или как органическую часть метода, или как творческое течение. Вторая рассматривает революционный романтизм как переходную форму от социалистического искусства к социалистическому реализму. Согласно третьей точке зрения, социалистический романтизм существует рядом с методом социалистического реализма. Последняя точка зрения вызвала серьезные возражения со стороны ряда критиков. Социалистический реализм дает широкий простор для разных художественных форм отражения жизни, в том числе и для форм романтических.

4

Известно, что литературно-художественная критика — один из разделов литературоведения, куда наряду с критикой входят методология и теория литературы, история литературы и ряд вспомогательных дисциплин. Нередко термин «критика» употребляется в более широком смысле, включающем в себя и проблемы теории и отчасти истории литературы. Вся сложная система современного литературоведения связана с философией, социологией, историей, эстетикой. Углубленное изучение этих связей и взаимодействия литературоведения с другими смежными гуманитарными науками — одна из важнейших задач науки о литературе. Она имеет первосте-

пенное значение и для совершенствования художественной критики. Не случайно Постановление ЦК КПСС в ряду других недостатков критики наших дней указывает и на ее невысокий философский и эстетический уровень.

В нашей печати дискутируется вопрос о том, какими качествами должен обладать критик, историк литературы, теоретик искусства. Некоторые исследователи полагают, что историк литературы может ограничить свою задачу тщательным анализом художественных явлений, что он не обязан давать им оценку, а критик должен такую оценку давать. Другой автор утверждает, что дельным историком литературы можно сделаться путем усердных занятий. А для критика нужно определенное дарование, особый склад натуры, широкая осведомленность в разных областях гуманитарных наук, знание жизни. Трудно представить, что подобные заключения помогают уяснению различий между критиками и другими литературоведами.

Современный критик обязан много знать, чтобы иметь право судить о художественном произведении. Он обязан тщательно исследовать те изменения, которые происходят в обществе, уметь анализировать социальные процессы, а главное, чувствовать их своеобразие и показывать, как они влияют на развитие современного искусства. Современный критик должен решительно повысить и уровень своей профессиональной подготовки, изучить труды по методологии и теории литературы, обязательно знать историю литературы, историю эстетической и критической мысли, чтобы подходить к новому произведению как к звену общего процесса развития литературы, раскрывать его неповторимые особенности.

Как известно, в трудах Маркса поставлен вопрос о генезисе и функциях искусства, один из основополагающих вопросов искусствознания. Маркс писал: «Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение» [16]. Этот вывод Маркса относится не только к искусству античного мира, но и к художественным произведениям других эпох. Следует напомнить, что

[16] «Маркс и Энгельс об искусстве» в 2 томах, т. I. М., 1967, стр. 121.

классики марксизма-ленинизма много говорили о познавательном, эстетическом, воспитательном значении искусства. Очевидно, литературовед и критик, занимающийся только вопросами происхождения того или иного произведения, изучением особенностей таланта художника, выявлением его социальной позиции, формальным анализом художественной структуры художественного произведения, рассмотрением его роли в процессе общественной борьбы, жизни произведения на разных стадиях исторического процесса, не выполнит своей задачи, если будет вычленять одну из этих функций, забывая о других. Его анализ будет односторонним. Только всестороннее рассмотрение произведений дает синтетическое представление о сложном художественном явлении, о его происхождении, исторической жизни, о его идейно-эстетических функциях.

Работа критика усложняется еще и тем, что многие понятия литературоведения, такие, как жанр, образ, стиль и многие другие, еще не имеют устойчивых определений.

Нередко ставят вопрос: к кому должна быть в первую очередь обращена критика — к художнику или читателю? Сторонники элитарных концепций полагают, что критика обращается в адрес самих художников, с которыми можно говорить о тайнах святого ремесла, и избранных читателей. Буржуазная эстетика склонна пропагандировать формалистические и субъективистские эстетические концепции. Советской литературной критике чужды и элитарные и субъективистские теории. Она неизменно обращена и к писателю и к читателю. Советские писатели неоднократно говорили о том, что без читателя, читателя массового, не существует литературы, он — составная часть искусства. В наше время, когда практически встал вопрос о воспитании всесторонне развитой личности, неизбежно повышается значение литературы и искусства. В оценке произведений искусства в наши дни поднимается и роль интеллектуально выросшего читателя с хорошим эстетическим вкусом. Критик должен научить читателя культуре чтения. Часто читатель радуется, находя в произведении знакомую ему мысль, то, что он уже знает. В других случаях его увлекает необычный сюжет, острые ощущения неведомых событий. Иной раз читатель доволен, открывая в

книге что-то новое, неизвестное, необыкновенно важное для его жизни. Критик не может не помнить, что культура чтения — это встреча двух неповторимых индивидуальностей: писателя, обладающего талантом и своеобразным ви́дением мира, и читателя, очень разного, обладающего часто большим жизненным опытом.

Жизнь изучается художником слова. Писатель обнаруживает в ней то, что до него было неизвестно читателю. Писатель не копирует жизнь, не повторяет ее, а обогащает своим ви́дением. Так рождается художественное произведение, новая эстетическая реальность. Но эта реальность, рожденная жизнью и художником, сама влияет на жизнь, формируя духовную культуру читателя. В парадоксальной форме этот процесс активного взаимодействия жизни и литературы отметил Бертольт Брехт. «Как вы поступаете,— спросили господина К.,— если вам нравится человек?» — «Я рисую его портрет,— сказал господин К.,— и стараюсь, чтобы он походил на него».— «Кто? Портрет?» — «Нет,— сказал господин К.,— человек!»[17]

Искусство — не пассивное зеркало, а такой мир, который заставляет человека изменяться, изменяться к лучшему, ибо в настоящем искусстве, прямо или косвенно, отражается высокий идеал художника как известная норма человеческого поведения. Критик может помочь читателю понять, что произведение искусства не бледный отпечаток жизни, не иллюстрация социологических доктрин, а живой и своеобразный организм, организм многогранный, который может дать материал и для социологических, и для философских, и для юридических, и для психологических, и для этических размышлений, но не сводится к ним.

«Великое дело — строительство коммунизма,— сказано в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС,— невозможно двигать вперед без всестороннего развития самого человека» [18]. Литература и литературная критика призваны помогать этому движению человечества к коммунизму.

---

[17] *Bertolt Brecht.* Geschichte vom Kanner. Berlin, 1958, S. 55.
[18] «Коммунист», 1971, № 5, стр. 65.

Г. В. Церетели

МЕТР И РИТМ В ПОЭМЕ РУСТАВЕЛИ И ВОПРОСЫ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ВЕРСИФИКАЦИИ

1.1.1. Почти каждый исследователь поэмы Руставели указывает на исключительное богатство, мелодичность и гармоничность стиха грузинского поэта, однако характеристика просодических качеств поэмы, которую встречаем в существующей литературе, часто носит импрессионистский характер и не опирается на детальный анализ метрической структуры поэмы. Дело в значительной степени осложнилось тем обстоятельством, что при изучении вопросов версификации поэмы в основу брали такие единицы (хорей, дактиль, второй пеон и т. п.), которые характерны для классической (древнегреческой, латинской) метрической системы и которые не имеют никакого отношения к стиху Руставели и к грузинскому стиху вообще. По этой причине в литературе по грузинскому стихосложению до последнего времени было распространено неправильное мнение о будто бы силлабо-тоническом характере грузинского стиха.

1.1.2. Текст поэмы Руставели, как известно, написан строфами, количество которых колеблется между 1500 и 1700 в зависимости от издания. В том издании [2], которое лежит в основе настоящего исследования, имеем 1587 строф. Строфа представляет собой катрен, т. е. состоит из четырех строк или стихов, объединяемых между собой одной общей рифмой. Количество стихов достигает в поэме $4 \times 1587 = 6348$. Стих состоит из 16 слогов и построен по дихотомическому принципу: делится на две равные части, на два полустишия, с цезурою между ними, и по 8 слогов в каждом полустишии. Количество полустиший достигает $2 \times 6348 = 12\,696$ единиц.

1.1.3. Структура полустишия тоже носит дихотоми-

ческий характер: полустишие разделено на два сегмента так, что в пределах стиха мы имеем четыре сегмента (по два сегмента в каждом полустишии). Для всей строфы это дает 16 сегментов. Таким образом, имеем точную соотнесенность: в строфе 16 сегментов и 4 строки, в строке 16 слогов и 4 сегмента. Всего в поэме имеем 25 392 сегмента ($2\times2=4\times4=16\times1587=25\,392$).

Для образования этих 25 392 сегментов использована 41 990 слов [3].

1.1.4. С точки зрения силлабического состава эти 41 990 слов «Витязя в тигровой шкуре» распределены следующим образом: односложные слова — 7113; двухсложные — 16 897; трехсложные — 10 780; четырехсложные — 5534; пятисложные — 1543; шестисложные — 82; семисложные — 15; восьмисложные — 26.

Если перевести частотность употребления этих слов разного силлабического состава на проценты и сравнить с другими языками [4], то получим такую картину.

Стих	1-сложные X	2-сложные		3-сложные			4-сложные	5-сложные	6-сложные
		X́X	XX́	X́XX	XX́X	XX́X			
Грузинский	17,0	40,2	—	25,6	—	—	13,2	3,6	0,2
Чешский	26,4	31,9	—	22,5	—	—	13,6	4,3	0,9
Русский	15,5	15,9	16,4	6,8	13,5	8,1	15,9	6,0	1,7
Английский	69,3	16,2	4,9	3,5	3,4	0,2	2,0	0,4	0,06

Семисложные и восьмисложные слова представляют собой композиты, составляющие которых обнаруживают такое же поведение, как и самостоятельные простые слова. Поэтому они как сложные слова не влияют на метрическую систему и не должны быть приняты во внимание. Мы имеем только один-единственный случай употребления простого семисложного слова, которого мы коснемся в дальнейшем. То же самое можно сказать относительно шестисложных слов. Из 82 случаев 60 образуют композиты и только 22 являются самостоятельными словами, которые должны быть приняты во внимание при анализе структуры стиха. Таким образом, 25 392 сегмента, из которых состоит поэма Руставели,

образованы главным образом односложными, двухсложными, трехсложными, четырехсложными и пятисложными словами.

1.1.5. Деление полустишия на сегменты тоже основано на дихотомии.

С одной стороны, мы имеем:

А. Симметричное деление, когда полустишие состоит из двух равных сегментов с четным количеством слогов, по четыре слога в каждом сегменте.

С другой стороны:

В. Асимметричное деление, но тоже бинарного характера, когда полустишие делится на два неравной величины сегмента с нечетным количеством слогов в каждом сегменте: 5 3 или 3 5.

Чередование сегментов типа А и В в пределах полустишия, стиха или строфы исключено. Они чередуются лишь по разным строфам, образуя катрены различных ритмических структур:

А — так называемый высокий шаири [5].

В — так называемый низкий шаири, или по принятому еще в старой грузинской литературе обозначению длинный шаири.

Таким образом, деление поэмы Руставели на высокий и низкий (длинный) шаири полностью основано на чередовании симметричных и асимметричных сегментов.

1.2.1. В высоком шаири, как уже отметили, полустишие делится симметрично [6] на две части, иначе говоря, оно состоит из двух эквивалентных сегментов, которые отделены друг от друга малыми цезурами или «потенциальными паузами».

Эти четырехсложные сегменты представляют собою в высоком шаири инвариантные величины, которые не могут быть заменены другими единицами. У границы четырехсложного сегмента проходит демаркационная линия, которую слово не может переступить. Поэтому, если в тексте высокого шаири встречается четырехсложное слово, оно непременно должно начинаться у первого слога сегмента, но не где-нибудь в другом месте (например, у второго, третьего и т. д.). Точно так же трехсложное слово может начинаться у первого или второго слога сегмента, но не у третьего или четвертого, двухсложное слово может начинаться у любого слога,

только не у четвертого. У четвертого слога может начинаться только односложное слово так, как оно там же кончается.

По этой причине в катренах с четырехсложными сегментами не встречаются пятисложные слова. Выше мы указали, что в поэме использовано 1543 пятисложных слова, но ни одно из них не встречается в высоком шаири, хотя бы даже в качестве исключения. По этой же причине в этих строфах, писанных с эквивалентною симметричностью, отсутствуют последовательности с количеством слогов 2 4 2, 1 1 4 1 1, 3 2 3, 2 3 3, 3 3 2 и им подобные, так как слово не может выйти за границу четырехсложного сегмента. В противном случае ритм будет нарушен.

С другой стороны, в пределах четырехсложного сегмента возможна любая комбинация слов, которая только теоретически возможна. Количество комбинаторных вариантов определяется по формуле $v=2^{n-1}$. Для четырехсложного сегмента это дает 8 возможных комбинационных вариантов. И действительно, по таблицам силлабического распределения слов, которые мы составили для поэмы, можно убедиться, что в поэме использованы все эти возможные варианты комбинаций слов в пределах четырехсложного сегмента: 4, 1+3, 3+1, 1+1+1+1, 2+2, 1+1+2, 2+1+1, 1+2+1. В зависимости от этих комбинаций по-разному будет распределяться ударение в пределах сегмента. В четырехсложных словах мы будем иметь одно ударение на третьем слоге с конца $\times\acute{\times}\times\times$ или, поскольку по некоторым данным четырехсложное слово в грузинском носит ударение на третьем и четвертом слогах с конца, мы можем получить схему $\times\acute{\times}\acute{\times}\times$. В случае $\acute{\times}+\times\times\times$ ударение будет падать на односложное слово, а также на третий слог с конца трехсложного слова $\acute{\times}\times\acute{\times}$, в случае использования двух двухсложных слов мы будем иметь ударение $\acute{\times}\times\ \acute{\times}\times$ и т. д.

Поскольку количество двухсложных слов в поэме достигает 40%, понятно, что для образования четырехсложных сегментов комбинация двухсложных слов встречается в большом количестве. Если принять во внимание то обстоятельство, что двухсложные слова в гру-

зинском языке носят ударение на втором слоге с конца, на интуитивном уровне может создаться впечатление, что сегменты катренов, писанных на основе эквивалентной симметрии, представляют собою комбинацию двух хореических стоп (дихорей), ×́× ×́×, но это только «тенденция», а не основное структурное явление.

Таким образом, односложные, двухсложные и трехсложные слова образуют в четырехсложных сегментах в комбинации друг с другом ритмические вариации. Эти вариации носят характер ритмической избыточности и подобно гармоникам влияют на тембр и ритм, но по существу не определяют структуру стиха, для которого в высоком шаири характерна эквивалентная пропорция 4 : 4(=8) 4 : 4(=8) = 16.

Как мы уже отметили, тот же шестнадцатисложный стих, полустишие которого составляет восьмисложник, в катренах низкого или длинного шаири делится на два асимметричных сегмента, из которых один является пятисложным, а другой трехсложным. Словораздел здесь проходит соответственно у пятого и третьего слогов.

Соотношение между пятисложными и трехсложными сегментами в пределах полустишия свободное, т. е. мы можем иметь последовательность 5 3 или 3 5. Эта последовательность определяется силлабическим характером слов, использованных для их образования, и может меняться от строки к строке или от катрена к катрену или оставаться без изменения. Если силлабический характер слов таков, что получаем последовательность 3 2 3 (или их эквиваленты 3 1 1 3, или 1 2 2 3, или 3 1 1 2 1 и т. д.), тогда мы можем иметь различную последовательность трехсложных и пятисложных сегментов, т. е. последовательность 3 2 3 можно интерпретировать двояко: 3+2(=5) 3 или 3 2+3(=5). Иногда установление границы между сегментами зависит от лексико-грамматических и семантических факторов, а иной раз мы имеем нейтральные отношения. По существу с точки зрения структуры стиха все равно, отнесем ли мы серединное двухсложное слово к предыдущему трехсложному или к последующему.

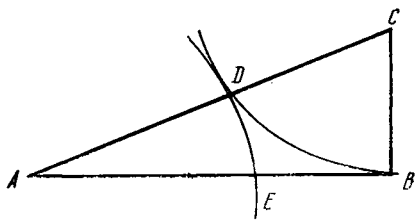
Последовательность асимметрических сегментов, представленная в первом полустишии, во втором полу-

стишии может быть так отражена, что получим эквивалентную симметрию[7], т. е. соотношение, характерное для эквивалентной симметрии, 53 53 или 35 35.

С другой стороны, во втором полустишии можем получить инверсивную (или, по терминологии Г. Вейля, геральдическую[8]) симметрию, когда во втором полустишии получаем зеркальное отображение первоначальных отношений: 5 3 3 5 или 3 5 5 3.

Таким образом, в низком шаири имеем соотношение 3 : 5 : 8, а это является пропорцией «золотого сечения» (sectio aurea).

«Золотым сечением» называется такое деление целого, когда больший отрезок находится в такой геометрической соотнесенности к целому, как меньший отрезок к большему, т. е. больший отрезок является «геометрической серединой» между большим и малым отрезками. Если отрезок AB разделить по золотому сечению, для этого нужно на линии AB у B восстановить перпендикуляр BC высотою в половину $AB : \left(\frac{AB}{2}\right)$. Вокруг C обводят круг с помощью CB. C связывается с A линией, которая пересечет этот круг у точки D. После этого вокруг A обводится с помощью AD круг, который пересечет линию AB в точке E. Отрезок EB так соотносится к AE, как AE к целому отрезку AB. EB : AE = = AE : AB.



Существуют другие способы получения «золотого сечения». «Золотое сечение» образуется на пентаграмме, полученной от правильного пятиугольника, с помощью диагоналей, которыми образуются малые и большие отрезки так, что малые отрезки находятся в такой пропорции в отношении больших, как большие в отношении сумм больших и малых отрезков[9].

Этой пентаграмме в Древней Греции и на средневековом Западе приписывали мистическую и магическую силу, как талисману для защиты от злых духов. Эти представления отражены в «Фаусте» Гёте [10], где говорится, что вошедший в комнату Фауста Мефистофель не смог выйти обратно, так как у порога была помещена пентаграмма так, что одна из вершин была направлена внутрь комнаты, а вершина противоположного вогнутого угла, вследствие несовершенства чертежа, имела маленькое отверстие, так что дух мог войти в комнату, а выйти не удалось.

В связи с этим Мефистофель говорит:

Нет, трудновато выйти мне теперь.
Тут кое-что мешает мне немного:
Волшебный знак [11] у вашего порога.

Фауст:

Не пентаграмма ль этому виной?
Но как же, бес, пробрался ты за мной?
Каким путем впросак попался?

Мефистофель:

Изволили ее вы плохо начертить.
И промежуток в уголку остался,
Там, у дверей, — и я свободно мог вскочить [12].

Перевод Б. Н. Холодковского

После того, как Мефистофель усыпляет Фауста, который не хотел его выпустить, мыши и крысы должны будут прогрызть вершину пентаграммы, которая иначе была непреодолима.

Алгебраическим выражением «золотого сечения» является $a : x = x : (a - x)$. Для нахождения x получается квадратное уравнение $x^2 + ax - a^2 = 0$, решение которого даст $x = \frac{a}{2} = (5-1) = 0{,}62\ a$ точное соотношение частей «золотого сечения» 0,61803 и 0,38197. Чем ближе части к этому соотношению, тем совершеннее соотношение.

Это условие можно переписать таким образом:

$$\frac{x}{a}\left(1 + \frac{x}{a}\right) = 1 \text{ или } x = \frac{a}{1 + \frac{x}{a}},$$

откуда:

$$x = a \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + 1 \ldots}}},$$

т. е. x получают в виде замечательной непрерывной дроби, подходящие дроби которой будут:

$$\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13}, \frac{13}{21}$$

и т. д.: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 и т. д., где каждое число, начиная с третьего, равно сумме двух предыдущих [13]. Эти ряды называются рядами Фибоначчи [14], по имени итальянского математика Леонардо Фибоначчи (род. около 1170 г., ум. после 1228 г.), который после путешествия на Востоке ознакомил Запад с достижениями арабской математики.

Пентаграмма связана с древней вавилонской культурой. Уже в V в. до н. э. для пифагорейцев была известна пропорция «золотого сечения» [15], как это видно из второй книги элементов Евклида [16]. Геометрическая алгебра, которая представляет содержание второй книги, опирается на открытие иррациональных величин, которое должно было иметь место в V в. до н. э. Первооткрывателем принято считать Гиппаса из Метапонта, деятеля первой половины V в.[17]

При исследовании пентаграммы пифагорейцы установили несоразмерность диагонали и бедра в этом многоугольнике. Впоследствии, в процессе обоснования соотношений этих линий, они пришли к геометрическим дефинициям и «золотому сечению» [18].

Это открытие дало Платону толчок к обоснованию знания, а некоторые схоластики средневековья рассматривали его как «божественную пропорцию».

С помощью крупнейшего представителя афинской школы неоплатонизма Прокла Диадоха (410—485) представления об этих пропорциях распространились в византийском культурном мире и на средневековом латинском Западе, когда произведения Прокла были переведены на латинский язык (XIII в.).

Большое значение приобрела пропорция золотого сечения в эпоху итальянского Ренессанса, когда ее рассматривали как высшее проявление совершенства и гар-

монии в природе [19] и искусстве. По традиции применение термина «золотое сечение» приписывается Леонардо да Винчи, а его друг, математик Лука Пачоли (Лука ди Борго, род. в 1445 или 1450 г., ум. около 1514 г.), посвятил ему трактат под названием «De Divina proportione» («Венеция», 1509), в котором утверждает, что, подобно пятой субстанции, с помощью которой вызваны к бытию четыре простых тела, четыре элемента — земля, вода, воздух и огонь, а через них всякая другая вещь в природе, так и «божественная пропорция», согласно Платону в его «Тимее» [20], дает формальное бытие самому небу, ибо ему приписывается вид тела, называемого додекаэдром, которое невозможно построить без пропорции «золотого сечения» [21].

В XIX в. А. Цайзинг (A. Zeising) [22] утверждает, что построение частей на основе золотого сечения является основным принципом всякого творчества, которое стремится к красоте и совершенству как в природе, так и в искусстве.

Особую роль сыграло золотое сечение в архитектуре и живописи [23]. По «золотому сечению» построены фригийские гробницы и афинский Парфенон, базилика Петра в Риме, картины Тициана и Леонардо да Винчи, Сикстинская мадонна Рафаэля в Ватикане, автопортрет Дюрера и ряд других шедевров мирового искусства» [24].

Замечательно, что совсем недавно акад. Б. А. Рыбаков и А. В. Арциховский обнаружили, что по этому принципу построены памятники древнерусской архитектуры в Пскове, Новгороде, Суздале и др.[25]

Есть основание считать, что этот же принцип обнаруживается в плане Мцхетского Сиони и храма Баграта в Кутаиси и других памятников древнегрузинского зодчества.

В нашу эпоху известный архитектор и художник Ле Корбюзье на основе «золотого сечения» построил свой Modulor [26], вызвавший сенсацию в мире и про который А. Эйнштейн говорил, что это новая система измерения, которая «затрудняет плохое и облегчает хорошее» [27]. В 1951 г. международный конгресс в Милане, на котором присутствовали математики и эстетики, архитекторы и художники со всех стран, был посвящен «божественной пропорции».

Законы «золотого сечения» детально разработаны в области пространственных, пластических искусств. Но, как справедливо указывает С. Эйзенштейн, «в приложениях к искусствам временным... они имеют, пожалуй, большее поле приложения» [28]. И это совершенно верно, так как «золотое сечение» — динамическая пропорция, и не случайно назвал его Джей Хембидж «динамической симметрией». Сила эстетического воздействия этой симметрии хорошо показана в трудах Эйзенштейна. По его мнению, «анализ лучших произведений оказывается построенным по шкале пропорции, отвечающей соотношениям векторов отдельных поворотных точек так называемой логарифмической спирали. Т. е. той спирали, по которой в равной мере разрастаются в объеме рога диких коз, головки подсолнухов и морские раковины». «...Спираль же эта сама по себе тоже весьма примечательна. Ей посвящено подробное исследование Джея Хембиджа (*Jey Hambidge*. The Elements of Dynamic Symmetry. New York, 1919—1926). Она этого вполне заслуживает, ибо именно эта спираль определяет собой пропорцию так называемого «золотого сечения», которая лежит в основе наиболее замечательных произведений древности. Ее особое эстетическое воздействие строится на том, что она есть переложенная в пространственные пропорции основная формула процесса органического роста и развития в природе, охватывая в равной мере раковину Nautilus, головку подсолнуха и человеческий скелет. Эта пропорция является, таким образом, наиболее полным отражением в законе строения произведения, закона строения всех органических процессов развития. Больше того, это отображение единой закономерности, в равной мере лежащей в основе обоих».

«Примитивная геометрическая пропорциональность есть лишь относительное и относительно грубое приближение к этой гораздо более сложной и изысканной пропорциональности. Принадлежность к одной или другой системе придает группам произведений искусства обозначение принадлежности либо к «динамической», либо к «статической» «симметрии» ... используя обозначение симметрии в первоначальном греческом смысле как аналогии; дословно оно обозначает соотношение элементов формы в рисунке или в организме по отношению к целому. В рисунке это то начало, которое устанавливает

правильное соотношение многообразия в единстве...» (Джей Хембидж, Введение, стр. XIV).

«...Греческое и египетское искусство базируется на «динамической симметрии». Превосходство динамической симметрии над статической симметрией очевидно, как только они подвергаются сличению. Вспомним хотя бы отношение Маркса к античному искусству. Вообще же «возможно, что статическая симметрия не более как специальный случай динамической, в той же мере, как круг есть частный случай эллипса...» [29]

Ясно, что Эйзенштейн, который был такого мнения о динамической симметрии, широко применял эту пропорцию в своем творчестве. Лучшие его произведения («Броненосец «Потемкин» и др.) основаны именно на принципе «золотого сечения» [30].

Анализ музыкальных произведений, проведенный Э. К. Розеновым, как указывает Эйзенштейн, показал «очень высокий процент «попаданий» золотого сечения в музыке» [31]. Исследование Э. Лендваи показало, что музыка знаменитого венгерского композитора Белы Бартока целиком основана на пропорции «золотого сечения» [32]. У Бартока имеем такое соотношение: лейтмотив 3 5 = 8, так же, как у Руставели в низком шаири; главная тема: 5 8 = 13; вторичная тема: 13 24.

В поэзии Эйзенштейн попытался найти пропорцию «золотого сечения» у А. С. Пушкина, но не в отношении просодических единиц стиха, а в сюжетно-тематическом делении «массива» на большие и малые отрезки по принципу «золотого сечения» [33].

Руставели больше половины своего сочинения построил по принципу «золотого сечения». Из 1587 катренов 863 построены по пропорции 3 5 = 8 (как лейтмотив Белы Бартока), а 723 на основе эквивалентной симметрии.

Возникает вопрос: является ли использование пропорции золотого сечения у Руставели случайным, интуитивным или он знал эту пропорцию и сознательно применял ее? По этому поводу в настоящее время можно высказать только предположения. Поэт ставил себе целью создать художественное произведение, поэму или роман, в стихах большого объема. Если бы он писал такого объема произведение (1587 строф с шестью тысячами с лишним строк) одним метром и ритмом (как, напри-

мер, «Шахнаме», где принят размер мутакариб), это было бы монотонно и однообразно. С другой стороны, изменение метра по строфам или по частям лишило бы произведение целостности с просодической точки зрения.

Перед поэтом стояла задача подобрать такой размер, в пределах которого можно было закономерно менять ритм так, чтобы не нарушать силлабическую структуру строки. Осуществление этого намерения возможно было только с помощью шестнадцатисложного стиха, половина которого состоит из восьми слогов. Число восемь является единственным в рядах чисел, дающее возможность получить, с одной стороны, эквивалентную симметрию, а с другой — «золотое сечение». Если мы возьмем основную единицу силлабического стиха, слог, то мы получим:

1. Путем удвоения: 1 2 4 8 16 32 64 и т. д.
2. По рядам Фибоначчи: 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55.

Если мы отбросим единицы и двойки, которые не могут образовать строку, общим в обоих этих рядах является только одно число (восемь), которое можно делить способом «золотого сечения», так и на основе эквивалентной симметрии. Только восьмисложник давал возможность поэту получить, с одной стороны, динамическую пропорцию 8 : 5 3, а с другой — эквивалентную симметрию 8 : 4 4. Делить по-разному можно было, конечно, и другие числа, например (20) : 10 = 5 5 и 4 4 2; или 5 3 2; (12) : 6 = 3 3 и 2 4, но это было бы несовершенным с точки зрения золотого сечения. Поэтому Руставели избрал в качестве размера это единственное число, которое давало возможность в пределах одного размера создать два различных ритма 4 4 = 8 и 5 3 или 3 5 = 8.

Поэтому понятно, почему писана поэма «Витязь в тигровой шкуре» шестнадцатисложным размером. Надо думать, что пропорция 3 5 = 8 подобрана совершенно сознательно для чередования с эквивалентной симметрией высоких шаири. Надо думать, что Руставели был знаком с обеими этими пропорциями и сознательно применял их.

Мог ли Руставели знать о «золотом сечении»?

Выше мы отметили, что как византийский культурный мир, так и средневековый латинский Запад озна-

комились с Евклидовой теорией о делении отрезка в среднем и крайнем отношении с помощью Прокла Диадоха [34–35].

Прокла хорошо знали в Грузии XI—XII вв., одно из его главных сочинений «Теология» было переведено на грузинский язык и комментировано мыслителем и философом конца XI — начала XII в. Иоанном Петрици, который сам сообщает в послесловии своих комментариев, что эта работа неоднократно переводилась на грузинский до него, но он дает новый перевод, потому что каждый понимал его по-своему [36]. Трудно себе представить, чтобы столь популярный в Грузии в XI—XII вв. Прокл не был знаком Руставели, который мог с ним ознакомиться не только в грузинском переводе, но и в греческом оригинале, а с «Элементами» Евклида он мог ознакомиться также в арабских переводах.

Это тем более вероятно, что Руставели был хорошо знаком с теми областями знания, изучение которых считалось обязательным в то время для образованного общества в Византии [37] и Грузии. Эти отрасли перечислены в послесловии самого Петрици: «геометрия, математика, музыка, риторика, грамматика, философия и астрономия» [38]. Сам Петрици обнаруживает глубокое знание этих предметов, и в такой же степени был сведущ в них автор «Витязя в тигровой шкуре», как видно из самой поэмы. Сама поэзия рассматривается здесь как вид мудрости, т. е. философии, а знание философии было невозможно без математики и геометрии. Сам Прокл был автором не только трактата об «Элементах теологии», но и автором комментариев на геометрию Евклида.

Связь Руставели с неоплатонизмом Иоанна Петрици и Прокла Диадоха давно известна. Еще в 1910 г. Н. Я. Марр указывал, что начитанностью Шоты в грузинской неоплатонической философии объясняется также вся фразеология стиха 864,4 в речи Тариэла: «Разложились мои элементы и присоединились к семье (sira) души». Там же Марр указывает, что слова «кавшири», «начало», «элемент» и «sira», греческое « σειρά », «*цепь*», в значении *линии происхождения, породы, семьи категорий*, употребляемые поэтом, обычны в теологических «Началах» Прокла и его грузинском переводе Иоанна Петрици: «И находится каждый [предмет] в своей кате-

гории (sira), например, в категории богов, или, например,— мыслей, или, например, душ, или, например, сущностей, или, например, тел; из числа всех этих [предметов] одни ближе к своей причине и цели стремления, а другие — дальше от них» [39].

Впоследствии, после опубликования «Начал» Прокла в переводе Петрици и его комментариев к ним, стала более ясной связь мировоззрения Руставели с философией Прокла Диадоха [40].

Все это дает основание думать, что Руставели был знаком с пропорцией золотого сечения и сознательно употреблял ее наряду с эквивалентной симметрией «высоких» катренов.

Это не значит, конечно, что в процессе творчества Руставели считал сегменты и количество слогов, их образующих. Надо думать, что деление слогов на сегменты происходило интуитивно, так же, как у Моцарта в музыке использование пропорции 4 4=8, а у Белы Бартока — «золотого сечения» 3 5=8 [41]. В процессе творчества поэт опирался, очевидно, на свою интуицию, но выбор этих двух пропорций был сделан, по-видимому, вполне сознательно.

Как в четырехсложных сегментах, так и в пределах трехсложных и пятисложных сегментов, являющихся инвариантными единицами высокого шаири, мы можем иметь любые комбинационные варианты, которые допустимы по формуле $V = 2^{n-1}$. Для трехсложного сегмента это дает четыре варианта: 3, 111, 12, 21. При этом следует отметить, что для образования трехсложного сегмента очень часто использовано трехсложное слово. Но, поскольку трехсложные слова, как уже отметили, в грузинском языке носят ударение на третьем слоге с конца, то и в данном случае на интуитивном уровне создается впечатление, будто в высоких катренах мы имеем дактили (и это обстоятельство часто вводило исследователей грузинского стиха в заблуждение). Но это только кажущееся сходство, тенденция, свободные варианты, меняющиеся от случая к случаю в зависимости от характера слов, образующих сегмент, а не основные структурные единицы стиха. Главная причина заблуждения исследователей стиха Руставели и ошибочных утверждений о будто бы силлабо-тоническом характере грузинского стиха заключается именно в том, что явле-

ния тенденций, свободные варианты, не отличались от основных, инвариантных единиц, лежащих в основе структуры стиха.

В пятисложных сегментах по предложенной нами формуле должны иметь $V = 2^{5-1} = 16$ вариантов. Из них встречаются все комбинационные варианты (5,1 + 4, 4+1, 3+2, 2+3, 2+2+1, и т. д.), кроме одного: 1+1+1+1+1.

При этом следует отметить, что если в начале полустишия имеем последовательность 1 4 или в конце полустишия 4 1, полустишие будет принадлежать к низкому шаири. Но если в начале полустишия встречается последовательность 4 1, а в конце 1 4, мы не можем определить в пределах полустишия характер катрена. Для этого надо будет учесть вторую половину стиха, а может быть, и другие строки, а также цифру, о которой речь пойдет ниже.

В нечетных сегментах так же, как и в четных, о которых говорили выше, недопустимы пропорции, нарушающие границы сегментов. Поэтому в катренах низкого шаири исключены такие отношения, как 2 4 2, 2 5 1, 1 5 2 и их эквиваленты.

Установленные нами пропорции прослеживаются на протяжении всей поэмы. Только в 23 случаях из 41 990 единиц слово выходит за границу сегмента. Практически их можно не принимать во внимание. Но в этом исключении тоже наблюдается определенная закономерность. Из этих 23 слов 22 — шестисложные слова, а одно — семисложное. Все они находятся в конце второго полустишия и образуют рифму. Возможно, это обстоятельство делает терпимым наличие этих слов в стихе. В этих полустишиях уже стирается грань между высоким и низким шаири, так что фактически мы уже не имеем деления полустишия на сегменты, подобно тому, как это происходит во французском александрийском стихе. Возможно, что в этих случаях мы имеем рудиментарное отражение предыдущей ступени развития стиха, когда он не делился на сегменты..

Наконец, в «Витязе в тигровой шкуре» встречается один двадцатисложный катрен, который был распространен в Грузии в эпоху, предшествующую Руставели. Этим размером написаны произведения древнегрузинских одописцев. Принципы, на которых основаны сег-

менты двадцатисложной строфы, точно такие же, как и для пятисложных сегментов шестнадцатисложных катренов.

Стих делится на две части по 10 слогов в каждом полустишии. Полустишие состоит из двух пятисложных сегментов, в пределах которых мы можем иметь все возможные комбинационные варианты, которые установлены для аналогичных пятисложных единиц шаири. Распределение ударения зависит от характера слов, из которых состоит сегмент.

Дихотомия, которая проведена в сегментации катренов поэмы Руставели, проявляется и в рифме. Симметричные и асимметричные строфы противопоставляются друг другу также с точки зрения рифмы.

А. Если сегмент стиха состоит из четных слогов, рифма тоже должна иметь четное число слогов в клаузуле, обычно два, реже четыре слога.

В. В сегментах с нечетными слогами рифма состоит из нечетного числа слогов, обыкновенно из трех.

При этом следует отметить, что ударение не играет никакой роли и в образовании рифмы. В грузинском стихе вообще, и у Руставели в частности, вопреки распространенному мнению, хореических и дактилических рифм не существует, хотя сегмент и клаузула могут походить иногда на дактиль, или на амфибрахий и анапест, или же на хорей, в зависимости от распределения ударения в их пределах. Это, в свою очередь, зависит от силлабического характера слов, им соответствующих. Вообще ударение в грузинском стихе носит чисто механический, антропофонический характер, и его функциональная нагрузка равна почти нулю, если не считать его незначительной роли в образовании стыка (juncture), явления, в грузинской лингвистической литературе до сих пор не замеченного, несмотря на его более значительную роль в грузинском, чем, например, в английском или в каком-либо другом языке [42]. Вся поэзия древнегрузинских одописцев основана на этом явлении [43].

В связи с рифмой следует также отметить, что структура слога, составляющего клаузулу, значительно проще, чем его структура в сегментах. Здесь не встречаются слоги с нагромождением согласных, часто до пяти, как в других случаях. Слог состоит обычно из гласного

и одного согласного, или наоборот. Из согласных преобладают сонорные и звонкие. Характерно, что такую же картину мы наблюдаем и у других грузинских поэтов, начиная с древнейших времен до наших дней.

Более того, это же явление прослеживается в поэзии многих других народов: арабов, персов, итальянцев и т. д. Может быть, этим объясняется, что у Руставели и Данте, например, мы находим около сотни одинаково звучащих рифм.

Структура слога в клаузуле подчиняется, по-видимому, в какой-то степени универсальным законам.

Анализ возможных пропорциональных отношений в клаузуле и сегменте стиха Руставели приводит нас к выводу, что мы имеем явления:

I. *Допустимые*, которые в свою очередь делятся

a) на преференциальные [44];

b) редкие или в какой-либо степени ограниченные;

c) допустимые, но практически не реализованные, как, например, 1 1 1 1 1 в пятисложном сегменте.

II. *Запрещенные.* В эту категорию входят отношения, которые не только не встречаются, но и не могут встречаться, так как это вызвало бы нарушение метра или ритма, правил употребления рифмы и т. п. В эту категорию входит также запрещение увеличения или уменьшения слогов в строке. В шаири мы должны иметь 16 слогов, ни больше, ни меньше. В так называемом чахрухаули (двадцатисложном стихе) — 20 слогов. Соответственно — по 8 и 10 слогов в полустишии, являющемся основой стиха.

В пределах допустимых отношений необходимо выделить основные структурные единицы, константы и тенденции, без разграничения которых характеристика не может быть полной, как это справедливо отмечено в литературе.

Таким образом, запрещение таких отношений, снимающих словораздел у четвертого слога в высоком шаири и у третьего и пятого — в низких катренах, недопустимость изменения силлабической протяженности строки в пределах данного размера, а также более или менее ясно выраженная тенденция образовывать четные сегменты с помощью слов с четным количеством слогов при двухсложных или, реже, четырехсложных рифмах и нечетные сегменты с трехсложными рифмами с по-

мощью слов с нечетными слогами является основной характерной чертой структуры стиха Руставели.

Попытки использовать пропорциональные отношения, характерные для «Витязя в тигровой шкуре», в единичных случаях встречаются и до Руставели. Этим ритмом писаны две строфы в поэме Чахрухадзе «Тамариани», несколько строк в сочинении историка XI в. Леонтия Мровели, а также в эпитафии Давида Строителя (1089—1125) и истории царицы Тамары.

Руставели первым в истории грузинской поэзии использовал высокий и низкий катрены для создания большого поэтического произведения. Но, с другой стороны, на этой дихотомии, которая лежит в основе стиха Руставели, построена народная поэзия хевсуров [45], язык которых и в других случаях обнаруживает архаические черты. Кроме того, проведенное нами специальное исследование показало, что эта же дихотомия лежит в основе поэзии сванов [46]: 1) восьмисложный стих с соотношением 4 4 и 3 5; и 2) десятисложный стих с двумя пятисложными сегментами. Возможно, что такие соотношения удается установить в мегрело-чанском, несмотря на то что там благодаря явлениям сандхи наблюдаются значительные инновации.

С другой стороны, деление стиха на симметричные (4 4 = 8) и асимметричные (5 3 = 8) единицы, которые мы находим у Руставели и в картвельском стихе вообще, находит параллели и в других языках. По мнению ряда специалистов [47], для общеславянского стиха характерно было деление на два вида с двойной дихотомией: длинный стих (десятисложник) ~ краткий стих (восьмисложник). В обоих этих видах мы имели симметричное деление строки на равные колоны — для элегий и асимметрическое деление на неравные колоны — для эпических произведений. Краткий стих (kracistih) сербско-хорватского (tužbalice) состоял из 8 слогов, которые делились на тетрасиллабические колоны (4 4) с обязательной цезурой между ними, напоминающие трохаический тетраметр греческого.

Короткий вид славянского эпического стиха представлен в «исторических песнях». Он является более «степенным», «документальным» стихом. Характерной для него была пропорция $^5/_3$ со специальным квантитативным каданcом, в котором, как это показывает

сербско-хорватский стих, неравному числу логов колона отдавалось предпочтение сравнительно с равным количеством.

Соответствующие пропорции засвидетельствованы для ведического санскрита, для греческого и для кельтского (ирландского) стиха.

Симметрическое деление восьмисложного стиха встречается еще в «кратком метре» (ведического санскрита), разделенном на четырехсложники, хотя и без цезуры, что рассматривается как более позднее явление.

Аналогичную картину видят в греческом гномико-эпическом стихе, который некоторые исследователи рассматривают как древнейший вид греческого стиха. Характерное для греческого равенство долгого слога двум кратким (— = ∪∪) принято считать за позднюю инновацию. По мнению Р. Якобсона, этот вид стиха был ближе всего к общеиндоевропейскому прототипу. Этот стих индоевропейского представляет собою «длинную строку» и был использован для более формального стиля [48]. Он противопоставлялся «короткой строке», с той же структурой, но меньшим количеством слогов.

Для индоевропейской метрики А. Мейе [49] первый использовал сравнительный метод и установил историческую связь между греческим стихосложением и системой стиха ведического санскрита. Выяснилось, что эти языки представляют рефлекс общеиндоевропейского материала, не только в лингвистических феноменах, но также и в поэтической форме. Затем Р. Якобсон установил третий рефлекс этой общеиндоевропейской метрической системы [50], а позднее К. Уоткинс выявил кельтское соответствие этой системы [51]. Таким образом, выяснилось, что эта бинарная организация стиха, оппозиция коротких и длинных стихов, характерна для всех метрических систем, которые происходят от индоевропейского.

Мы видели, что в основе стиха Руставели и грузинского стиха вообще тоже лежит эта бинарная дихотомия.

I. Симметрия ~ асимметрия, т. е. деление на равные (4 4) и неравные сегменты (5 3 или 3 5).

II. 1) Короткий стих, шестнадцатисложный размер с восемью слогами в полустишии; 2) длинный стих: двадцатисложный, по десять слогов в полустишии.

Если верно наше предположение, что эти виды стиха были характерны также для общекартвельского языка и представляют собою его рефлекс, то мы имели бы в высшей степени интересное совпадение с индоевропейским материалом, что наблюдается и в других областях структуры языка.

В заключение можно отметить, что анализ текста «Витязя в тигровой шкуре», основанный на изучении всего текста в целом, позволяет прийти к выводу, что стих поэмы Шота Руставели, так же как и грузинский стих вообще, является не силлабо-тоническим (stress-timed rhythm), как думают некоторые исследователи, а силлабическим (syllable-timed rhythm) [52], т. е. представляет собою кадансы с тенденцией повторения в определенных интервалах времени, независимо от того, какое количество звуков мы имеем в слогах или какое количество ударений — в сегментах. Вместе с тем это регулированный силлабический стих, так как обязательно деление полустишия на два сегмента, все равно, эквивалентно (4 4) или на основе пропорции «золотого сечения».

Единицы, положенные в основу размера, и создают большое количество разных пропорциональных отношений, подобно некоторым другим системам стиха [53], обнаруживают в грузинском стихе также тесную связь между метрическими и грамматическими элементами. Конец строфы совпадает с синтаксически и семантически законченной частью поэмы. Строка кончается там, где кончается предложение или фраза, если она даже является компонентом более сложной фразы, а граница сегмента, как правило, совпадает с границей слова.В основе всех этих сложных отношений между слогами, словами, сегментами, строками, строфами и рифмами лежат симметрия и динамическая пропорция, которая, как мы видели, является одним из видов симметрии. Поскольку поэтическое произведение построено на закономерных пропорциональных отношениях метрических и ритмических единиц, естественно, что в его организации большую роль играет симметрия, которая не чужда даже прозаической речи [54]. Поэтому в настоящее время при исследовании структуры стиха особенное внимание уделяется выявлению симметрических отношений. Характерно, что Р. Якобсон [55] одно из своих исследований

о китайском стихе предваряет словами из книги акад. В. И. Вернадского «Химическое строение биосферы Земли и ее окружения»: «Несмотря на существование многочисленной литературы о симметрии и частое практическое использование этого понятия, все еще трудно определить место симметрии в системе наук... Симметрия — одно из глубочайших эмпирических обобщений, с которым мы имеем дело» [56].

А один из крупнейших математиков современности Г. Вейль в своей известной книге о симметрии приводит слова поэтессы Анны Викхэм:

Боже, ты великая симметрия!]
Ты вложил в меня гложущую страсть,
От которой моя скорбь проистекает.
Взамен всех потерянных дней,
Растраченных мною на путях блужданий,
Дай мне одну совершенную вещь[57].

Руставели дал нам совершенную симметрию, и теперь, когда это совершенство выявлено, его значение для истории грузинской поэзии представляется нам исключительным.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Доклад, прочитанный 2 марта 1973 г. на годичном собрании Отделения литературы и языка АН СССР.

[2] *Шота Руставели.* Витязь в тигровой шкуре. Под редакцией Г. В. Церетели и И. В. Абашидзе. Тбилиси, 1966. Это же издание лежит в основе юбилейного издания 1966 г.

[3] Подсчет слов произведен сотрудниками Комиссии по установлению текста академического издания «Витязя в тигровой шкуре» АН Грузинской ССР.

[4] Данные для чешского, русского и английского языков приводятся по работам: *J. Levý.* Kombinacni možnosti verse. Ceskoslovenska Rusistika, VII, 1962, N 2, p. 77; Ср. также: *G. Herdan.* The Mathematical Theory of Verse.— «Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikations-forschung», Bd. 22, Heft 3. Berlin, 1969, S. 227.

[5] Это арабского происхождения слово sairi (араб. si'r «стихотворение», «поэзия») в грузинском стихосложении с давних времен использовано в качестве технического термина для обозначения шестнадцатисложного размера, которым писан текст поэмы Руставели.

[6] Относительно симметрии см.: *J. Hambidge.* The Elements of Dynamic Symmetry. New York, 1926, русский перевод: *Д. Хембидж.*

Динамическая симметрия в архитектуре. М., Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1936; *В. И. Вернадский.* Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М., 1965, стр. 174 сл.; *А. В. Шубников.* Симметрия. Законы симметрии и их применение в науке, технике и прикладном искусстве. М., 1940; *он же.* Симметрия и антисимметрия конечных фигур. М., 1951. Особенно важна недавно опубликованная монография: *А. В. Шубников, В. А. Копцик.* Симметрия в науке и искусстве. М., «Наука», 1972, где дана полная библиография. Ср. также: «Module, Proportion. Symmetry, Rhythm». Ed. by Gyrogy Kepes. New York, 1966; *H. Weyl.* Symmetry. Princeton University Press, 1952. Относительно симметрии в стихосложении см.: *Roman Jakobson.* The Modular Design of Chinese Regulated Verse.— «Echanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss». Mouton, p. 597.

[7] Относительно термина см.: *А. В. Шубников.* Симметрия и антисимметрия конечных фигур, стр. 31, прим. 1.

[8] Так как такие повернутые отношения особенно распространены в геральдике.

[9] *O. Hagenmaier.* Der Goldene Schnitt. Ein Harmoniegesetz und seine Anwendung. Heidelberg und Berlin, 1958, S. 5 sq., 14 sq.; см. также: *Г. С. М. Кокстер.* Введение в геометрию. М., «Наука», 1966, глава «Золотое сечение и филотаксис», стр. 236 сл.; ср. также: *А. В. Шубников, В. А. Копцик.* Симметрия в науке и искусстве, библиография.

[10] Об этом см.: *H. E. Timerding.* Der Goldene Schnitt. Mathematisch-Physikalische Bibliothek. Hrsg. von W. Lietzmann und A. Witting, 32. Leipzig und Berlin, 1919, S. 6; zweite Aufl., 1925, S. 6; русский перевод: *Г. Е. Тимердинг.* Золотое сечение. Перевод с немецкого В. Г. Резвой, под редакцией проф. Г. М. Фихтенгольца. Пг., 1924, стр. 11 сл.

[11] Drudenfuss, «стопа ведьмы» — термин, употребляемый для обозначения такой лентаграммы.

[12] «Goethes Werke», Bd. 5. Hrsg. von K. Heinemann, bearbeitet von O. Harnack. Leipzig und Wien, 1393—1402, S. 71.

[13] *H. E. Timerding.* Указ. соч. Изд. 2, стр. 24.

[14] *Г. Вейль.* Указ. соч., стр. 98—99; *Г. С. Кокстер.* Указ. соч., стр. 243; *O. Hagenmaier.* Указ. соч., стр. 5 сл.: *Siegfried Heller.* Die Entdeckung der stetigen Teilung durch die Pythagoreer.— «Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Mathematik, Physik und Technik», N 6. Berlin, 1958.

[15] *S. Heller.* Указ. соч., стр. 5 сл.

[16] «Euclidis Elementa», ed. J. L. Heiberg, V. Leipzig, 1888.

[17] *S. Heller.* Указ. соч., стр. 6.

[18] *S. Heller.* Указ. соч., стр. 5.

[19] Известно, что дроби вида $\frac{r}{v}$, соответствующие винтообразному распределению листьев на стволе растения, представляют собой ряды Фибоначчи, которые получаются от деления иррационального числа $\frac{1}{2}$ (5—1) на непрерывные дроби.

[20] Издание Беккера (London, 1916, p. 233 sq.). Русский перевод: *Платон.* Сочинения в трех томах, т. 3, ч. 1. М., «Мысль», 1971, стр. 455—541, перевод С. С. Аверинцева; ср. также комментарии А. Ф. Лосева, стр. 647 сл., особенно стр. 668—670; см. также: *А. Ф. Лосев.* Античный космос и современная наука. М., 1927, стр. 202 сл.

[21] *H. Timerding.* Указ. соч., стр. 34.

[22] *A. Zeising.* Neue Lehre von der Proportionen des menschlichen Körpers, aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze entwickelt und mit einer vollständigen historischen Uebersicht der bisherigen Systeme begleitet. Leipzig, Rudolfph Weigel, 1854, S. V.

[23] *A. Zeising.* Указ. соч., стр. 390 сл.; *Дж. Хембидж.* Указ. соч., *O. H. Schofield.* Theory of Proportion in Architecture, 1958.

[24] *O. Hagenmaier.* Указ. соч., стр. 1 сл.; *H. E. Timerding.* Указ. соч., стр. 52 сл.

[25] См.: *B. Frolow.* Mathematical 'secrets' of ancient Russian architects.— «Moscow News», 1972, N 26 (1121), 24.VI, p. 15.

[26] «The Modulor. A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics by Le Corbusier». Translated by Peter de Francia and Anna Bostok. London, p. MCMLIII.

[27] *O. Hagenmaier.* Указ. соч., стр. 39.

[28] *С. Эйзенштейн.* Указ. соч., т. III, стр. 54.

[29] *С. Эйзенштейн.* Указ. соч., т. IV, стр. 662—663.

[30] *С. Эйзенштейн.* Указ. соч., т. IV, стр. 665.

[31] *С. Эйзенштейн.* Указ. соч., т. III, стр. 54.

[32] *Ernö Lendvai.* Duality and Synthesis in the Music of Béla Bartók. Module, Proportion, Symmetry, Rhythm. Ed. by Gyrogy Kepes. New York, 1966, p. 174—193.

[33] *С. Эйзенштейн.* Указ. соч., т. III, стр. 54—55.

[34–35] Относительно философии и математики Прокла см. предисловие Ш. Нуцубидзе и С. Каухчишвили к изданию «Трудов» Иоанна Петрици (т. I. Тбилиси, 1940; т. II, 1937); см. также: *Stanislav Breton.* Philosophie et mathématique chez Proclus, suivi de principes philosophiques des mathématiques d'après le commentaire de Proclus aux deux premiers livres des Éléments d'Euclide par N. Hartmann, traduit de l'allemand par Geneviève de Pesloüan. Paris, 1969.

[36] См.: *Иоанн Петрици.* Труды, т. II, стр. 219; см. также примечание издателей, т. I, стр. XVIII, прим. 3.

[37] *Ф. Успенский.* Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1891, стр. 159, 174.

[38] *И. Петрици.* Труды, т. II, стр. 215—224.

[39] *Н. Я. Марр.* Вступительные и заключительные строфы «Витязя в барсовой коже» Шоты из Руставa. СПб., 1910, стр. XLVII—XLVIII.

[40] *Ш. И. Нуцубидзе.* Руставели и восточный ренессанс. Тбилиси, 1947. См. также: *Н. Р. Нагадзе.* Религия и мировоззрение Руставели. Тбилиси, 1966, стр. 67 сл. По мнению автора, в основе мировоззрения Руставели лежит неоплатоническая концепция о несубстанциональности зла и ряд других идей неоплатонизма, как

прокловская «сира» душ, неоплатоническая метафизика «единого» и «множества» и т. д.

[41] *Ernö Lendvaj.* Указ. соч., стр. 189.

[42] О явлениях Juncture см.: *G. L. Trager* and *B. Bloch.* The Syllabic Phonemes of English.— «Language», 1941, 17, p. 221; *B. Bloch* and *G. L. Trager.* Outline of Linguistic Analysis. Baltimore, 1942, p. 35; *Robert T. Harms.* Introduction to Phonological Theory. New Jersey, 1968, p. 111.

[43] См.: *Н. Я. Марр.* Древнегрузинские одописцы. Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии, т. IV. Пг., 1922.

[44] О преференциальных и запрещенных категориях в стихосложении см.: *R. Jakobson.* The Modular Design of Chinese Regulated Verse, p. 600; ср. также: *Claude Lévi-Strauss.* The Future of Kinship Sdudies.— «Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», 1965, p. 17.

[45] См.: *А. Г. Шанидзе.* Хевсурская поэзия. Тбилиси, 1928.

[46] *А. Шанидзе, В. Топурия, М. Гуджеджиани.* Сванская поэзия. Тбилиси, 1939.

[47] *R. Jakobson.* Slavic Epic Verse. Studies in Comparative Metrics. Selected Writings, IV, Slavic Epic Studies. The Hague — Paris, 1966, p. 414—463; ср. также: «Oxford Slavonic Papers», 3, p. 21—66, 1952. См. также: *Calvert Watkins.* Indo-European Origins of a Celtic Metre.— «Poetics, Poetyka, Поэтика». Warszawa, 1961, str. 99—117.

[48] *R. Jacobson.* Slavic Epic Verse, p. 414 sq.

[49] *A. Meillet.* Origines indo-européennes des mètres grecs. Paris, 1923, p. 344.

[50] *R. Jakobson.* Slavic Epic verse, p. 414 sq.

[51] *C. Watkins.* Indo-European Origins of a Celtic Metre, p. 99 sq.

[52] *K. L. Pike.* The Intonation of American English. Ann Arbor, 1946, p. 35, 180; *J. Levý.* A Contribution to the Typology of Accentual-Syllabic Versifications.— «Poetics, Poetyka, Поэтика». Warszawa, 1961, str. 177—178.

[53] *R. Jakobson.* The Modular Design of Chinese Regulated Verse, p. 598.

[54] Об этом см., например, нашу работу «The Verbal Paricle m/mi in Bukhara Arabic».— «Folia Orientalia», t. XII. Kraków, 1970; ср. также: *Вяч. Вс. Иванов.* О происхождении ларингализации-фарингализации в енисейских языках.— «Фонетика, Фонология, Грамматика». М., «Наука», 1971, стр. 128 сл.

[55] *R. Jakobson.* The Modular Design of Chinese Regulated Verse, p. 598.

[56] *В. И. Вернадский.* Химическое строение биосферы Земли и ее окружения, стр. 175, 195.

[57] *Г. Вейль.* Симметрия. М., 1968.

Н. И. Балашов

К КРИТИКЕ НОВЕЙШИХ ТЕНДЕНЦИЙ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОМ СТРУКТУРАЛИЗМЕ

§ 1. Вводные замечания. Настоящая работа посвящена не исследованию тех или иных возможностей частного применения структурного анализа к изучению литературы, а критической оценке новых направлений в структурализме, *рассматриваемом как система* и в его *целостном* применении в литературоведении. Условно они именуются далее «литературоведческим неоструктурализмом». Исследуются две проявившиеся особенно четко во Франции в конце 60-х годов тенденции, являющиеся попытками преодолеть кризис претензий структурализма на общее изменение научного климата в литературоведении, на философскую значимость и универсальность.

Первая по значению, философская, тенденция заключается в стремлении на основе парадоксального перетолкования поздних работ Гуссерля и отчасти Фрейда полностью «дефеноменологизировать» литературоведческий структурализм. Эта тенденция (см. § 3) нарушает принципы собственной структурной «классики» — от «Курса общей лингвистики» Фердинанда де Соссюра и вплоть до главных работ Луи Ельмслева [1], согласно которым в числе важнейших уровней семантической субстанции учитывается не только «уровень восприятия или коллективной оценки», но и «физический уровень» [2]. «Классика» структурализма в лингвистике ориентировалась на то, что в знаке «план означающих образует план *выражения*, а план означаемых — план *содержа-*

[1] См.: *L. Hjelmslev.* Essais linguistiques. Copenhague, 1959.

[2] *Л. Ельмслев.* Можно ли считать, что значения слов образуют структуру? — Цит. по сб.: «Новое в лингвистике», вып. II. Составил В. А. Звегинцев. М., 1962, стр. 133 (далее: *Л. Ельмслев.* Можно ли считать...).

ния» [3], пусть, по Ельмслеву, лингвистическая «субстанция» стоит ниже «формы» и определяется внешним критерием, как то, что не может быть описано без экстралингвистических посылок и т. п. [4] Известно, что ключевая формула знака у де Соссюра $\left(\frac{\text{означающее}}{\text{означаемое}}\right)$ имевшая в виду, что в языке означаемое как бы стоит за означающим, равно как и формула ERC, чаще применяемая Ельмслевом (Выражение — Отношение — Содержание: по первым буквам слов во французском языке), послужила орудием развития особой науки — структурной лингвистики.

Философская тенденция — это будет показано ниже — отвергла как раз наиболее конкретно научную категорию «классики» структурализма (называемую Р. Бартом «метаязыком» [5], иногда именуемую, согласно семиотической терминологии, также «языком второго порядка» или «металингвистикой»), охватывающую выражение и содержание естественных языков [6]. Если в идеалистической философии начала века развитие науки трактовалось как процесс, обнаруживший исчезновение материи, вещей в себе, то на рубеже 70-х годов в *новейшем* структурализме его развитие трактуется как процесс, отделивший науку в ее абстрактном выражении — эпистему — не только от вещей в себе, но и от явлений, от феноменов. Знание будто бы имеет чисто формально-логическую ценность и не ведет к постижению чего-либо, кроме себя самого, ибо исследование «означающего» в знаке не приводит к постижению «означаемого», к содержанию, но каждое «означаемое» в одном знаке выступает лишь как «означающее» в следующем: и так до бесконечности — без выхода от знаков не только к

---

[3] См.: *Roland Barthes.* Eléments de sémiologie (далее: ES).— В кн.: «Le degré zéro de l'écriture...» Paris, 1970, p. 111.

[4] *Roland Barthes.* ES, p. 111—112. Более подробно см.: *L. Hjelmslev.* La stratification du langage.— «Linguistics today (Word)», 1954, t. 10, N 2—3, p. 163—188.

[5] *Roland Barthes.* ES, p. 163—164.

[6] Не нужно думать, что и в «классике» структурализма «содержание» соответствует данной категории в материалистическом понимании. Для пояснения — простейший пример по Ельмслеву: «В английском языке знак *am* состоит из двух элементов выражения (*a* и *m*) и из пяти элементов содержания: *быть* + *1ое лицо* + + *единственное число* + *настоящее время* + *индикатив*» (*Л. Ельмслев.* Можно ли считать..., стр. 135).

сущностям, но и к явлениям. То есть самодовлеющая структурная эпистема не только дематериализуется, но и «дефеноменологизируется».

Философская тенденция выступает в двух модификациях:

а) как развитие поздних работ Гуссерля, в которых разрушалась его собственная феноменология. Среди теоретиков этого направления следует выделить Мишеля Фуко и Франсуа Валя. К чему такие теории приводят в практике литературоведения, будет видно, когда мы обратимся к выступлениям Жана Рикарду на Страсбургском коллоквиуме о романе в 1970 г.;

б) как развитие некоторых аспектов фрейдовского психоанализа; в этом случае также нет выхода ни к сущности, ни к явлению; но, говоря несколько упрощенно, допускается реальность субъекта как средоточия его подсознания. Представитель этой модификации — Жак Лакан; в числе ее научных пропагандистов выступают Мустафа Сафуан и, вследствие родственности обеих модификаций, тот же Ф. Валь. Он стремится синтезировать разные направления философской тенденции и готов приладить к ней те или иные стороны теорий Луи Альтюссера, Жана Бадиу́ и некоторых ученых, связанных с предыдущим, в валевском смысле, «непоследовательным» этапом структурализма, но чувствительных к новым веяниям — Жака Деррида́ и Р. Барта.

Вторая из двух главных тенденций новейшего литературоведческого структурализма, хотя также выступает с претензией философской реформы, теснее связана не с гносеологией, а с лингвистикой и с собственно литературой. Она построена на идее расширения на литературу опыта лингвистического трансформационного анализа и порождающих грамматик (по З. Гаррису и Н. Хомскому), а также двуступенчатой теории порождающих грамматик (по С. К. Шаумяну).

Такое расширение[7], не столько осуществляемое, сколь-

---

[7] В § 2 мы стараемся, в частности, показать, что самими лингвистами-структуралистами (несмотря на могущую возникнуть у каждого специалиста инерцию универсализации своего метода исследования) подобное расширение даже по отношению к области языковой семантики допускается лишь со множеством ограничений, не говоря уж об искусстве как об области экстралингвистической семантики, выступающей в данном ряду как «гиперсеман-

ко пока лишь *проектируемое* второй, трансформационной тенденцией, трактуется ее адептами как реальный переворот, якобы основывающий принципиально новый, «динамический» структурализм в литературоведении. Наиболее активный представитель этого направления — Юлия Кристева (оказывающая известное воздействие на таких ученых, как Ц. Тодоров, Р. Барт и др.) пытается даже поставить вопрос о соединении «динамического» неоструктурализма в литературоведении с диалектикой в гегелевском понимании.

Таким образом, проделанная литературоведческим структурализмом во Франции эволюция привела к началу 70-х годов к переходу от освоения в литературоведческом плане семиотики и структурного анализа, чем не без известного блеска занимался, например, Ролан Барт, к «философскому» неоструктурализму, «дефеноменологизирующемуся» в постгуссерлианской или в постфрейдовской модификациях, либо к структурализму, претендующему на «динамизацию» и даже на «диалектизацию на основе опыта трансформационной лингвистики.

В свете двух новаций (кульминационными моментами которых были: для философской тенденции выход на рубеже 1968—1969 гг. сборника «Что такое структурализм?» под редакцией Франсуа Валя [8]; а для трансформационной — выход в 1970 г. книги Ю. Кристевой «Текст романа. Семиотический подход к трансформационному изучению дискурсивных структур» [9]) взгляды ряда ученых, недавно представлявших последнее слово в литературоведческом структурализме, но лишь частично подвергшихся воздействию новейших тенденций,— Р. Барта, Ц. Тодорова, Ж. Деррида́, не говоря уж о трудах Р. Якобсона и даже К. Леви-Стросса,— кажутся устарелыми.

§ 2. **Трансформационная тенденция в литературоведческом структурализме.** Кризис литературоведческого

тическая». В «классике» структурализма вплоть до 1958 г., как свидетельствует цитированная выше статья Ельмслева, дискуссионным представлялся и самый вопрос, образуют ли значения слов структуру.

[8] *O. Ducrot, T. Todorov, D. Sperber, M. Safouan, F. Wahl.* Qu'est-ce que le structuralisme? Paris, Seuil, 1968 (далее: QS).

[9] *Julia Kristeva.* Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. The Hague-Paris, Mouton, 1970 (далее: TR). См. также: *J. Kristeva.* Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris, Seuil, 1969 (далее: RS).

структурализма вызвал у части его адептов стремление испробовать по аналогии с лингвистикой трансформационный метод. Наиболее последовательная попытка такого рода была предпринята Ю. Кристевой в названных двух книгах 1969—1970 гг.[10] Этот замысел (предполагавший не только внесение в литературоведческий структурализм трансформационного метода, мыслившегося как внесение динамического подхода, но и обращение к диалектике будто бы в гегелевском понимании) должен был превратить литературоведческий неоструктурализм, если бы его действительно можно было бы «динамизировать» и «диалектизировать», в совершенно новую (в частности, по отношению к структурализму как его понимали до второй половины 60-х годов) науку.

Однако на пути к такой перестройке возникли препятствия, связанные с тем, что: 1) в лингвистике «динамизм» трансформационного метода самими лингвистами трактуется с крайней осторожностью; 2) трансформационный анализ не может быть, даже в морфологии и синтаксисе, применен без ряда ограничений; приложение его к языковой семантике уже встречает такие затруднения, что какое бы то ни было применение его к принципиально сложным и индивидуально-конкретным, «гиперсемантическим» литературным объектам, в лучшем случае, крайне проблематично; 3) литературоведческий неоструктурализм (здесь не говорится о частных случаях применения структурного анализа) не только не согласуется с материалистической диалектикой, но он настолько прочно связан с «абстрактно-формальным» (в гегелевском смысле), что никак не может сочетаться с той ступенью «рефлексии» и «спекулятивного мышления», на которой вступает в действие диалектика Гегеля в ее идеалистической форме.

---

[10] Естественно, в конкретных работах, да еще у столь усложненно выражающегося автора, как Ю. Кристева, эта мысль высказана не так прямо. В понимании «романа как трансформации» Ю. Кристева первоначально употребляет последний термин в двух смыслах, первый из которых связан не с лингвистикой, а с эссе романиста Генри Джеймса (The Art of fiction) и с книгой Д. Лукача, цитируемой во французском издании: *G. Lukacs.* La théorie du roman. Paris, 1963, p. 64—73 (см.: *J. Kristeva.* TR, p. 15—19, 64, 68—69, 136—137). Однако на всем протяжении TR преобладает идея применения лингвистического трансформационного метода в литературоведении.

В стремлении к перестройке литературоведения Кристева опирается (о ее попытках обращения к Гегелю [11] следует написать особо) на транформационный анализ у З. С. Гарриса (Харриса), Н. Хомского, Э. Бенвениста, Д. С. Уорса [12] и ссылается также на опыт советских лингвистов, в частности на сборник «Трансформационный метод в структурной лингвистике» (М., 1964; далее: ТМСЛ) [13]. Однако нужно сказать, что ни работы западных, ни работы советских лингвистов, исследовавших проблемы трансформационного анализа (В. В. Иванов, Т. М. Николаева, И. И. Ревзин, П. А. Соболева, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский, С. Я. Фитиалов, С. К. Шаумян, а также несколько более поздние работы Ю. Д. Апресяна, А. К. Жолковского, И. А. Мельчука и др.), *не были восприняты Ю. Кристевой в их серьезной многосторонности.* Ее попыток не подкрепили и те работы С. К. Шаумяна, в которых Ю. Кристева, как ей казалось, нашла опору, ни его статья в ТМСЛ — «Трансформационная грамматика и аппликативная порождающая модель», ни внешне наиболее подходящая для этого книга «Структурная лингвистика» (М., 1965; далее: СЛ),— особенно если труды Шаумяна рассматривать в свете его позднейшей работы «Философские вопросы теоретической лингвистики» (М., 1971; далее: ФВ).

Невозможность перенесения методов, разработанных С. К. Шаумяном, в область литературы обусловлена не субъективными причинами, а тем, что в их основу положено «абстрактное лингвистическое моделирование», первой из шести задач которого, сформулированных исследователем, является «реконструкция универсальной семиотической системы, называемой генотипическим языком» (см. ФВ, стр. 13).

Поскольку, однако, литература оперирует не просто единичным, а прежде всего образами, индивидуально-конкретным, ее явления не могут, подобно естественным языкам, рассматриваться как фенотипы, по отношению к которым, хотя бы на уровне гипотезы (см. ФВ, стр. 13—14), мог бы быть построен литературный гено-

[11] Например: *Julia Kristeva.* TR, p. 189.

[12] Эти работы в широком масштабе переводились на русский язык, особенно начиная с цитированного выше сборника «Новое в лингвистике», вып. II (стр. 391—683).

[13] *Julia Kristeva.* TR, p. 39, seq., p. 201—202.

тип. Для неоструктуралистов речь здесь не идет об эстетическом отношении искусства к действительности, о прообразе художественного образа, об отражении; не идет речь и о понятийном обобщении законов искусства — об эстетике. Для литературоведческого неоструктурализма ни «фенотип», ни «генотип» не должны выходить за знаковый уровень: искомое — это *литературный* же генотип для литературных фенотипов. Приближением к такому неосуществимому конструкту был бы либо некий генотекст данной литературной эпохи или направления (однако он не мог бы сохранить художественности конкретных произведений и, таким образом, не сохранил бы действительного соответствия им), либо какие-нибудь письмовники, выходящие за пределы художественной литературы и весьма не универсальные, всякие, как говорилось встарь, «приклады како пишутся куплименты разные от потентатов к потентатом».

Не спасает положения вошедшее во французский литературоведческий структурализм еще до формирования новейших тенденций заимствованное у русского формализма понятие «литературности», скалькированное по-французски как «littérarité». Ибо «литературность» — это хорошая ли, плохая ли, но понятийная категория. Мало меняет дело и призыв Ц. Тодорова направить науку не на изучение «действительной литературы», а на абстрагированную литературность, на «литературу возможную» (littérature possible) [14]. Ведь искомый литературный «генотип» должен быть универсальным «зазнаком», «апосемионом», пусть не доступным прямому наблюдению, но таким, который можно было бы сконструировать и из которого можно было бы вывести литературные «фенотипы»: *вывести* «Короля Лира» или «Медного Всадника»!..

Конструированию литературного «генотипа» пока не помогло ни объяснение Ц. Тодорова, что структурализм рассматривает художественное произведение как «одно из проявлений значительно более общей абстрактной структуры, по отношению к которой произведение есть лишь одна из возможных ее реализаций» [15], ни при-

[14] *Tz. Todorov.* Poétique. QS, p. 102.

[15] QS, p. 102. Мы здесь по причинам хронологического и локализационного порядка не анализируем попытки этого рода, продемонстрированные на конференциях в Варшаве в августе 1965 г. и в

влечение Юлии Кристевой конструкта литературный «генотекст» [16].

К литературе не применима даже одна, отдельно взятая (что с точки зрения теории языка-генотипа само по себе нонсенс) задача лингвистического абстрактного моделирования по С. К. Шаумяну, пусть самая с виду к литературе подходящая. Мы подразумеваем сформулированную, видимо, не без влияния работ Б. А. Успенского [17] задачу: «Семиотическая типология естественных языков с точки зрения типов преобразованной универсальной семиотической системы. Проекция типологических характеристик в пространстве и времени» (ФВ, стр. 13). Это положение можно бы было пробовать применить к литературе, только если подставить в нем вместо «универсальной семиотической системы» (т. е. вместо генотипа или у Б. А. Успенского — языка-эталона) обобщающие понятийные категории эстетики: но в таком случае это уже был бы не неоструктурализм [18].

Ю. Кристеву особенно должно было привлечь предложенное С. К. Шаумяном (СЛ., стр. 7, 14—17, 369 и др.) определение структурной лингвистики, как науки, имеющей предметом *динамический аспект* синхронии языка. Определение, которое автор выдвигал в 1965 г. с воодушевлением (СЛ., стр. 7), он же, несколько лет спустя, в труде «Философские вопросы теоретической

Казимеже в сентябре 1966 г. См. раздел IX (Семиотика литературы).— В кн.: «Sign-Language-Culture». The Hague — Paris, 1970.

[16] Например: TR, p. 73; RS, p. 282 seq.

[17] См.: *Б. А. Успенский.* Структурная типология языков. М., 1965, ч. I, гл. 4 и ч. II, гл. 5.

[18] Литературоведов не должна вводить в соблазн перспектива намеченного С. К. Шаумяном (СЛ, стр. 348—356, особенно — стр. 353) применения аппликативной порождающей модели, т. е. такой, которая имеет дело не с цепочками, как у Н. Хомского (см. СЛ, стр. 183—184), а с комплексами (ср. *J. Kristeva.* TR, p. 40—42), для моделирования структуры мышления, что будто бы открывало путь для перехода к искусству через структурное изучение мышления. Надо помнить, что структурализм должен иметь дело с художественным (в образах) мышлением. Это воздвигает на его пути все те же преграды, которые закрывали путь конструированию литературного «генотипа». Полезно взглянуть на этот вопрос в свете высказанных А. А. Леонтьевым в статье «Проблемы глоттогенеза в современной науке» соображений о степени коррелятивности языка и мышления и об историчности формирования знаковости языка (см. сб. «Энгельс и языкознание». М., 1972, стр. 143—145 и 149—152).

лингвистики» вовсе не упоминает. Это определение было связано с объявленным С. К. Шаумяном обновлением структурализма, которое совершила «предложенная в книге двуступенчатая (т. е. через язык — генотип.— *Н. Б.*) теория порождающих грамматик», диаметрально противоположная одноступенчатой — «разрабатываемой школой Н. Хомского» (СЛ., стр. 370). Представляется, что динамизмом С. К. Шаумян назвал качество, по существу содержавшееся уже в схеме Ф. де Соссюра, в которой «синхрония» не равнозначна некоей абсолютной статике, «систигмии». «Динамический аспект синхронии» не повлек «фундаментальных следствий» для структурной лингвистики, поскольку он скорее был заявлен, нежели осуществлен. При несомненной ценности для лингвистики предложенной С. К. Шаумяном двуступенчатой теории порождающих грамматик указанный «динамизм синхронии» даже в идеале далек от диалектического внутренне-необходимого движения — самодвижения.

В работах советских лингвистов, занимающихся трансформационным анализом, как правило, не видно готовности подчеркивать его «динамический аспект», нет тенденции рекомендовать перенос трансформационного анализа в неязыковые области и даже проскальзывает опасение, что он может внести элемент неточности и в лингвистику. Например, у В. Н. Топорова, который в статье «О трансформационном методе» в принципе упоминает о применимости трансформационного анализа в некоторых областях вне лингвистики (ТМСЛ, стр. 86—87), четко ставится вопрос об усложнении трансформационной модели, уже если она будет применена к семантике (там же, стр. 84) [19]. Сложность эта связывается с проблемой преобразований «с полным сохранением

---

[19] У самого Н. Хомского эта проблема тоже поставлена с ограничениями и в несколько декларативной форме: «Мы постараемся показать, что чисто формальное изучение структуры языка можно применить к некоторым проблемам семантики» (*Н. Хомский.* Синтаксические структуры.— Цит. по сб.: «Новое в лингвистике», вып. II, стр. 415). См. также § 6 и особенно § 9 (Синтаксис и семантика). Здесь Н. Хомский также напоминает, что «детальное рассмотрение каждой семантически направленной теории выходит за рамки данного исследования и не представляет интереса...» (стр. 512).

значений», что, продолжает В. Н. Топоров, «само по себе не совсем ясно» (там же, стр. 82).

Положение о *проблематичности* преобразований с полным сохранением значений надобно усвоить, и не только потому, что эта проблематичность идет вразрез с традициями «классики» структурной лингвистики. Ведь художественный текст, страдающий уже при такой необходимой операции, как переводы, утрачивающий важнейшие особенности при передаче его средствами другого искусства, разрушающийся в ходе адаптаций или пересказов, хотя они и бывают утилитарно детерминированы, не терпит никакого исследовательского произвольного (gratuitum) преобразования, как сопряженного с неполным сохранением смысла.

Нерешенная по В. Н. Топорову проблема «сохранения смысла при преобразовании» (там же), становясь при переходе от языковой семантики к исследованию литературы проблемой сохранения точного и индивидуально-неповторимого смысла, вырастает в непреложное условие, несоблюдение которого *уничтожает научность* при подходе к искусству — как и в том случае, когда речь идет об отношении формы и содержания в произведении, так и в том случае, когда, со структурной точки зрения, рассматривается отношение означающего и означаемого в тексте.

Предостережение против переноса трансформационного анализа не то что в литературу, но и на область языковой семантики вытекает из статьи Т. М. Николаевой «Трансформационный анализ словосочетаний с прилагательным — управляющим словом в русском языке» (помещенной в ТМСЛ, известном Ю. Кристевой). Соглашаясь с некоторыми выводами работ 60-х годов Д. С. Уорса и А. Хилла, Т. М. Николаева констатирует, что «сама возможность или невозможность применявшихся трансформаций весьма недостоверна» (ТМСЛ, стр. 150), и делает выводы, два из которых должны быть учтены при попытках перенести трансформационный метод на литературу: «2) полученные результаты не могут быть обобщены с какой бы то ни было категоричностью, так как для подобного обобщения необходим анализ практически безграничного материала; 3) очевидно противоречие между расчлененной и систематизированной системой классов внутри собственно языковой

структуры и нерасчлененной иерархически системой семантических отношений; вот почему эти системы оказываются несопоставимыми в терминах адекватных отношений,— таким образом, результаты, полученные на языковом уровне, в своем большинстве повисают в воздухе» (там же, стр. 151—152) [20].

Вывод о несопоставимости собственно языковой структуры с нерасчлененными иерархически системами, среди которых система семантических отношений не является самой неупорядоченной, говорит о неприменимости трансформационного метода к литературе. Несколько позже, в 1967 г., Ю. Д. Апресян, опиравшийся, в частности, на работы А. К. Жолковского и И. А. Мельчука и параллельно с их последующими работами [21], продемонстрировал известные возможности применения трансформационного метода к изучению семантики глагола. При этом высказанные Ю. Д. Апресяном уточнения строго ограничивают эти возможности [22] и подтверж-

---

[20] Один из примеров Т. М. Николаевой: «...единство сочетаний с одним типом допустимых трансформаций во многих случаях сомнительно. Рассмотрим для примера группу словосочетаний, образующих конструкцию П + *среди* + $С_{род}$: 1) *известный среди ученых,* 2) *заметный среди деревьев,* 3) *популярный среди детей,* 4) *видный среди домов.* Здравый смысл подсказывает, что первый пример близок по смыслу к третьему, а второй — к четвертому. Однако применение трансформационного метода дает совершенно неожиданную картину: второй пример входит в одну группу с третьим, так как у них возможна одна трансформация: П + + *между* + $С_{тв}$; четвертый пример не может быть объединен со вторым, так как допустимо преобразование *его видно среди домов,* но недопустимо преобразование *его заметно среди деревьев*» (ТМСЛ, стр. 151).

[21] Имеются в виду не экскурсы Жолковского — одного и совместно с Ю. К. Щегловым в литературоведение, а лингвистические работы, например: *А. К. Жолковский* и *И. А. Мельчук.* О возможности метода и инструментах семантического синтеза («Научно-техническая информация», 1965, № 5); *они же.* О семантическом синтезе (сб. «Проблемы кибернетики», вып. 19. М., 1967).

[22] Связь «между морфологическими и семантическими признаками» существует «в немногих частных случаях, к тому же почти всегда осложненных исключениями», «она не является прямой»; поэтому исследуется связь между семантической и синтаксической структурой текста, как наименее осложненная «наличием непродуктивных и нерегулярных элементов» (*Ю. Д. Апресян.* Экспериментальное исследование семантики русского глагола. М., 1967, стр. 24, 25). Апресян вынужден выдвинуть ряд условий описания семантики, требующего выбора в качестве основной единицы языка не слова, а предикатного выражения. При этом «множество преди-

дают основательность ограничений авторов ТМСЛ. И. И. Ревзин в статье «Трансформационный анализ и трансформационный синтез» также признал, что «найти чисто дистрибутивный критерий для аналитической модели пока не удалось и вряд ли вообще удастся» (ТМСЛ, стр. 62). В ходе трансформации появляются «такие грамматические значения, которых не было в исходных фразах», и исследователю при составлении правил трансформационного преобразования остается пользоваться «собственной лингвистической интуицией» (там же, стр. 63). И. И. Ревзин дает пример нетрансформабельности деепричастного оборота в стихах Пушкина: «Так тяжкий млат, дробя стекло, кует булат». Преобразования типа «дробит стекло и кует булат» или даже более точное (отражающее уступительное значение оборота) — «хотя он и дробит стекло, кует булат», с точки зрения способности создать нечто адекватное пушкинскому тексту, говорят сами за себя (там же, стр. 63—64): «Достаточно показать именно данную фразу десяти разным лицам, чтобы убедиться, насколько разноречива та информация, которую мы в подобных случаях получим. При анализе подобных фраз наиболее точный результат лингвист получит, опираясь на собственную интуицию» (там же, стр. 64).

Для трансформационной тенденции неоструктурализма как точного метода анализа литературы слова эти звучат похоронным звоном. Не могут спасти положения и последовательно изложенные С. К. Шаумяном в работе 1971 г. семантические правила и примеры непосредственной переводимости (т. е. трансформабельности) деепричастных оборотов (ФВ, стр. 68, пункты 5.3 и 5.4). Сошлемся на данные С. К. Шаумяном примеры (на той же странице приведены и их общие формулы) интерпретации (для понимания которых достаточно усвоить, что $\vdash$ это знак переводимости): «Девочка смеется и

катных выражений должно быть разбито на классы эквивалентностей таким образом, чтобы каждый класс состоял из равнозначных друг другу предикатных выражений... Следует попытаться найти стандартные правила равнозначного преобразования одних выражений в другие, общие многим классам эквивалентностей (грамматику словаря)» (там же, стр. 15). Непереносимость подобного рода правил на операции с компонентами художественного текста очевидна.

танцует» ⊢ «Девочка танцует, смеясь»; либо ⊢ «Девочка смеется, танцуя» (ФВ, стр. 68). Полагаем, что сторонник литературных трансформаций, будь то Кристева или пылкий Рикарду, едва ли решится всерьез испытать эту (или обратную) трансформацию на деепричастном обороте упоминавшихся стихов. Исследовательская трансформация неизбежно бы нарушала сложную взаимную значимость компонентов художественного текста и в лучшем случае вела бы к порождению таких якобы «адекватных» вариантов: «Так тяжкой млат // Дробит стекло и кует булат» ⊢ «Так тяжкой млат // Дробит стекло, куя булат» (исследователь-трансформист мог бы задать даже приблизительное сохранение размера стиха, обусловив в первом случае в операндуме замену союза «и» запятой).

Возникающая здесь нескладность очевидна, но вопрос о принципиальной невозможности исследовательского произвольного преобразования (transformatio gratuita investigatoria) авторского художественного текста (обусловленной неподводимостью литературы под законы лингвистического трансформационного анализа) все же нуждается еще в двояком разъяснении.

В начале одной из классических для трансформационной лингвистики работ, в книге Н. Хомского «Картезианская лингвистика», устанавливается подразделение речевой деятельности на «the competence» и «the performance» [23]. В первом случае это — «языковая способность», и термин иногда переводится как «понимание» [24], во втором случае — «языковая (речевая) деятельность», и термин переводится как «говорение». Оба перевода, особенно первый, слишком многосмысленны; привычная передача термина через латынь ввиду иного смысла «компетенции» и отсутствия «перформанции» в классической латыни — неудобна. Поэтому, считая вредной «суперинтеллигентскую» погоню за неосуществимой и часто ложной «сверхточностью» передачи иноязычных звучаний (уже приведшей к появлению «Колямбия» рядом с «Колумбия», «Познаньский» рядом с «Рязанский» и грозящий «Асинями» рядом с «Афинами»), в виде

---

[23] *N. Chomsky.* Cartesian linguistics. New York, 1966, p. 2.

[24] *Ю. Д. Апресян.* Экспериментальное исследование семантики русского глагола, стр. 20.

исключения пока сохраним термин «компитнс» и «пэрформэнс».

Без этих категорий нет ни лингвистической трансформации, ни порождения, ибо теоретический (и практический) смысл таких операций заключается в исследовании и реконструкции коммуникации от анализа, «компитнс», к синтезу, «пэрформэнс» (согласно Б. А. Успенскому, С. К. Шаумяну и др.— через посредствующий конструкт языка-эталона или языка-генотипа).

Когда же мы имеем дело с индивидуальной конкретностью авторского художественного текста, то «компитнс» и «пэрформэнс» (предположим, что мы условно приняли эти категории) неразделимы в тексте. Они тут могут быть разделены только, если вступает в силу *диахрония*, т. е. если в этой или иной степени известна история авторского художественного текста (например, смена авторских вариантов).

Только в этом случае может быть прослежен путь от «компитнс» (авторской!) до «пэрформэнс» (авторской же!). Прослежено, скажем условно, порождение; прослежено, но не осуществлено толкователем, ибо осуществлено оно могло быть *только* автором.

Иными словами, даже с точки зрения трансформационной тенденции литературоведческого неоструктурализма, если она, конечно, последовательна, из-за слитности в художественном тексте «компитнс» и «пэрформэнс» он, после автора, может изучаться, интерпретироваться, но не трансформироваться — не может быть (по указанному принципиальному соображению о слитности), никем не может быть подвергнут исследовательскому произвольному преобразованию.

То же, что было выведено априорно, может быть показано и на конкретном примере.

Нерасчлененность взаимозависимых аспектов, препятствующих исследовательской трансформации, дополнительно усложняется, когда к авторскому художественному тексту, допустим, к стихам Пушкина о тяжком млате, нужно подойти по-литературоведчески. В таком случае нельзя обойтись тем отрицательным опытом трансформации их деепричастного оборота, которая, как было видно на примере работ И. И. Ревзина и С. К. Шаумяна, не осуществима без помощи интуиции, даже при требовании минимума семантической точности. Начнем с

факта, будто бы играющего на руку трансформационной тенденции. Хотя это не цельные стихи, а полтора стиха, они воспринимаются изолированно от контекста, как сентенция. Из числа опрошенных и знающих их лиц большинство затрудняется сразу вспомнить, где и по какому именно поводу они написаны Пушкиным.

Однако с литературоведческой точки зрения для выяснения неконтекстуальности этих стихов полезно обратиться как раз к их контексту, и притом в его диахронии. Стихи эти, при колоссальном объеме работы поэта над «Полтавой» («другие редакции и варианты» здесь многократно превышают текст и намного превосходят по объему соответствующий материал к другим поэмам Пушкина), претерпели только одну авторскую (т. е. реальную) «трансформацию».

Стихи, составляющие ныне строки 148—149 Песни первой, были, судя по автографу, намечены и, видимо, завершены в тот же день, когда была начата «Полтава»,— 5 апреля 1828 г. Они входили в I строфу первого наброска (*Была та смутная пора...*) и замыкали эту строфу. Будущие стихи I, 148—149, которые здесь изучаются, были первоначально намечены (далее мы будем условно именовать их «прастихами» 148—149) в таком виде:

Так млата тяжкого удары
Дробя стекло куют булат[25].

Затем стихи вошли в состав завершающего четверостишия бывшей первой (ныне тринадцатой) строфы Песни первой:

Но в искушеньях долгой кары
Перетерпев судеб удары,
Окрепла Русь. Так тяжкой млат,
Дробя стекло, кует булат.

I, 146—149; т. V, стр. 23

Хотя у части читателей спустя известное время после чтения «Полтавы» полстиха 148 и стих 149 могут жить в качестве отдельной сентенции, начинают эти стихи жить так, потому что таков был путь от «компитнс» к «пэр-

[25] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в 17 томах. [М.— Л.], Изд-во АН СССР, 1937—1959, т. V, стр. 175. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы.

формэнс» у автора. Иными словами, сама эта отдельность и сентенциозность заложена Пушкиным в контексте и усилена в процессе работы над ним, и прежде всего в результате просодической и грамматической перестройки «прастиха» 148.

Обусловленность значения не только синхронным, но еще и *диахронным контекстом* не может быть учтена с позиций трансформационной тенденции литературоведческого неоструктурализма, однако она входит в число причин, объясняющих, почему И. И. Ревзин как лингвист-структуралист отказался без помощи интуиции трансформировать деепричастный оборот стиха 149.

Трансформационная тенденция огрубляет методы «классики» структурализма, препятствует точному применению разработанных в ней категорий. Хотя рассматриваемую строфу (как и другое художественное произведение), пока она находилась в процессе авторского порождения, нельзя рассматривать как замкнутую систему, в которой изменение одной части влечет за собой общую перегруппировку, все же, в широком смысле слова, системой она была. Взаимовлияние ее компонентов придавало каждому из этих компонентов дополнительную значимость (valeur), менявшуюся в ходе порождения текста автором. Проведение исследователем произвольной трансформации невозможно, потому что она не может охватить всей серии рядов взаимозначимостей.

Например, в «прастихах» 148—149, помимо деепричастности, задан повтор с целенаправленной монотонностью — в пяти ударных позициях (из восьми возможных) звука «а» (после мягких согласных пишется как «я»), способствующий торжественно-сентенциозному произнесению стихов. Мало того, риторическим началом «прастиха» 148 с «так» было введено дополнительное спондеическое ударение в первой стопе, в третьих же стопах нормальные ямбические ударения опущены: т. е. на «а» падают шесть ударений из семи!

При «трансформации» «прастихов» и создании четверостишия нельзя было буквально сохранить расстановку ударений, но поэт сохранил просодическую идею, компенсировав утраты тем, что вся сентенция сжата с соответственным повышением значимости смысловых и тонических элементов, тем, что все четыре рифмы (и, следовательно, главные ударения) падают на «а», причем

эффект усилен группировкой рифм с вынесением пары мужских *а*-рифм в конец (при вообще свободном оформлении концовок строф «Полтавы»).

Наконец, введя анжамбман в стих 148, поэт не только сохранил спондей, но и резко усилил его ритмическую выразительность, поставив его совсем необычным для русского ямба образом в третью стопу, сконцентрировал три *а*-ударения с трижды повторяющимися аллитерациями на четырех слогах полустиха (*Та́к тя́жкой мла́т*).

Эти просодические особенности, не могущие быть принятыми в расчет при исследовательской трансформации деепричастного оборота стиха 149, обусловили дополнительную значимость элементов стихов 148—149 и в том числе их деепричастного оборота.

Сентенциозность стихов о тяжком млате усилена и тем, что в разорванном анжамбманом стихе 148 оба подлежащих, выделенных просодическими ударениями,— «Русь» и «млат» образуют каждое резко противостоящие друг другу грамматические конструкции, построенные в разных залогах. Противостояние еще резче, оттого что противостоящие «Русь» — «млат» объединены одинаково архаичной (хотя эта архаичность и разнотипна) формой: «Русь» выступает в «Полтаве» только в этом случае; во всех остальных, в том числе и выше в данной строфе (I, 139 «Россия молодая») говорится о России (I, 36; I, 408; III, 289; III, 353); «млат» вообще в сочинениях Пушкина (разумеется, учитываются окончательные тексты) встречается только здесь («молот» и «молоток», соответственно, 2 и 3 раза). Объяснить «млат» давлением рифмы «булат» нельзя, так как в «прастихах» 148—149 эти слова не рифмовались, и надо полагать, что оба этапа «порождения» *млата... удары → млат* связаны с указанными выше просодическими моментами и расстановкой ударений на «а».

Ни под какое общезначимое трансформационное правило литературоведческого неоструктурализма либо структурной лингвистики это обостренное просодически-семантико-синтаксическое противопоставление в его связи с син- и диахронным контекстом подведено быть не может.

Трансформационная тенденция не укрепляет, а подрывает претензию литературоведческого неоструктура-

лизма на точность. Текстологически обоснованное литературоведение, в частности опирающееся на син- и диахронный контекст, может быть наукой более точной, нежели литературоведческий неоструктурализм: в художественной литературе «образ» *точнее* «знака»!

Почему стихи о дроблении млатом стекла и ковке булата стали сентенцией? Прежде всего потому, что они в единстве их смысловой, грамматической и просодической конструкции содержат при отражении противоречий истории апологию ее поступательного хода и в этом отношении выражают общую мысль «Полтавы» и предваряют «Медного Всадника» («Куда ты скачешь, гордый конь, // И где опустишь ты копыта?»).

Семантический ряд: тяжкой — млат — ковать — булат (выделенный просодическим рядом: ударениями и рифмовкой на «а») соединяет идею мощи с демократической идеей [26].

Сопоставление с переводимостью деепричастных оборотов о «смеющейся и танцующей девочке» становится неуместным. Вместо предусмотренной у С. К. Шаумяна (ФВ, стр. 68) тождественности — у Пушкина отнюдь не взаимозаменяемые действия. «Ковать тяжким млатом булат» — реальная производственная деятельность с ассоциативным рядом о созидательности труда и мощи рабочего: и созидателя, и кузнеца оружия. «Дробить стекло тяжким млатом» — вне контекста, вне подчинения «ковке булата» — занятие неосмысленное. Деепричастность «дробя стекло» не заменяема с «кует булат». Такая расстановка имелась уже в «прастихе» 149. Причем соотношение глагола в 3 лице и деепричастия нужно было здесь не только для того, чтобы выразить уступительное значение и различить действия: главное и второстепенное, но и чтобы различить действия: необходимое и ненеобходимое. Стихи Пушкина не значат, что, когда тяжким млатом куют булат, обязательно дробят стекло, но прежде всего то, что булат выдерживает удары тяжкого млата и выковывается, а стекло — не выдерживает и дробится.

---

[26] Чтобы ощутить демократизм этой идеи, достаточно попробовать «трансформировать» «млат» в орудие, систематически имевшее также и нетрудовое применение, например в «топор» (см. «Полтава», II, 421—422: «Топор блеснул с размаху, // И отскочила голова»).

Без рассмотрения связи с историей, без внесемиотического анализа стихов 148—149 и их син- и диахронного контекста обойтись нельзя. «Полтава» создавалась в начале правления царя, только что отправившего на виселицу и в Сибирь цвет революционной дворянской интеллигенции («И я бы мог как шут висеть»,— писал поэт). Пушкин, ненавидевший Николая I, но после восстания не надеявшийся на скорое избавление России, напечатал незадолго до начала работы над «Полтавой» «Стансы» («Московский вестник», 1828, № 1), в которых пытался, обращаясь к тщеславию царя, столкнуть его с самого губительного для страны курса. Вместе с тем в начавшемся уже в это время поединке с царизмом поэт, воплощавший в себе передовую Россию, стремился показать магистральный путь Отчизны, частично символизированный им в петровских преобразованиях: показать и противопоставить этот путь насаждавшейся в те годы жандармско-сервилистской концепции истории, согласно которой Николай якобы воплощал будущее России.

Нельзя игнорировать как внесемиотический вопрос эту необходимость строгого размежевания с царизмом, которая обусловила существенные особенности син- и диахронного контекста данных стихов Пушкина. Трансформационному анализу не справиться с зависимостью оттенков смысла и значимости стихов 148—149 Песни первой «Полтавы» от того изменения, которому подвергся стих 146. Первоначально (если отвлечься от некоторых частностей и от не получившего прямого развития варианта (см. т. V, стр. 177; см. также стр. 175—176 и 180) стих 146 читался: *Но в истязаньях долгой кары.* Конечно, по контексту поэмы и строфы было (на всех этапах пушкинской правки) очевидно, что речь идет об «истязаньях», которым молодая Россия была подвергнута извне, Карлом XII. Однако, будучи извлечены из поэмы, стихи 146—149 могли быть злонамеренно перетолкованы как некое одобрение якобы укреплявших страну николаевских «истязаний долгой кары». Поэтому Пушкину пришлось поставить вместо *истязаний* слово, на первый взгляд, и менее ясное, и менее образное — «Но в *искушеньях* долгой кары...».

Слово «*искушения*», взятое здесь в особом значении («Испытания, претерпеваемые кем-, чем-н., *невзгоды, бедствия, требующие мужества, душевной стойкости*»

(мн. ч.) [27], в отличие от «истязаний» имеет и активный смысл («...бедствия, *требующие мужества...*»), при котором уже никак не мог быть затемнен прогрессивный — чтоб не сказать: революционный — характер сентенции о тяжком млате.

Внесемиотический, литературоведческий анализ, допускающий исследование диахронного контекста,— в данном случае того изменения, которое внес Пушкин в близстоящий стих 146,— помогает раскрыть особенности стихов 148—149 с их деепричастным оборотом, не поддававшимся трансформации по И. И. Ревзину, оборотом, перед которым пасовало семантическое правило, пригодное для трансформаций предложения: «девочка, которая танцует и смеется».

Слово «искушение» встречается в сочинениях Пушкина 17 раз; и (если исключить один семантически неясный случай в прозе — XI, 268) только однажды в стихах оно употреблено в том же активно-героическом значении, что и в 146 стихе Песни первой «Полтавы».

Уникальность употребления облегчает отыскание и определение широкого поэтико-философского контекста, в котором «искушения» (только мн. число) выступают у Пушкина как «бедствия, требующие мужества...».

Стихи о тяжком млате могут быть поставлены в разъясняющий их отдаленный контекст — и по пушкинским масштабам — примечательный. Они могут рассматриваться как звено ряда, тянущегося от послания декабристам в Сибирь (1827 г.) к незаконченному стихотворению 1834 г.: «Я возмужал [среди] печальных бурь». В этом году Пушкин, кроме «Песен западных славян», написал за весь год всего пять стихотворений, ни одного из которых он при жизни не довел до печати, хотя это были гениальные вещи: «Пора, мой друг, пора...», «Он между нами жил...». Стихотворение «Я возмужал...» содержит горькую и мудрую рефлексию, а «печальные бури» и «дни горьких искушений» явно подразумевают декабрьское восстание и его поражение. Мы приводим стихотворение, давая в ломаных скобках предшествую-

---

[27] Определение слова в данном смысле, в отличие от более обычного («соблазн, что-н. манящее, влекущее»), взято из кн.: «Словарь языка Пушкина», т. II. М., 1957, стр. 243 и 242 (курсив мой.— *Н. Б.*).

щие варианты стихов, связанных с понятием «искушения»:

Я возмужал [среди] печальных бурь
‹Я возмужал средь горьких искушений›
‹Я возмужал средь бурных искушений›
И дней моих поток, так долго мутный,
[Теперь утих] [дремотою минутной]
И отразил небесную лазурь.

[Надолго ли?.. а кажется прошли
Дни мрачных бурь, дни горьких искушений].

т. III, ч. 1—2, стр. 829 и 940

Стихотворение может послужить ключом к рассматриваемой строфе «Полтавы». Это подтверждается тем, что помимо самого слова «искушения» в активно-героическом смысле в обоих случаях повторена применительно к России и к Пушкину одна и та же конструкция: «мужать в искушеньях» [28] — «возмужать средь искушений».

Такова «трансформация» стихов о тяжком млате — авторская, каковая только и возможна в художественном тексте: ceterae igitur scribarum vanitas sunt.

Построить согласно трансформационной тенденции литературоведческого неоструктурализма формулу и обосновать модель преобразования деепричастного оборота в пушкинских стихах о тяжком млате, которое бы сохраняло точный смысл стихов, невозможно, ибо такая модель должна была бы учитывать бесконечное число иерархически нерасчлененных и разноплановых факторов.

Подобные непреодолимые трудности встречаются при подходе к любому художественному тексту и заставляют адептов литературоведческого неоструктурализма при настойчивой пропаганде трансформационного метода, литературных гено- и фенотипов уходить в известный момент от рокового для трансформационной тенденции испытания делом.

В одной из двух завершенных параллельно книг Ю. Кристевой трансформация, порождение оказывают-

---

[28] ...Когда Россия молодая (139) ... мужала... (141) ... в искушеньях (146)... Окрепла Русь... (148).

ся всего лишь порождением формулы (важнейшая статья Кристевой так и названа: «L'engendrement de la formule»[29]). Исследовательница, посвятившая целую книгу (TR) трансформационному анализу романа, оказавшись перед необходимостью прямого ответа по поводу путей трансформации (в изданной на год раньше, а написанной позже RS), критикует вознесенного ею в TR Н. Хомского и пишет: «Порождающая грамматика по сути дела ничего не порождает: она лишь выдвигает принцип порождения, постулируя глубинную структуру как архетиповый отблеск говорения...»[30]. Атакуя Н. Хомского за это слишком картезианское понятие «глубинной структуры», в тот самый момент, когда печаталась другая ее книга — TR, постулирующая перенесение теорий Н. Хомского на литературу, Ю. Кристева в RS отрицает и «глубинные структуры» и соотношение «означающее — означаемое», на котором был построен структурализм. Она признает лишь бесконечную цепь означающих, за каждым из которых нет ничего, кроме следующего означающего: «Генотекст — это не структура, но он не может быть и структурантом: он ни «это», которое образует структуру; он и ни «это», которое делает ее структурой... Генотекст — это означающее без конца, не могущее «быть» неким «этим», так как означающее не совместимо с единственным числом; означающее лучше обозначить как «означающие», которые составляют множественный и изменяющийся до бесконечности ряд...»[31]. Не стала ли Ю. Кристева на путь к материалистической диалектике? Нет: всякое изучение смысла, сути делает для нее гуманитарные науки, в том числе лингвистику, «грубо субстанциональными и вещными, лучше сказать, феноменологическими»[32].

Это пренебрежение к «феномену», к явлению, показывает, что трансформационная тенденция смыкается с философской тенденцией литературоведческого неоструктурализма. Куда ведут обе эти тенденции? Не пришлось бы ответить по Клейсту — «Ins Nichts!..»

---

[29] *J. Kristeva.* RS, p. 278—371.

[30] *Julia Kristeva.* RS, p. 282. Здесь в переводе с французского мы употребляем вместо условно принятого выше англицизма «пэрформэнс» термин «говорение».

[31] Там же, стр. 283.

[32] Там же, стр. 280.

§ 3. **Философская тенденция в литературоведческом неоструктурализме.** Подводя итог взглядам М. Фуко, Ж. Лакана и других названных в начале статьи ученых, Ф. Валь решительным образом, еще строже, чем Кристева в статье «Порождение формулы», утверждает самодовлеющий характер знаковых систем эпистемы, не имеющих иного содержания кроме самих себя. «...Во всяком случае ясно,— пишет Валь,— что структурализм не призван ничего интерпретировать, ничего «понимать»: ничего не объяснять, но все подвергать трансформациям.

Тем самым,— продолжает Валь,— дается ответ всяким отождествлениям, пусть опосредствованным, бинарности с построениями в духе модели, ориентирующейся на представление (и, таким образом, добавим мы — через представление, die Vorstellung, на познание.— *Н. Б.*). Со всей строгостью нужно повсюду отцеплять знаковые системы от соотнесенности с «содержаниями» сознания... *Мышление перестало быть полем и моделью, релевантными для семиотических построений...* Кардинальный разрыв, которого колеблющиеся все время хотят избежать и будто ощупью вернуться назад, заключается в том, что символ не символизирует ни Реальности, ни Идеальности» [33].

С точки зрения последовательной философской тенденции Фуко и Валя, главная «опасность, угрожающая структурному знанию,— это падение до уровня, более традиционного, более утешительного, ласкающего (чтобы не сказать, добавляет Валь иронически, более «глубокого»),— до уровня гуманитарных наук: угроза возвращения к представлениям» [34].

В свете постановки вопроса — «либо структура, либо бытие» [35] — и в свете «исключающей всякий гегельянизм» (т. е. идею содержательности явления) «ориентации функционирования семиотических систем не на глубину, но, напротив, ориентации их на поверхность» [36] — приходится по-новому подходить к оценке и к критике категорий «означающего — означаемого» и их применимости в литературоведении.

Эти категории в их «классическом» соссюровском

[33] *F. Wahl.* QS, p. 328—329.
[34] Там же, стр. 336.
[35] Там же, стр. 320.
[36] Там же, стр. 352.

понимании и применении взорваны изнутри последовательным философским неоструктурализмом в обеих его модификациях: «Одно дело,— пишет Валь, полемизируя с «устаревшим» де-соссюровским структурализмом,— утверждать, как это делают лингвисты, что данное означающее представляет данное означаемое для данного субъекта; другое — утверждать, как это делает Лакан, что означающее — это то, что представляет себе субъект вместо другого означающего» [37].

Валь точно определяет необходимость отрыва структурализма от постижения действительности или изучения ее явлений: «Делать отношение $\frac{\text{означающее}}{\text{означаемое}}$ отношением, связанным с представлением, это — проецировать на знак то, что было исключено в момент признания различия языка и мышления, уничтожать границу основополагающего противопоставления, на котором держится семиотика как самостоятельная дисциплина. Это противопоставление можно записать так:

$$\frac{\text{знак}\begin{cases}\text{означающее}\\ \text{означаемое}\end{cases}}{\text{представление}}\text{»}^{38}.$$

При оценке возможностей структурного анализа литературного текста надо учитывать приведенные тезисные положения, свидетельствующие об отказе последовательного неоструктурализма проводить анализ за рамками такого ряда «означающих», в котором «означаемые» служат лишь условными звеньями, необходимыми для его конструкции. В свете противопоставления знака *в обеих его сторонах референту* («представлению» у Валя) принципиально неосуществимы призывы Р. Барта в эссе «Критика и истина» к созданию на основе структурализма впервые подлинной «литературной науки», «предметом которой является не тот или иной смысл, а само многосмыслие произведения» [39].

Наглядно графически изображенная Ф. Валем оппозиция обеих сторон знака представлению касается не только структурализма, но отражает принципиальный

---

[37] Там же, стр. 396. Цит. книга: *J. Lacan.* Ecrits. Paris, 1966, p. 806—807, 816—819.

[38] Там же, стр. 329.

[39] *R. Barthes.* Critique et vérité. Paris, 1966, p. 56.

шаг назад буржуазной философии (в данном случае в форме философской тенденции в новейшем структурализме) со времен критики ее В. И. Лениным в «Материализме и эмпириокритицизме». Тогда буржуазная философия отступила от материи и вещей в себе к явлениям; теперь, на рубеже 1970-х годов, она отказывается и от представлений, от ступеньки, которая связывала ее с познанием явлений. В соответствии с этой «дефеноменологизацией» философский структурализм, особенно наглядно в книге Мишеля Фуко «Слова и вещи» [40], делает функцией науки вообще — эпистемы — структурализацию собственных структур. Повторяя афористический стих Максимилиана Волошина, глубже, чем какой-либо другой поэт, проникшего в поэме «Путями Каина» в противоречия развития науки XX в., можно сказать: «Библейский змий поймал себя за хвост».

Модификации философской тенденции в неоструктурализме могут быть подвергнуты собственно философской критике, которая должна идеологически оценить [41] переход от феноменологии Гуссерля к идее «дефеноменологизированной» эпистемы, к идее, осуществленной отчасти в поздних работах самого Гуссерля: «Формальная и трансцендентальная логика», «Происхождение геометрии», «Опыт и суждение» («Картезианские размышления»). Аналогичная задача стоит перед философской критикой в оценке развития психоанализа от Фрейда к Лакану.

Отделение знака от действительности включает в себя и отделение знака от человека, т. е. ведет к дегуманизации литературоведческого структурализма, и поэтому, как это ни неприятно части ученых, сторонников философской тенденции, намерения которых субъективно благородны, этим ученым грозит опасность самим сопричислить себя к сонму книжников, которым суббота дороже человека.

Идея самодовлеющего, замкнутого и отключенного от действительности неоструктурализма, в соответствии

---

[40] *M. Foucault.* Les mots et les choses. Paris, 1966.

[41] В советской науке такая работа проделана, например, в кн.: *З. М. Какабадзе.* Проблема «экзистенциального кризиса» и трансцендентальная феноменология Э. Гуссерля. Тбилиси, 1966; «Современная буржуазная философия». М., Изд-во МГУ, 1972 (*Н. В. Мотрошилова,* гл. XII).

с его философской тенденцией, наглядно обнаруживает свою несостоятельность при обращении к драме. Если знак относится к действующему лицу драмы, тогда сравнительно легко обнаружить шаткость лакановской точки зрения. В драме, с ее сменой объекта — субъекта, нельзя остановиться, скажем, на Джульетте, как на субъекте, чье подсознание и есть нечто фрейдовски единственно реальное; ибо Джульетта в этом качестве тотчас заменяется в диалоге Ромео; трактовать в таком качестве не персонаж, а автора еще рискованнее, ибо субъектом на следующей ступеньке станет уже не Шекспир, а, скажем, Лакан, его исследующий, затем — автор данных строк, пишущий о Лакане, потом — читатель, читающий эту статью, и т. д.

В драме раскрывается (если речь идет о том, что стоит за персонажем, буде его рассматривают как знак) не формальная иерархия цепи означающих, а содержательная диалектика формы в ее отношении к сущности, реализующаяся в искусстве через образность (Bildhaftigkeit), если применить семиотическую терминологию — диалектика знака, проступающая сквозь структурную оппозицию означающего — означаемого.

Диалектика образа (т. е. не персонажа, а эстетического образа — Bild) в ее отношении к знаку демонстрируется в статье, по возможности, на примерах высокой универсальности, на произведениях Шекспира и Пушкина. С точки зрения полемики с философской тенденцией неоструктурализма трагедия Самозванца в «Борисе Годунове» может правомерно рассматриваться как «действо о знаке». В самом деле, первоначально для окружающих Самозванец выступает не как образ (Bild), а как один из видов знака, как имя-коннотат. Согласно близкой «классике» структурализма формально-логической теории собственных имен Готтлоба Фреге — Алонсо Чёрча [42], в подобных случаях от объективного содержания имени (денотата, Bedeutung), близкого определению или образу, может отделяться сопутствующее значение «коннотация», дополнительный смысл, складываемый в конкретные высказывания (sense,

[42] См.: *А. Чёрч.* Введение в математическую логику. Под ред. В. А. Успенского. М., 1960, стр. 17—20 и 341—346. Ср.: *R. Barthes.* ES, p. 163—168.

Sinn). Стойкость подобного логического разделения[43] совсем не обязательно связана с умышленным обманом, но может быть и результатом множества иных причин, например, специального подхода, односторонности интереса, даже трагического заблуждения народа, которое воспроизведено Пушкиным в «Полководце» по отношению к человеку великому и прямодушному, к Барклаю. В выделенных нами далее словах Пушкин резко разделил и противопоставил объективный денотат («в имени твоем») и заслоняющую его ограниченную и ложную, несмотря на знаковую точность, коннотацию («звук чуждый»):

> И в *имени твоем звук чуждый* * не взлюбя...
> Народ, таинственно спасаемый тобою...
>
> *III, 1, стр. 379*

Нарушение соотношения денотата и коннотации может, согласно Шекспиру, привести к трагической диспропорции в образе — «ранить имя». Умирающий Гамлет говорит Горацио: «О друг, какое раненое имя (what a wounded name), // Скрой тайна все, осталось бы по мне!..» (V, 2, 344—345; перевод М. Лозинского).

Возвращаясь к «Борису Годунову», нужно сказать, что для действующих лиц, не бывших свидетелями сцены в Чудовом монастыре, и для читателей происходит как раз раскрытие знака Самозванца, его деконнотация, конкретизация его в образ героя трагедии в его двойственности (Быть может он Димитрий настоящий,// Быть может он и самозванец... (сц. XXI, ст. 16—17, т. VII, стр. 93) и в его отношении с исторической действительностью.

---

[43] Филологу нужно иметь в виду, что специальная логическая терминология здесь противоречит словоупотреблению как французского, так и английского языка, где dénoter (to denote) соответствует скорее логическому: «коннотировать» — внешне обнаруживать какую-либо особенность, выявлять. Например, у Декарта в «Метафизических размышлениях» о несовершенстве вещей («...toutes les choses... dénotent quelque imperfection», III, предпоследний абзац); у Шекспира сонет CXLVIII, где то, что любовь «doth well denote — have no correspondance with true sighti», или особенно в «Гамлете» (I, 2, 76—83), где Гамлет говорит: «все обличья, виды, знаки, скорби // Не выразят меня» («...can denote me truly»). К этому рассуждению Гамлета мы вернемся ниже.

* В цитатах курсив мой, кроме случаев, где это оговорено.— *Н. Б.*

Исходная «знаковость» Самозванца отчетливо формулируется в сц. X — первой, где Борис сталкивается с опасностью, исходящей от претендента, и именует его коннотациями (в тексте мною выделены), долженствующими еще раз уверить самого царя, что царевича как денотата не существует:

Но кто же он, мой грозный супостат?
Кто на меня? *Пустое имя, тень* —
Ужели *тень* сорвет с меня порфиру.
Иль *звук* лишит детей моих наследства?
X, 147—150, т. VII, стр. 49

«Знаковость» Самозванца подчеркнута также в упорном употреблении не имени, а местоимения, например в первых же словах Бориса — в сцене в царских палатах:

Он побежден, какая польза в том?
Мы тщетною победой увенчались.
Он вновь собрал рассеянное войско
И нам со стен Путивля угрожает.
XX, 1—4, т. VII, стр. 86

Эта «знаковость» унижает и угнетает Самозванца как личность:

Не говори, что *сан*, а не меня
Избрала ты...
Я не хочу делиться с *мертвецом*
Любовницей, *ему* принадлежащей.
XIII, 80—81, 91—92, т. VII, стр. 60, 61

Отказаться от мертвого «знака» Димитрий не может, ибо, если и не в «знаке» как таковом его сила, то «коннотация» выдвинула его на стрежень истории (*Тень* Грозного меня усыновила // *Димитрием* из гроба нарекла. // *Вокруг меня* народы возмутила... — XIII, 171 — 173, т. VII, стр. 64). В приданном поэтом Самозванцу двойном отношении к *знаку* (к имени *царевича*) раскрывается пушкинское понимание сложности образа человека, всколыхнувшего Русь и привлекшего, в частности, на свою сторону «род Пушкиных мятежный» [44];

[44] Мы имеем в виду не только слова Бориса: «Противен мне род Пушкиных мятежный» (X, 56, т. VII, стр. 45) и содействие двух Пушкиных, Афанасия Михайловича и Гаврилы Григорьевича, Са-

деятеля, тайна которого до сих пор не раскрыта, человека, известного лишь как Димитрий Самозванец и выставленного Борисом на посмешище истории под казавшимся неприлично простонародным для претендента на престол именем — «противознаком» царевича — Гришка Отрепьев.

Даже в таком «действе о знаке», лучше которого в смысле развернутой коннотативности, быть может, и не сыскать среди шедевров всемирной литературы, *знак* неизбежно конкретизируется поэтом в *образ*, хотя у противников Димитрия есть намерение и надежда разорвать («раздрать») эту связь.

Патриарх:

> ...Он *именем царевича,* как ризой
> Украденной, бесстыдно облачился:
> Но стоит лишь раздрать ее — и сам
> Он наготой своею посрамится.
>
> *XV, 50—53, т. VII, стр. 69*

Рассказ патриарха о чудотворных мощах убиенного царевича, подчеркнув силу того (иного) денотата или *образа*, который стоял за *знаком*, лишь неудачно подтвердил силу данного *знака*. Порой Борис так и думает, что вся сила Самозванца в силе *знака*, получающего устрашающие определения:

> Он *именем ужасным* ополчен.
>
> *XX, 72, т. VII, стр. 89*

мозванцу по трагедии, но и, насколько можно судить, не известные поэту данные о назначении Димитрием на воеводство (помимо Г. Г. Пушкина, получившего дополнительно место в думе и звание сокольничьего) еще двух Пушкиных — главы рода, Ивана Михайловича («Большого») и Тимофея Семеновича — прямого предка поэта. Современные смуте документы, приводимые в замечательной работе С. Б. Веселовского «Род и предки А. С. Пушкина в истории», показывают роль, которую Г. Г. Пушкин сыграл в народном движении в Москве накануне прихода Димитрия: «Гаврило Пушкин да Наум Плещеев, приехав к Москве с прелесными грамотами сперва в Красное село и собрався с мужики, пошли в город и пристал народ многой и учали на Лобном месте грамоты честь и послали в город по бояр». По другому (враждебному) источнику, «Гаврила Пушкин у Растриги к Москве на воровство напросился... приехав от Ростриги к Москве, Московское государство прельстил и на Ростригино имя к крестному целованью привел». См.: *С. Б. Веселовский.* Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969, стр. 110—111 и сл.

Меж тем как раз в предыдущем стихе своего монолога царь впервые отделил *образ* нового Димитрия от *знака*, сказав о силе самого Самозванца, для которого *знак* является лишь мощным орудием:

Опасен он, сей *чудный самозванец*...

Хитрейший Шуйский, первым и сразу, сообразил, что сила Самозванца не только в нем (*образ*), ни даже в имени *царевича* → (в коннотационном *знаке*), но что сила эта в общественном недовольстве, в готовности народа к восстанию против царской власти. Даже в уклончиво-царедворческом пояснении Борису Шуйский с разными оговорками констатирует, что «чернь // мятежна...// // Ей нравится бесстыдная отвага...» (X, 80, 81, 86). На фоне этой констатации Шуйский произносит предупреждение, долженствующее заодно встревожить венценосного соперника: «Так если сей неведомый бродяга // // Литовскую границу перейдет, // К нему толпу безумцев привлечет // Димитрия воскреснувшее имя» (X, 87—90, т. VII, стр. 46).

Тема угрозы восстания, подтвержденная в сцене встречи царя с юродивым (XVII, 30—35), получает полное развитие в объяснении обреченности дела Годуновых Басманову, вложенном поэтом в уста мятежного Гаврилы Пушкина. Проблема выступает в глубоко обобщенном виде и для объяснения больше не нужны ни *образ* Самозванца, ни *знак* царевича: они сливаются в серьезном наименовании Самозванца Димитрием и заменяются в монологе Гаврилы Пушкина образом иного порядка, выраженным универсальным *мы* русского народа, что, как видно из приведенных в сноске кратких цитат из современных документов XVII в., точно соответствовало историческому положению в момент, когда Димитрий подходил к Москве:

Но знаешь ли чем сильны *мы*, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помогой,
А мнением; да! мнением народным.
Димитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,
Когда без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала?..

XXI, 33—40, т. VII, стр. 93

При всем том исторические события,— а пушкинская трагедия, пусть она в известном смысле может быть условно рассмотрена как «действо о знаке», прежде всего отражает исторические события [45],— сложились так, что поход Димитрия Самозванца, разрушив ненавистную народу власть царя Бориса — прототип полицейского государства [46], не решил задачи создания справедливого строя. Решению подобной задачи не могло помочь то объединение в претенденте царевичева «знака» и простонародного «образа», которое, как идея, пленило ренессансное воображение Лопе де Веги, а, на практике, ускорило сметение с лица земли Борисова острога. Народ, который только недавно вместе с Гаврилой Пушкиным «несся толпой» (точная аналогия этому есть в драме Лопе, где народное движение накануне воцарения Димитрия именуется «grande revolución» [47]) «вязать Борисова щенка», восклицая «Да здравствует Димитрий» (XXII, 38—39, т. VII, стр. 96), народ в заключительной сцене (в ее окончательном варианте) на призыв кричать: «да здравствует царь Димитрий Иванович» — «*безмолвствует*» [48].

Соотношение означающего — означаемого, коннотации и денотата, точнее, в соответствии с принятой у нас терминологией — знака и образа, и значение этого соотношения для ренессансного гуманизма ясно выступает в движении от «знаковости» к полнокровной образности Ромео в трагедии «Ромео и Джульетта».

На вопрос героини, полюбившей не знакомого ей молодого человека («Go, ask his name?» — I, 5, 137), кормилица дает, по существу, обесчеловеченный, чисто знаковый ответ-коннотацию, определяющий лишь место персонажа в средневековой распре, ответ, при котором над именем господствует родовое обозначение вражеского клана, данное в английском подлиннике с мерт-

---

[45] Пушкин был чужд идее условного подхода к истории: «Мазепа,— писал он в «Опровержении на критики»,— действует в моей поэме точь-в-точь как и в истории» (т. XI, стр. 158).

[46] См., особенно, рассказ пленника, завершаемый репликой Самозванца: Завидна жизнь Борисовых людей! —

Пленник: ...Кому язык отрежут, а кому и голову...// Тюрьмы битком набиты...// Так лучше уж молчать (XVIII, 17—28, т. VII, стр. 80—81).

[47] «El gran Duque de Moscovia», II, 24.

[48] Курсив Пушкина.

вящим обозначаемый персонаж неопределенным артиклем, нормально не прилагающимся к собственным именам: «a Montague» (эта формула, не имеющая эквивалента в русском, резче, чем французское «un Montaigu» или немецкое «ein Montecchi», ибо в английском «a», «an» отделились от «one» и от значения — «один из...»). Ответ кормилицы, в остальном человечнейшего человека в стане Капулетти,— первый штрих, по которому можно догадаться о ее будущей измене Джульетте:

His name is Romeo, and *a* Montague:
The only of son your great enemy [49].
I, 5, 139—140

В сцене в саду (II, 2) Джульетта, еще не видящая вошедшего Ромео, в первых же словах как бы стремится отделить *знак*, представший ей как воплощение бесчеловечной распри, от *образа* любимого. Образ, хотя сперва денотат образа противопоставлен знаку врага, только в форме абстрагированного (не обращенного) местоимения «ты» (thou), в устах ренессансной девушки, сразу оттесняет средневековый *знак* вражды: ...wherefore art thou Romeo? // ...refuse thy name // ... // which is no part of thee [50] (II, 2, 33—34, 48).

Благодаря тому что перед нами драма, отступление «знака» (Romeo... a Montague... the son of enemy...) в его неорганичной связи с «предметом» перед образом «предмета» происходит таким образом, что «предмет» оказывается реальным даже по Фрейду — Лакану, ибо он тóтчас выступает как субъект, склонный сбросить клеймящий «знак» вражды, сменить свое означающее на такое, которое не было бы оторванным от сущности «знаком», но прямо выражало бы ее денотат как образ:

Call me but love...
Henceforth I never will be Romeo [51].
II, 2, 50—51

---

[49] Курсив мой.— *Н. Б.* Русские цитаты даются по отличающемуся наибольшей точностью переводу А. Д. Радловой (*В. Шекспир.* Полн. собр. соч. в 8 томах, т. II. Л., Academia — Гослитиздат, 1937):

Монтекки он, зовут его Ромео,—
Сын вашего великого врага.

[50] Ромео. Почему Ромео ты? // От имени и дома отрекись...// Отдай то, что не часть тебя...

[51] Буквально: «зови ж меня любовью... отныне я не буду больше Ромео...».

По мере того как в словах Джульетты *знак* родового врага оттесняется *образом* любимого юноши, этот образ приобретает все большую денотативную определенность: I. thou (33); II. thyself (39); III. освобожденное от фамилии имя в положительном смысле (So Romeo would... // Retain that dear perfection... (45—46); IV. невероятное в устах одной из Капулетти сочетание: gentle Romeo (93); V наконец, полный оксюморон для Капулетти: fair Montague (97).

Последний монолог, который Джульетта произносит, все еще не зная, что Ромео ее слышит, это — развернутое ренессансное утверждение полнокровной *образности* в противоположность мертвенной коннотативной знаковости средневековой распри. При этом «аргументация» Джульетты настолько наглядно ренессансна, что в какой-то мере по одному этому монологу можно объяснить, что такое Ренессанс:

'Tis but thy name that is my enemy;
Thou art thyself though, not a Montague.
What's Montague? It is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man...
That's in a name? that which we call a rose
By any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo call'd
Retain that dear perfection which he owes
Without that title...
And for that name, which is no part of thee,
Take all myself[52].

II, 2, 38—49

Противопоставление *образа* коннотативному *знаку* показательно для Ренессанса, и у Шекспира можно отыскать сцены, в которых преобладание «знаковости»

---

[52] Не ты, а имя лишь твое — мой враг.
Ты сам собой, ты вовсе не Монтекки.
Монтекки ли — рука, нога, лицо
Иль что-нибудь еще, что человеку
Принадлежит?.. Что имя? Роза бы иначе пахла,
Когда бы ее иначе называли?
Ромео, если б не Ромео стал,—

символизирует негуманистическое, средневекового типа, мышление, могущее анахронистически выступать также в трагедии на античный сюжет. Достаточно, к примеру, обратиться к акту III, сц. 3 «Юлия Цезаря», где разъяренная толпа разрывает сторонника Цезаря, поэта Гельвия Цинну, не имевшего никакого отношения (кроме родового прозвища, выступающего в данном случае как коннотативный знак) к Л. Корнелию Цинне, по трагедии — одному из цезареубийц:

Second citizen: Tear him to pieces...
Cinna: I am Cinna the poet... I am not
Cinna the conspirator.
Second citizen: It is no matter, his name's Cinna;
pluck but his name out of his heart...[53]

III, 3, 29 и сл.

В гуманистической литературе других эпох, например у Анатоля Франса в романе «Боги жаждут» (гл. XVI и сл.), предпочтение «знака» «образу» изображено как проявление перерождения честнейшего Гамлена. Он настолько утерял человечность, что обнаруженные при аресте Жака Мобеля несколько лепестков гвоздики (quelques pétales d'un oeillet rouge), абсурдным образом связываемые с мыслью, что задержанный якобы мог быть развратителем Элоди (любившей красные гвоздики), служат неоспоримой уликой — знаком враждебности Мобеля и заставляют во что бы то ни стало добиваться казни невиновного человека.

Как ум скептический, Анатоль Франс дополнительно показывает, что формализация и дегуманизация нисколько не гарантируют точность «знака»: на самом деле Мобель не был ни заговорщиком, ни соблазнителем Элоди, да и злополучные знаки-лепестки были лепестка-

---

Все совершенство сохранил бы
И безымённый...
Отдай то, что не часть тебя,— возьми
Меня ты всю.

[53] — Рви его на части: это заговорщик
— Я — поэт Цинна... Я не заговорщик Цинна!
— Все равно, его зовут Цинна. Вырвем у него из сердца это имя. (Перевод М. П. Столярова. *В. Шекспир.* Полн. собр. соч. в 8 томах, т. VI, стр. 81).

ми не гвоздики, а цветов гранатового дерева (une fleur de grenadier qu'ils appelaient je ne sais pourquoi, un oeillet).

Актуальность приведенных сопоставлений *знак — образ* станет ясна при встрече с практикой философской тенденции литературоведческого неоструктурализма. В образцовом в этом смысле докладе Жана Рикарду «Набросок теории генераторов» [54] автор сразу объявляет «ветхозаветным все то, что стремится сделать роман повествованием о перипетиях, а современным — то, что стремится сделать из романа перипетии повествования» [55]. «Чтение современного текста,— поясняет Рикарду,— состоит как раз в том, чтобы не быть жертвой иллюзии бытия, а сосредоточить внимание на бытии самого текста. В этом и заключается путь к неоинтеллигибельности законов продуцирования текста, принципов его генерации и организации» [56].

Таким образом, семиотическое чтение, согласно неоструктуралисту, не является чтением литературы, ибо оно не восприимчиво к образу как отражению действительности, но только к соотношению *знаков*. Выше говорилось о постулате расшифровки знака в виде цепочки сменяющих друг друга означающих и означаемых без выхода к действительности.

В лучшем случае семиотическое чтение, хотя оно и рекомендуется Жаном Рикарду широкой публике как современное чтение вообще, это — некая методика структурного анализа текста. Но и в этом качестве оно бедно возможностями, ибо, несмотря на высокопарное книжничество терминов: «моновокабульный генератор (МВГ) типа изоозначающее — изоозначаемое» (généra-

---

[54] См.: «Positions et oppositions sur le roman contemporain» «(Actes et colloques», VIII). Paris, Klincsieck, 1971 (далее: PO). Подробнее с развитием идей Ж. Рикарду можно познакомиться по кн.: *Jean Ricardou.* Problèmes du nouveau roman. Paris, Seuil, 1967.

[55] PO, p. 143.

[56] PO, p. 143. Рикарду отвергает термин «творчество», якобы подразумевающий творение из ничего, и термин «выражение», якобы, наоборот, предполагающий предварительное существование выраженного, и останавливается на «генерации» (PO, p. 144). Речь идет здесь, однако, не о порождении в математическом смысле (рекурсивное перечисление комбинаций единиц-символов), перенятом трансформационной лингвистикой, а, так сказать, о производстве, продуцировании текста.

teur monovocable (GmV) isosignifiant — isosignifié [57]) или «МВГ типа гомоозначающее — гетероозначаемое» и т. п., за всем этим нет ни анализа, ни игры в эстетическом смысле слова.

Ж. Рикарду избирает произведения своих коллег (в том числе и свои) по так называемому «новому новому роману», т. е. написанные с установкой на собственное и собственного кружка приватное восприятие. Как бы эти романы, предположим, ни были бы хороши, все равно в той степени, в какой они созданы во имя неорганичной, заранее определенной внешней установки на внеэстетическую игру в структуры, эти романы не художественны, а именно с этой стороны они и рассматриваются Рикарду. Избрав роман старшего коллеги, который старше автора на 19 лет, Клода Симона (род в 1913 г.) «Битва под Фарсалом», Рикарду выясняет (возможно, сам, а возможно, опираясь на разъяснения романиста), что МВГ этого романа — слово «желтый» (jaune). Отметив в романе слова «солнце», «моча», «пиво», «русая молодая женщина», Рикарду определяет этот ряд как «МВГ типа гетероозначающее — гомоозначаемое» [58]. Найдя — с помощью романиста или без нее — упоминание о римском солдате, несущем службу, когда другие от нее уклоняются, Рикарду провозглашает это «имплицитным МВГ типа изоозначающее — гетероозначаемое», ибо хотя слово «желтый» и не произносится («имплицитность»), солдат, оставшийся верным, может ассоциироваться с «желтыми» («изоозначающее»), то есть со штрейкбрехерами, хотя, разумеется, цвета он не желтого («гетероозначаемое»).

Нельзя при этом упускать из виду главного, а именно, что в противоположность, скажем, «зеленому» в «Прекрасной мельничихе» В. Мюллера — Шуберта или сочетанию «мне страшно» в «Пиковой даме» Чайковского, *знак*: «желтый» (и его модификации) у К. Симона не несет (и по Рикарду, в соответствии с литературоведческим неоструктурализмом, не должен нести) ника-

---

[57] PO, p. 145—146.

[58] Попросту говоря: слово «желтый» — не по какой-либо причине, а забавы ради, объявленное в романе «базовым» («генератором»), не выступая здесь нигде прямо («гетероозначающее»), объединяет — солнце, пиво, мочу и молодую русую женщину, чья объединяющая (!) желтизна является «гомоозначаемым»...

кой смысловой нагрузки. Поэтому в докладе Рикарду, хотя это способный и активный аналитик, нет места для анализа литературы и доклад представляет собой игру.

Идеологическая опасность неоструктурализма раскрылась на том же Страсбургском коллоквиуме в споре Рикарду с Веркором. Этот известный романист назвал свой доклад «Роман — зачем он нужен?» и сам дал ответ, идущий от критики буржуазного массового общества (идеалом которого была бы «раса материально процветающих илотов, самодовольных тупиц, сексуализированная и моторизированная протоплазма») к требованию гуманистической активности писателя. Можно было бы спорить о мере социальной конкретности доклада, но в качестве главной задачи литературы Веркор выдвинул «гуманизацию» человека, отпор тем, кто толкает его во власть подсознания и невежества. Французским романистам Веркор предложил проводить гуманизацию посредством развития «свободы воли человека, обратно пропорциональной невежеству», и т. п. [59]

Жана Рикарду сама идея связи литературы с человеком и его интересами возмутила. Будто повторяя тезисы Франсуа Валя, он говорил, что объект, описанный (в литературе), тем самым становится противообъектом: «его структура, подчиненная языковому ряду, ничем не похожа (n'est nullement semblable) на тот объект, который был взят в качестве отправного пункта». Таким образом, согласно философской тенденции неоструктурализма в литературоведении стремление как-то соединить с литературой «прогрессивную гуманизацию» (Рикарду иронически выделяет эти слова) — это «метафизика» [60].

Разумеется, Рикарду здесь не строго последователен. С его точки зрения правильнее было бы сказать, что всякая попытка связать литературу, текст, с человеком, с потребностями общества — это уже не настоящая наука, ибо это не настоящий неоструктурализм, а «зазнаковость», «метасемиотика».

На этом характеристику философской и трансформационной тенденции литературоведческого неоструктур-

---

[59] PO, p. 5, 11, 14.
[60] Там же, стр. 17—18.

рализма можно кончить, ибо спорить здесь нечего. Еще на заре нашей эры, когда угнетенные низы выступили против бесчеловечности Римской империи и фарисейства книжников, ставивших мертвую букву закона, знак, над человеком, от имени этих искавших справедливости низов книжникам было сказано: «суббота человека ради бысть, а не человек субботы ради».

Спустя полторы с лишним тысячи лет в спор об отношении абсолютизированного человеческого и абсолютизированного знакового вступил поэт, считающийся выразителем Возрождения par excellence, «отец наш» Шекспир. Причем — вступил не только как художник, но и непосредственно как мыслитель, явно высказывающий *свою* точку зрения. На полулукавый, полунаивный вопрос смятенного сознания королевы, что́ кажется Гамлету «особенным» в судьбе отца, поэт устами своего любимейшего героя дал ясный ответ:

Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу
Того, что кажется[61]. Ни плащ мой темный,
Ни эти мрачные одежды, мать...
И все обличья, виды, знаки скорби
Не выразят меня[62]; в них только то,
Что кажется и может быть игрою;
То, что во мне, правдивей, чем игра;
А это все — наряд и мишура.

«Гамлет», I, 2, 76—86. Перевод М. Лозинского

Впрочем, у неоструктурализма остается ultima ratio: «Pour la sémiotique, la littérature n'existe pas...»[63]

---

[61] Seems, madam! Nay, it is; I know not «seems».

[62] ...with all forms, modes, shows of grief that can denote me truly...

[63] «Для семиотики — литературы не существует...» (*J. Kristeva.* RS, p. 41).

В. В. Кожинов

ЗАЧЕМ ИЗУЧАТЬ ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ?

методологические заметки

Проблема гораздо сложнее, чем может показаться с первого взгляда. В литературоведении широко распространено явление, которое С. М. Бонди метко назвал созиданием «теории до теории». Выдвигая какой-либо тезис, литературовед нередко опирается на другие, гораздо более широкие и общие тезисы, однако эти последние остаются не только за пределами его рассуждения, но порой и вообще за пределами его мысли. Так, много говоря о методах изучения литературных произведений, мы почти не ставим вопроса о том, *зачем*, с какой *целью* следует их изучать.

Между тем отсутствие понятия о цели исследования неизбежно ведет к шаткости и поверхностности. При неясности цели чрезвычайно трудно или даже невозможно избрать верные пути для ее достижения.

Но этого мало. Не решен и еще более общий вопрос: а нужно ли вообще исследовать литературные произведения как таковые? Вполне вероятно, что многим он покажется наивным или даже нелепым. Но я постараюсь показать, что от его сознательного решения во многом зависит весь ход литературоведческого исследования. Проблема кажется бесспорной лишь потому, что она вообще пока не выявлена.

Гораздо проще объяснить, скажем, зачем нужно изучать природу литературы или процесс ее исторического развития — это диктуется уже хотя бы тем, что без такого изучения невозможно подлинно глубокое восприятие произведений. Но зачем изучать сами произведения как таковые? Согласно известному рассуждению Толстого, которое мог бы повторить каждый настоящий писатель, автор, если бы он пожелал высказать все то, что́ высказано в его произведении, должен был бы еще раз написать это же самое произведение.

И в самом деле: литературное произведение создается именно для непосредственного восприятия, оно представляет собою, если позволительно так выразиться, совершенно готовый для употребления продукт.

Нельзя, конечно, забывать, что каждое литературное произведение вырастает на вполне определенной и неповторимой почве, имеющей к тому же многочисленные и разнородные «пласты». Историческая эпоха, страна и нация, социальная среда, индивидуальность творца, природа литературы вообще и своеобразие литературы каждого времени и народа, общие законы языка и особенности национального языка в определенную эпоху его развития — все это (и еще многое другое) определяет характер произведения. И очень часто — особенно если дело идет о произведении, созданном в другую эпоху и в иной стране, без более или менее серьезного изучения этой многообразной «почвы» литературного творчества невозможно действительно освоить произведение, проникнуть в его художественный мир.

Естественно, что исследование всех тех «внешних» по отношению к произведению феноменов, которые его порождают, занимает в науке о литературе громадное место. И существование этих сфер литературоведения вполне понятно и оправданно, ибо они позволяют гораздо яснее, глубже, многостороннее воспринять и освоить произведения литературы — в особенности произведения, созданные в отдаленные эпохи. Едва ли можно в наши дни во всем объеме воспринять гомеровские поэмы, «Слово о полку Игореве», «Божественную Комедию», творчество Рабле, Шекспира, Сервантеса и даже Пушкина без многообразных литературоведческих комментариев. Под «комментариями» я разумею отнюдь не только постраничные примечания, но и любое — пусть самое обширное — исследование *внешних* по отношению к произведению как таковому моментов: отраженной в нем исторической реальности, жизни его создателя, воплотившихся в произведении общих законов литературного творчества, особенностей языка, на базе которого оно создано, и т. п.— словом, всей многослойной «почвы», на каковой произведение выросло. В сущности, все области литературоведения, за исключением непосредственного анализа самих произведений, занима-

ются разного рода комментированием произведений литературы.

И можно, нисколько не преувеличивая, сказать, что без этого комментирования мы бы не понимали в полной мере созданную за тысячелетия литературу — т. е. совокупность литературных произведений; мы воспринимали бы эти произведения гораздо более поверхностно, невнятно, односторонне.

Но совсем иной смысл имеет исследование самих произведений как таковых. Ведь они написаны именно для непосредственного восприятия, они представляют собой наиболее совершенные воплощения того, что хотели «высказать» их творцы. Зачем же их анализировать?

Характерно, что многие писатели недвусмысленно говорили о ненужности, вредности или даже отвратительности анализа самих произведений. Вот, например, резкое заявление в «Дневнике» Жюля Ренара: «Анализировать книгу! Что сказали бы вы о сотрапезнике, который, вкушая зрелый персик, стал бы вынимать куски изо рта и разглядывать их» [1]. А ведь всего через год тот же Ренар записывает: «Читаю «Жизнь Бальзака», написанную Теофилем Готье... Целый час меня бьет лихорадка и жажда величия» [2].

Тот, кто интересовался отношением современных читателей (причем, «серьезных» читателей) к литературоведению, знает, что они обожают работы биографического характера, усердно изучают труды собственно комментаторского типа, ценят живо написанные трактаты о природе литературного творчества, но гораздо более холодны к исследованиям, посвященным самим произведениям; то же самое я наблюдал и в среде писателей. Очень многие читатели, в частности, полагают, что к рассуждению о литературных произведениях как таковых способен любой мыслящий человек, не имеющий никакой профессиональной подготовки. И по-своему они правы. Создание биографии писателя, определение общих законов литературного творчества, различного рода комментирование и т. д. связано с большой исследовательской работой, с накоплением специальных знаний

---

[1] *Жюль Ренар.* Дневник. М., «Художественная литература», 1965, стр. 100.

[2] Там же, стр. 113.

и сведений. Между тем рассуждать о самом произведении так или иначе может каждый грамотный человек (я не ставлю здесь вопроса о культурном уровне таких рассуждений); для этого не нужно профессиональной подготовки и самостоятельных разысканий — достаточно лишь прочитать произведение.

Разумеется, при углубленном рассмотрении проблемы все предстает в совершенно ином свете и задача анализа самих произведений оказывается чрезвычайно трудной и сложной; однако, на первый взгляд, дело обстоит именно так.

* * *

Далее, возникает, еще один аспект проблемы — какие литературные произведения подлежат анализу? Не нужно доказывать, что литература вообще — это поистине необозримый океан. Мы не ошибемся, если скажем, что только на русском языке до сих пор было опубликовано едва ли менее ста тысяч романов, поэм, пьес, повестей, рассказов, художественных очерков и миллионы стихотворений.

Так что же является предметом исследования — вся масса произведений или какая-то ее часть? Вопрос опять-таки может показаться наивным, несерьезным, ибо и эта проблема не выявлена, почти не обсуждалась. Конечно же, ответят мне, предметом науки о литературе должны служить более или менее выдающиеся произведения, имеющие несомненное общественно-историческое значение.

Однако дело обстоит далеко не так просто. Во-первых, для литературной критики, которая так или иначе примыкает к литературоведению, предметом может явиться, безусловно, любое, даже самое ничтожное произведение, ибо перед критикой, в частности, стоит задача показать, как «не надо писать».

У литературоведа, в принципе, этой задачи нет. Но и для него может оказаться в том или ином отношении полезным и даже необходимым обращение ко всякому, в том числе и совершенно незначительному с эстетической точки зрения, произведению.

Литературовед не должен пренебрегать никаким материалом — в том числе даже и неопубликованным, рукописным (скажем, характерными для начала XIX в.

домашними альбомами). Специалист по той или иной литературной эпохе должен стремиться освоить ее продукцию как можно более полно — пусть и нельзя объять необъятное.

Однако совсем по-иному обстоит дело, когда мы обращаемся к исследованию литературных произведений как таковых. Сразу же выскажу свою точку зрения: на мой взгляд, специальному исследованию подлежат лишь те произведения, которые обладают безусловной, непреходящей художественной ценностью и являются поэтому неотъемлемой частью национальной культуры на всех этапах ее развития,— произведения, которые, понятно, составляют количественно небольшую долю общей продукции литературы.

Конечно, этот тезис нуждается в подробном объяснении и обосновании. Позволительно спросить: а каковы способы выделения «безусловно ценных» произведений? Кто и как проведет границу между ними и просто значительными в том или ином отношении литературными произведениями?

Забегая вперед, скажу, что, на мой взгляд, задача литературоведа, исследующего произведение, и состоит, между прочим, в определении конкретной художественной ценности произведения. И если это так, выбор произведения, «достойного» анализа, и самый анализ — единая задача: в самом процессе исследования литературовед и должен, в частности, убедиться в том, что перед ним объект, заслуживающий специального анализа. Подобная ситуация характерна, в сущности, для любой науки: именно в самом процессе исследования ученый отбирает действительно достойные анализа явления.

Произведения безусловно ценные имеют субстанциальные отличия от остальных произведений; те и другие разделяет не просто, так сказать, количественная мера совершенства: они различаются качественно, по существу.

Толстой говорил в 1880 г.: «По моей градации идут сначала дурные поэты. За ними посредственные, недурные, хорошие. А затем — бездна, и за ней — «истинные поэты», такие, как, например, Пушкин» [3].

---

[3] «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 1. М., ГИХЛ, 1955, стр. 414.

О том же самом неоднократно говорил Н. А. Добролюбов. Его суждения особенно уместно привести потому, что Добролюбова вряд ли можно заподозрить в односторонней гипертрофии чисто эстетической ценности литературы.

Добролюбов проводит четкое разграничение между «обыкновенными талантами» и создателями произведений, обладающих «абсолютно-эстетическими достоинствами». О первых он писал: «Не представляя миру ничего нового и неведомого, не намечая новых путей в развитии всего человечества... они... раскрывают и поясняют людям то, что в них живет еще смутно и неопределенно» [4]. Создаваемая ими литература «представляет собою силу служебную» (т. VI, стр. 309).

Но есть и другие художники, подобные Шекспиру, которые, по мысли Добролюбова, «стоят так высоко, что их не превзойдут ни практические деятели для блага человечества, ни люди чистой науки... Служа полнейшими представителями высшей степени человеческого сознания в известную эпоху... они возвышались над служебной ролью литературы» (там же). Позднее Добролюбов говорил, что художники этого рода создают искусство «самобытное, замечательное не по отношению к каким-либо другим интересам, а по своему внутреннему достоинству» (т. VII, стр. 227).

Это разграничение Добролюбов последовательно проводит в большинстве своих зрелых статей. Он говорит, например, что нельзя рассматривать «обыкновенные» произведения «с той же самой точки зрения, с какой поставлены на удивление векам творения Гомера и Шекспира» (т. VI, стр. 190—191). Поступать таким образом было бы столь же бессмысленно, как «пуститься в изложение теории вероятности» в том случае, когда можно обойтись элементарной математикой (т. VII, стр. 227).

«Обыкновенные» произведения замечательны «по отношению к каким-либо другим интересам», и при анализе этих произведений «нечего... пускаться в определение абсолютно-эстетических достоинств... Нужно... показать... в какой мере важны те *явления жизни*, к которым они (произведения.— *В. К.*) относятся» (т. VI,

---

[4] *Н. А. Добролюбов.* Собр. соч. в 10 томах, т. VI. М.— Л., Гослитиздат, 1963, стр. 310. Далее том и страница указываются в тексте.

стр. 286.— Курсив мой.— *В. К.*). Указанное направление анализа, конечно, лишь одно из многих возможных; так, «обыкновенные» произведения (а подчас и попросту незначительные) могут послужить материалом для исследования характера литературного развития, общественных взглядов и психологии определенного времени, особенностей стиля и языка и т. д., и т. п. Но это уже другой вопрос. Для нас важна прежде всего мысль Добролюбова о том, что «обыкновенные» произведения не заслуживают интереса (и, естественно, изучения) сами по себе, безотносительно к другим явлениям жизни и культуры,— хотя в то же время они могут иметь большое, даже огромное значение как материал для исследования многообразнейших сторон истории общества, его быта, нравов, психологии, идеологии и, разумеется, истории самой литературы. Но совершенно ясно, что в этом случае они будут анализироваться не как целостные суверенные реальности, но именно как определенный *материал*, позволяющий проникнуть в те или иные лежащие вне самого произведения реальности.

Не менее существен и другой аспект дела, другая плоскость разграничения «обыкновенных» и безусловно ценных произведений литературы. Последние обладают эстетическим бессмертием, «не стареют». И дело здесь вовсе не в том, что эти произведения могут вызывать живой интерес у потомков. Тот или иной интерес может представлять любое, подчас даже самое заурядное произведение — скажем, как «документ» эпохи, картина ушедшего быта, воплощение важной идеи своего времени и т. п.

Суть дела в том, что безусловно ценное художественное произведение в той или иной степени всегда сохраняет, пользуясь словами Маркса, значение «нормы и недосягаемого образца». Это значение сохраняют в наши дни, без сомнения, не только гомеровские поэмы, по поводу которых высказал свою мысль Маркс, но и драма Эсхила и Шекспира, лирика Катулла и Басё, «Дафнис и Хлоя» Лонга и «Слово о полку Игореве» и т. д.

Безусловно ценные произведения представляют собою не только памятники своей эпохи; они продолжают полнокровно жить века и тысячелетия,— более того, нередко они обретают свою истинную эстетическую жизнь лишь в позднейшие эпохи.

Уместно сослаться здесь на суждения Чехова, который в конце XIX в. как бы подводил итоги развития русской прозы, перечитывая подряд ее произведения. Рассказывая о своих выводах в письмах А. С. Суворину, он очень точно избрал трех писателей, как бы представляющих три «уровня» художественной ценности,— Толстого, Тургенева, Писемского.

Оценки Чехова имеют для нас особое значение, ибо ему в высшей мере была присуща объективность, он был, пожалуй, менее «тенденциозен», чем кто-либо из современных ему писателей.

Писемского, писал он (13 февраля 1893 г.), «тяжело читать... он устарел... Читаю Тургенева. Прелесть, но куда жиже Толстого! Толстой, я думаю, никогда не постареет. Язык устареет [5], но он все будет молод».

В последующих письмах Чехов конкретизирует свои оценки. О Писемском он говорит (письмо от 26 апреля 1893 г.): «Это большой, большой талант!» Но его «романы утомительны подробностями. Все то, что имеет у него временный интерес, все эти шпильки по адресу тогдашних критиков и либералов, все критические замечания, претендующие на меткость и современность, и все так называемые глубокие мысли, бросаемые там и сям,— как все это по нынешним временам мелко и наивно!».

О Тургеневе Чехов пишет (24 февраля 1893 г.): «Боже мой! Что за роскошь «Отцы и дети»! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него...» Но «женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью и, простите, фальшью. Лиза, Елена — это не русские девицы, а какие-то Пифии, вещающие, изобилующие претензиями не по чину. Ирина в «Дыме», Одинцова в «Отцах и детях», вообще львицы, жгучие, аппетитные, ненасытные, чего-то ищущие — все они чепуха. Как вспомнишь толстовскую Анну Каренину, то все эти тургеневские барыни со своими соблазнительными плечами летят к черту».

Можно, конечно, оспаривать отдельные суждения Че-

[5] Это едва ли верно: язык Толстого устареет лишь в лингвистическом, но не в художественном смысле. Так, язык «Слова о полку Игореве», при всей его лингвистической архаичности, и поныне художественно молод, обладает удивительной полнокровностью и свежестью.

хова, но в целом он прав. Толстой «никогда не постареет», Тургенев устарел (уже в то время) в тех или иных моментах и сторонах, а Писемский, напротив, не устарел лишь в отдельных моментах и сторонах (это, повторяю, вовсе не значит, что романы и повести последнего не представляют ныне серьезного интереса — речь идет лишь о собственно художественной ценности).

Итак, наследие Толстого имеет безусловную ценность; Тургенева, так сказать,— с оговорками, а наследие Писемского находится уже «на грани» между безусловно ценными и имеющими лишь историческую ценность явлениями («ниже» Писемского стоят современные ему романисты, представляющие ныне только чисто исторический интерес,— скажем, Боборыкин, Шеллер-Михайлов, Омулевский (Федоров) и т. п.).

Необходимо еще раз обратить внимание на то, что чисто исторический интерес к произведению может быть очень велик, и он, конечно, также «бессмертен», он сохранится, наверное, навсегда. Даже самые посредственные оды XVIII в. интересны тем, что выражают (и притом иногда с особой резкостью, обнаженностью) неповторимую общественную психологию времени — с ее наивной напыщенностью, неукротимой любовью к грандиозному, грубоватой галантностью, причудливым соединением старины и новизны. Привлекают наше пристальное внимание и какие-нибудь заурядные «физиологические очерки» 1840—1850-х годов, передающие картину давно исчезнувшего быта во всех его мельчайших подробностях и проявлениях. По-своему волнуют нас и иные наспех набросанные повести о героях народничества, так или иначе запечатлевшие их противоречивый полный особенной остроты и напряженности идеологический облик.

Все это и, конечно, многое, многое другое в литературе заслуживает изучения с самых разных точек зрения (от общеидеологической до стилистической) и представляет неумирающий интерес для широчайших слоев читателей — и сегодня, и в будущем.

Но эстетическое бессмертие — нечто совсем иное. Ода Державина «Бог», повесть Лермонтова «Тамань», аксаковская «Семейная хроника», поэма Некрасова «Коробейники», лучшие стихи Полонского и рассказы Гаршина, не говоря уже о творениях Пушкина или Гоголя,

Достоевского или Толстого, имеют вовсе не «исторический» интерес (хотя, конечно, они и им в полной мере обладают). Они живы сейчас так же, как и в момент своего рождения, а в известном смысле даже более живы, ибо за время своего существования постоянно как бы впитывали в себя все новые и новые жизненные токи.

Эти произведения, разумеется, никак не могут заменить собой современную литературу, но они живут и развиваются рядом с ней или даже как бы в ней самой и с определенной точки зрения не менее «современны», чем она.

Сказанное, однако, никак не относится к произведениям «обыкновенных талантов» прошлого — в чем со всей яркостью выражается их коренное, субстанциальное отличие от произведений «истинных поэтов», отличие, которое Толстой назвал «бездной».

* * *

Это отличие действительно громадно. Оно состоит не просто в мере и степени творческих способностей, мастерства и т. п. «Безусловно ценные» и «обыкновенные» произведения — это, строго говоря, вообще разные явления. Разумеется, и те, и другие принадлежат к одной и той же литературе, и все же первые обладают такими качествами, которых вторые, в сущности, полностью лишены [6].

В отличие от обыкновенных безусловно ценные произведения не только воссоздают жизнь, но и как бы укоренены в ней, ушли в ее глубины своими корнями и потому представляют собою не только «картины», но и своеобразные явления самой *жизни*. «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Анна Каренина» или «Братья Карамазовы» — это несомненные реальности русской жизни, без которых ее нельзя себе и представить. Просто невозможно вообразить, чтобы этих явлений не было, — как нельзя, скажем, вообразить русскую историю без тех или иных событий и выдающихся личностей.

---

[6] Конечно, различие «обыкновенных» и безусловно ценных произведений не имеет «фатального» характера. В частности, один и тот же художник — скажем, Тургенев — создает вещи и «среднего» и «высшего» уровня.

Проблему нагляднее всего можно пояснить на материале созданных в таких произведениях характеров, хотя дело вовсе не только в них, а в целостных художественных мирах (в некоторых из этих миров — скажем, во многих повествованиях Лескова — характеры играют подчас второстепенную роль). Печорин, Базаров, Раскольников, Нехлюдов — все эти «вымышленные люди»— предстают перед нами как явления, которые не только «должны» были быть, но в известном смысле должны были быть чуть ли не с большей степенью вероятности, нежели их реальные современники. Самое Россию невозможно представить себе без Гринева, Обломова или Мити Карамазова, и во вполне серьезных спорах о России за последнее столетие имена этих и других «вымышленных» великими писателями «людей» всплывали, пожалуй, гораздо чаще, чем имена реальных исторических лиц.

Дело не только в изобразительной силе, с которой созданы эти фигуры (как нередко полагают) — хотя, конечно, без нее их не было бы. Их великие создатели обладали способностью проникать в наиболее глубокие пласты русской жизни и укоренять в них свое творчество. Каждый реальный человеческий характер вырастает, конечно, из глубин жизни, вбирая в себя таящееся в них содержание. Но, пожалуй, только самые выдающиеся люди захватывали в своем становлении то жизненное содержание, из которого исходило творчество Пушкина и Гоголя, Толстого и Достоевского. Поэтому созданные ими — и другими крупнейшими писателями— характеры, если угодно, более полно и глубоко воплотили суть русской жизни, чем реальные исторические люди.

Вот в этом, очевидно, и лежит суть проблемы. «Обыкновенные» произведения не идут, так сказать, глубже «обыкновенных» реальных людей, они только воссоздают черты этих людей в художественных характерах, и как бы превосходно ни было это воссоздание, оно остается лишь «картиной жизни». В произведениях подобных писателей отсутствует та уходящая в бездонные глубины истории и жизни «корневая система», которая есть в великих произведениях и составляет их истинную сущность. Поэтому и можно или даже должно четко и принципиально разграничивать обыкновенные

произведения от безусловно ценных; последние обладают «подводной» или «подземной» «частью», которой лишены либо почти лишены первые.

Речь идет вовсе не о пресловутом «айсберге», или подтексте. Речь идет именно о погружении творческого внимания в глубины самой жизни, где совершаются процессы, подчас еле заметные на ее поверхности. Хорошо известно, например, что очень многим современникам характеры Достоевского представлялись патологическими, фантастическими, совершенно не соответствующими реальным русским людям. Отвечая на упреки в фантастичности, Достоевский очень точно заметил в 1868 г., что его изображение жизни «и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает... Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом (писатель употребляет здесь этот термин, разумеется, иронически.— *В. К.*) пророчили даже факты»[7].

Те глубокие основы жизни, о которых идет речь, конечно, так или иначе выражают себя на ее поверхности; но нередко они выражают себя только в виде отдельных, разрозненных «фактов», бледных, лишь намеченных человеческих фигур и т. п. И чтобы воплотить в своем произведении эти основы, художник должен, погрузившись в них своим творческим сознанием, вырастить, самостоятельно сотворить характеры (и, конечно, художественный мир в целом), которые могли бы или даже должны были бы быть порождены этими основами жизни. Такие характеры вернее воплощают закономерности жизни, ее наиболее существенные, необходимые свойства, чем «реальные» характеры, в которых масса случайных и поверхностных черт.

Эта несомненная «необходимость» характеров — и художественных миров в целом — «Мертвых душ», «Обломова» или «Братьев Карамазовых» — и позволяет, даже понуждает обращаться к ним в самых серьезных спорах о судьбах России.

Художественная необходимость воплощается и в самой форме безусловно ценных произведений. Впрочем, это суждение, строго говоря, неточно. Художественная

---

[7] *Ф. М. Достоевский.* Письма, т. II. М.— Л., ГИЗ, 1930, стр. 150—151.

необходимость воплощена для нас именно в форме — в художественной речи, композиции, сюжете, образности, и только в форме мы и постигаем эту необходимость, поскольку невозможно непосредственно постичь содержание. И именно в процессе исследования формы, стиля только и можно действительно изучить эту необходимость, так сказать, ощупать ее и дать ее предметный анализ.

Широко известны слова Толстого о том, что, читая Пушкина, «чувствуешь, что иначе нельзя сказать», в то время как при чтении «неистинных» поэтов возникает ощущение, что «то же самое можно сказать на тысячу различных ладов» [8].

Это внешне простое суждение очень точно характеризует стиль безусловно ценного произведения: в нем, в этом стиле, царит та же необходимость, что и в содержании, или, вернее, необходимость стиля как раз и воплощает, опредмечивает необходимость содержания.

Необходимость царит и в сюжете. Тот же Толстой, как известно, говорил, что для создания сюжета нужно «обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения... и обдумать мильоны возможных сочетаний для того, чтобы выбрать из них $^1/_{1000000}$» (письмо А. А. Фету от 17 ноября 1870 г.).

В этой единственной, выбранной из миллиона возможных (дело здесь, конечно, не в цифрах — правильнее всего говорить о бесконечности возможностей) сюжетной детали и воплощается та внутренняя необходимость, которая таится в глубинах жизни и крайне редко с очевидностью выходит на ее поверхность. Характерно, что Толстой в том же письме называет свою «мучительную работу» над выбором «одного из миллиона» возможных сочетаний «*глубокой пахотой*».

В свою очередь, эта единственно возможная деталь опредмечивается в единственно возможном словесном воплощении, так что «чувствуешь, что иначе нельзя сказать».

Говоря об этом воплощении необходимости, лежащей в основе безусловно ценных произведений, нельзя, конечно, не сказать и о том, что в них вместе с тем

[8] «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. II, стр. 246.

сохраняется и подлинная жизненная свобода, что необходимость выступает в облике вольного течения событий или переживаний. Жизнь словно бы сама, без чьего-либо посредства и требования раскрывает, на своем собственном языке «высказывает» свою необходимость.

Определение Толстого — «чувствуешь, что иначе нельзя сказать»— без сомнения, означает не только необходимость высказывания, но и его «свободность»: словно не поэт, а сама жизнь говорит о себе, и потому-то «иначе нельзя сказать». У Толстого есть чудесное замечание о строках из «Евгения Онегина»:

Недвижим он лежал, и странен
Был томный мир его чела...
Под грудь он был навылет ранен...

«Эти рифмы «ранен» и «странен»,— говорил Толстой,— так и кажется, что существовали от века» [9].

Это ведь и означает, что на рифмах лежит печать нерукотворности, саморожденности. И — в то же время— нельзя умолчать и об этом — печать необходимости, не избежности: они как бы не могли не существовать.

Так, в мельчайшей клеточке поэзии открывается общий закон художественного творчества, ибо то же самое можно сказать и об «Евгении Онегине» в целом, как и о «Мертвых душах» или «Тихом Доне». В характере Григория Мелехова воплощена необходимость, он как бы не мог не существовать, но это значит также, что он оставляет мощное впечатление нерукотворности, он — сама жизнь, одно из ее порождений.

Поэтому безусловно ценное произведение представляет собою своего рода организм, т. е. нечто способное к самостоятельному бытию и развитию. Стоит еще раз подчеркнуть, что это непосредственно обусловлено воплощением жизненной необходимости: вобрав ее в себя, произведение становится как бы маленькой «вселенной», ибо оно несет в себе «закон» жизни, подобно самой жизни (разумеется, этот «закон» творец произведения почерпнул и «перенес» в свое произведение из реального бытия).

Между тем обыкновенное произведение существует только в связи, только в соотношении с воссозданной

[9] «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. I, стр. 413.

в нем реальностью — как ее «картина»; оно не имеет, напоминаю слова Добролюбова, значения «самобытного», ибо не вобрало в себя необходимость (а, значит, и свободу).

Разумеется, нельзя понимать дело так, будто произведения высокого художественного уровня не имеют познавательной ценности и их не стоит с этой точки зрения изучать. Познавательная сила литературы от эстетического качества только возрастает, объем захваченной жизни в настоящем художественном образе является в более сосредоточенном и глубоком виде. Но именно для того, чтобы это содержание могло появиться, необходимо высокое эстетическое качество, что и должен в первую очередь определить исследователь: понять принцип самостоятельности и самобытности произведения. Способность к самостоятельному бытию и, следовательно, саморазвитию, в частности, и обеспечивает бессмертие безусловно ценных произведений.

С другой стороны, уходя своими корнями в глубины жизни, безусловно ценное произведение как бы захватывает те ее первоосновы, которые имеют субстанциальное значение не только в определенное время, но и, в конечном счете, всегда. Пушкин и Гоголь, Достоевский и Толстой вобрали в свое творчество такие глубинные течения жизни, которые, по-видимому, не иссякнут до тех пор, пока существует русский народ и человечество в целом.

По мере хода времени эти глубинные течения постепенно обнаруживаются, выходят на поверхность,— и одновременно раскрываются все более глубокие пласты произведений этих великанов. Хорошо известно, что современники воспринимали Пушкина главным образом как «художника», «мастера» (но не «мыслителя»), Гоголя — как «обличителя», Достоевского — как исследователя «исключительных» явлений психики, Толстого — как «живописателя» дворянского быта и т. п. Только позднее стали раскрываться более глубокие пласты их творчества — и раскрываться не просто вследствие более серьезного изучения (хотя, конечно, и это сыграло свою роль), но в силу самого хода истории. В этом, в частности, и выражается бессмертная жизнь великих произведений. Они существуют не только как «памятники» своей эпохи, они «современны» в любую эпоху.

* * *

Все это, понятно, не относится к обыкновенным произведениям — они являют собой именно *памятники* той или иной эпохи, подчас исключительно важные, полные смысла и значения, но все же только памятники. Поэтому обыкновенные и безусловно ценные произведения требуют различных методов изучения.

Обыкновенные произведения нуждаются в разного рода комментировании, а безусловно ценные, помимо комментирования, должны изучаться также и сами по себе, как явления, обладающие самобытным «законом», что, в частности, позволяет им полнокровно жить в веках. В обыкновенных произведениях нет этой самобытности, а потому, как справедливо говорил еще Добролюбов, «нечего... и пускаться в определение абсолютно-эстетических достоинств», задача состоит в том, чтобы определить отношение таких произведений «к каким-нибудь другим интересам».

В этом, в частности, и заключается исследовательская работа, которую я называю комментированием,— работа, осуществление которой, конечно, не менее важно в отношении безусловно ценных произведений. Иногда эта работа осуществляется, так сказать, в обнаженном, открытом виде: у нас вышел ряд подобных исследований, начиная с книги Н. Л. Бродского «Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (1932). Книги этого рода вызывают большой и вполне законный читательский интерес.

Но, к сожалению, их очень немного, и, кроме того, они преследуют обычно чисто учебные, педагогические цели и соответственно рассматриваются как нечто прикладное, второстепенное по значению.

Создать истинный всесторонний комментарий к произведению чрезвычайно трудно; гораздо легче «порассуждать» о произведении. Для создания полноценного комментария исследователь должен исчерпывающе знать жизнь и деятельность писателя, его литературное окружение и так или иначе всю литературу его эпохи — и отечественную и зарубежную. Он должен превосходно знать жизнь эпохи в целом — в ее социально-исторических, бытовых, психологических, идеологических проявлениях, нередко вплоть до мельчайших деталей. Он дол-

жён полностью овладеть литературным языком и стилем эпохи и т. д. Для того чтобы сделать настоящий комментарий к великому произведению, потребны обычно годы напряженной работы [10].

Между тем «средняя» работа о произведении «вообще», работа, соединяющая отдельные моменты комментария с «размышлениями» о содержании и форме самого произведения,— это неизмеримо более легкое дело, доступное, по сути дела, любому человеку с филологическим образованием и не требующее длительных и серьезных усилий. Для сочинения такой «среднего уровня» работы совсем не обязательно, скажем, обращаться к каким-либо «первоисточникам»— достаточно ознакомиться с несколькими книгами предшественников, из которых можно почерпнуть сведения «комментаторского» характера. А «размышления» о «содержании и форме» в таких работах получают путем простого приложения общетеоретических тезисов и терминов к материалу отдельного произведения.

Для того чтобы повысить уровень литературоведческих работ, посвященных анализу произведений, необходимо, на мой взгляд, прежде всего четко разграничить задачи комментирования (в самом широком смысле этого слова) и исследования произведений как таковых.

Разумеется, эти сферы находятся в постоянном взаимодействии. Невозможно исследовать само произведение, не зная всех его многообразных связей с эпохой. И все же это принципиально разные сферы. И исследуя произведение в его собственной сущности, необходимо подойти к нему как к самобытному, имеющему свой «закон», свою собственную необходимость и свободу явлению; изучение связей произведения с иными реальностями выступает в этом случае лишь как подступы к работе.

Насколько мы далеки от этого идеала, может на-

---

[10] Уместно напомнить, что большинство наших литературоведов, заслуживших безусловно всеобщее признание и уважение, посвятили свои основные силы именно «комментированию» (в широком смысле слова) литературы; назову хотя бы несколько известных всем имен: С. Д. Балухатый, Н. Н. Гусев, А. С. Долинин, В. Е. Евгеньев-Максимов, Б. П. Козьмин, Б. Л. Модзалевский, Ю. Г. Оксман, Н. К. Пиксанов, И. Н. Розанов, М. А. Цявловский, П. Е. Щеголев.

глядно свидетельствовать следующий факт. Один очень известный и уважаемый литературовед (я не называю его имени, так как его позиция, к сожалению, типична) заметил как-то: «Вы услышали фразу «настал вожделенный миг, мой многолетний труд окончен». Это сообщение может заинтересовать, но оно не захватывает, как стихотворная строка:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.

Произошло волшебное преобразование тех же слов. Почему?» И литературовед не без печали резюмирует: «Тайны искусства раскрыты далеко не полностью» [11].

Это очень наглядный пример методологически ложного подхода к произведению, в данном случае — к его элементу, первой строке пушкинского шестистрочного стихотворения «Труд». Автор обращается к этой строке не как к моменту художественного творения, а как к простому «высказыванию», как явлению речи, языка. Совершенно ясно, например, что изменяя порядок нот или тактов в музыкальной фразе, мы ее попросту уничтожаем. Почему же мы удивляемся тому, что, изменив порядок слов в поэтической строке, мы уничтожили ее как поэтическую строку, получив простое высказывание, т. е. реальность чисто лингвистическую? Почему мы склонны считать «таинственным» это совершенно естественное явление?

Трудность понимания литературы, поэзии, состоит, в частности, в том, что художник не просто «говорит», а творит из словесного материала совершенно специфическую реальность художественного произведения, обладающую самостоятельным значением. Вполне естественно, что перестановка элементов этой реальности не просто изменяет порядок слов (как это бывает в обычной речи) и лишает стихи ритма, но разрушает, уничтожает произведение в целом. И этого никогда не должен забывать литературовед.

То, что сказано о слове в литературе, относится ко всем ее элементам и сторонам, ко всему, что «наполняет», «образует» произведение. И «идеи», и детали быта, и психология, и социальная ситуация — все это составные части самобытного художественного целого.

---

[11] См. «Литературная газета», 11 октября 1962 г.

Нельзя исследовать произведение, не зная или не понимая заключенных в нем философских, нравственных, политических идей, не имея представления об отраженном в нем быте и психологии, не изучив воплотившейся в нем социальной ситуации и т. д. Но и обладая всем этим знанием, мы сможем лишь прокомментировать произведение, если мы не будем последовательно рассматривать его как целостное явление, ни на минуту не отвлекаясь от его подлинной сущности.

Что это значит? Во-первых, мы должны последовательно рассматривать произведение как явление аксиологического порядка, как ценность [12].

Цитированный выше автор замечает о пушкинской строке: «Произошло волшебное преобразование тех же слов». Этим он хочет сказать, что из уже известного нам «материала» на наших глазах создана некая ценность, которая нас «захватывает», в которой есть своего рода «волшебство».

Конечно, перед нами лишь первая строка пушкинского произведения, еще никакой «конкретной» ценности перед нами не возникло, но мы чувствуем, что вступили в «царство ценности».

В произведении все — от «идей» до слов — обладает эстетически-ценностным характером и является частью самобытного художественного мира. Поэтому бессмысленно пытаться исследовать произведение, отвлекаясь (хотя бы даже частично) от его ценностной природы. Можно написать целый том о строении какого-либо романа (или даже небольшого стихотворения!), проанализировать все взаимодействия его «идей», систему образов, тончайшие соотношения в сюжете и словесно-ритмической ткани — и все-таки не добраться до его истинной сути, до его самобытной эстетической реальности, ради которой мы и обращаемся вообще к художественному произведению и включаем его в свой ду-

[12] Я не имею возможности останавливаться здесь на различных аспектах этого очень сложного понятия. В последнее время у нас вышел ряд посвященных ему работ. См., например: «Проблема ценности в философии». М.— Л., 1966; *О. Г. Дробницкий.* Мир оживших предметов. Проблема ценности и марксистская философия. М., 1967; *В. П. Тугаринов.* Теория ценностей в марксизме. Л., 1968.

ценностное явление.

Заранее можно предвидеть, что уже сама постановка этой проблемы вызовет возражения. Мне скажут, что литературовед должен изучать произведение, а не оценивать его, что оценка — это задача критики, а не науки о литературе. Однако речь идет вовсе не об «оценке» в прямом, буквальном смысле слова.

Истинная задача литературоведа не в том, чтобы установить меру, степень, уровень ценности произведения, а в том, чтобы раскрыть и исследовать конкретный характер его ценности. Правда, решение этой задачи не может не сопровождаться уяснением и самой меры ценности, но суть задачи не в этом.

Во-вторых, каждое безусловно ценное произведение, как уже говорилось, представляет собою самобытный художественный организм. Поэтому оно, в частности, не может не быть явлением индивидуальным, личностным, или, точнее, своеобразной «индивидуальностью». Речь идет отнюдь не об индивидуальном характере смысла и стиля, определяемом неповторимыми чертами личности творца произведения. В этом отношении вполне индивидуальными могут быть и посредственные произведения (скажем, стихи Бенедиктова или И. Северянина резко индивидуальны). Речь идет о самом произведении как своего рода индивидуальности, которая обладает органической цельностью и специфической активностью, вынуждающими говорить не только о произведении (т. е. изучать, исследовать его в собственном смысле этих слов), но и, если воспользоваться мыслью М. М. Бахтина, говорить с произведением,— подобно тому, как мы говорим с живой человеческой личностью.

Поэтому и сам литературовед, ставящий перед собой задачу раскрыть существо великого произведения, должен или, вернее, вынужден выступить не только как исследователь, погруженный в анализ соотношения идей и образов, сюжетных, композиционных и словесных форм и т. п. (этот анализ — безусловно необходимая, но все же подсобная задача), но и как цельная человеческая личность. Лишь в этом случае он сможет достичь своей истинной цели, которую С. М. Бонди лаконично определил так: литературовед призван положить руку читателя на пульс произведения.

С. Г. Бочаров

О СМЫСЛЕ «ГРОБОВЩИКА»

(К проблеме интерпретации произведения)

Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается.

Толстой о «Повестях Белкина» [1]

1

Предлагаемая статья представляет собой попытку «прочитать» одну из пушкинских «Повестей Белкина». В пушкинской критике всегда была камнем преткновения интерпретация этих простых повестей. Всегда считаясь «простыми», они тем не менее стали объектом непрекращающихся истолкований и приобрели в литературоведении репутацию «загадочных». Вокруг «Повестей Белкина» в критике создалась ситуация, которую предупредил сам Пушкин своей пародией:

Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

По поводу «Повестей Белкина» вспоминали эту концовку «Домика в Коломне» (а Б. Эйхенбаум, как мы увидим, принял эту пушкинскую «мораль» как теоретически отправной пункт своего анализа «болдинских побасенок Пушкина»).

Ходасевич, однако, заметил об этой «на первый взгляд шуточной, но пожалуй — многозначительной строфе» болдинской поэмы: «В этом предложении — ничего больше не «выжимать» из рассказа — есть гениальное лукавство. Именно после таких слов читателю хочется «выжать» больше, чем это сделал сам поэт» [2]. Очевидно, подобным образом обстоит дело и с «Повестями Белкина».

---

[1] Письмо П. Д. Голохвастову, апрель 1873.— *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 62. М., 1953, стр. 22.

[2] *Владислав Ходасевич.* Статьи о русской поэзии. Пг., «Эпоха», 1922, стр. 76—77.

Всякий, кто пробовал пересказать эти повести аналитически, выделяя («выжимая») их основное значение, знает, как трудно оказывается это сделать. Кажется, что их можно, по слову Пушкина, «просто пересказать» — и только.

Рассчитанные как будто на простое нерасчлененное восприятие, «Повести Белкина» тем не менее побуждают к интерпретациям. И они поистине представляют собой пробный камень литературоведческой и критической интерпретации — который, как сказано, всегда был камнем преткновения. Исследователи стремились за простым текстом прочитать скрытый смысл. В свое время М. Гершензон предложил аналогию между чтением пушкинской повести и разгадыванием загадочной картинки.

В статье о «Станционном смотрителе» М. Гершензон писал: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним написано: где тигр? Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды рассмотрев ее, потом видишь ее уже сразу и дивишься, как другие не видят... Идея нисколько не спрятана,— напротив, она вся налицо, так что всякий может ее видеть; и однако все видят только лес» [3].

Предложившим это уподобление критиком руководило то чувство, что простой рассказ пушкинской повести «значит» что-то, о чем-то нам говорит, что повесть не просто равна своему тексту, но имеет некоторый «второй план» своего истинного значения, который, однако, неразличимо слит с «первым планом» простого рассказа — с «очертаниями ветвей» в гершензоновской аналогии. Метод р а з г а д ы в а н и я, обоснованный Гершензоном, и есть характернейший метод критической интерпретации. И, кажется, «Повести Белкина» в особенности обрекают гадать о их смысле. Однако разгадывание Гершензоном пушкинских повестей как раз показывает, насколько недостоверен этот метод, притом особенно по отношению к таким произведениям, как пушкинские повести. Что получается у Гершензона? «Очертания ветвей», т. е. самый текст повестей, не имеют самостоятельного значения, а только служебную функцию, одновременно скрывая и содержа в себе, по

[3] *М. Гершензон.* Мудрость Пушкина. М., 1919, стр. 122.

существу, ничего общего не имеющую с ними «фигуру тигра», будучи лишь «обманными деревьями»; так, вступление о станционных смотрителях в разгадываемой критиком повести «усыпляет читателя», чтобы затаить от него «идею». В подобном истолковании повесть становится иносказанием аллегорического характера. Интерпретации Гершензона возникли в атмосфере воздействия русского символизма начала XX в. и стремились открыть «символический замысел»[4] «Станционного смотрителя» и «Метели», однако истолкование: «Жизнь — метель, снежная буря... такова жизнь *всякого* человека...»[5] — скорее аллегорическое, нежели символическое. «Идея» «Станционного смотрителя» в разгадке Гершензона (старый смотритель наказан за доверие к ходячей морали, выраженной в немецких картинках на тему о блудном сыне; тирания ходячей морали — «вот мысль, выраженная Пушкиным в «Станционном смотрителе»[6]) также очень бедна по отношению к полноте нашего впечатления от этой повести. «Идея» именно выжата, а не раскрыта, значение повести не прочитано, а скорее вычитано.

Более тонко рассматривал два плана «Повестей Белкина» В. С. Узин: «Эти маленькие незатейливые «истории» обращены одной своей стороной, своей твердой корой, к Митрофанушке, к «беличьему» мироощущению Белкина, а ядром своим — к взыскательному, грустному созерцателю жизни. Самое явление жизни и тайный смысл ее здесь слиты в такой мере, что трудно отделить их друг от друга»[7]. «Митрофановский» интерес воспринимает в повестях «голую фабулу с ее плавным разворачиванием», которая для Митрофана «довлеет себе самой»: «чисто внешний покров событий, механическое сцепление действий он предпочитал их внутренней телеологической связи»[8].

---

[4] *М. Гершензон.* Мудрость Пушкина, стр. 134.— «Нынешние символисты могли поучиться здесь легкости и естественности работы»,— пишет он по поводу «Станционного смотрителя» (стр. 122).

[5] Там же, стр. 133. (Курсив в цитатах принадлежит цитируемым авторам, разрядка — автору настоящей статьи.— *С. Б.*)

[6] *М. Гершензон.* Мудрость Пушкина, стр. 126—127.

[7] *В. С. Узин.* О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пб., «Аквилон», 1924, стр. 18.

[8] *В. С. Узин.* О повестях Белкина. Из комментариев читателя, стр. 10.

Современная Пушкину критика восприняла повести с «митрофановской» их стороны: «Ни в одной из Повестей Белкина — нет идеи. Читаешь — мило, гладко, плавно; прочитаешь — все забыто, в памяти нет ничего, кроме приключений. Повести Белкина читаются легко, ибо они не заставляют думать» [9]. «Потерянная для света повесть» Сенковского, за подписью А. Белкин [10], пародировала как бы отсутствие содержания в «Повестях Белкина». Во время дружеского обеда один из участвующих рассказал историю, из которой слушатели сумели запомнить только первые слова: «Вот именно один такой случай был у нас по провиантской части». Рассказчик по просьбе слушателей повторил свою повесть, но и после этого ее оказалось невозможно удержать в памяти. Так оказалась потеряна для света повесть.

С одной стороны, таким образом, в повестях нет ничего, кроме приключений, но в то же время и самое приключение, как какое-то ничтожное, можно забыть. Не только «идеи» нет, но и «митрофановский» интерес к «голой фабуле» не получает настоящего удовлетворения. Так в непосредственных реакциях критики отражался тот факт, что и фабула в «Повестях Белкина» не является самоцелью, не «довлеет себе самой».

Молодой Белинский писал в 1835 г. в «Молве»: «Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (conter); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки» [11]. Белинский низко оценил «Повести Белкина», но его отрицательная характеристика замечательна своей проблемностью. Он последовательно-односторонне воспринял действительную интенцию, в них заложенную, «белкинскую» природу повестей: ведь они действительно искушают читателя своей простотой и предлагают себя рассматривать как «просто сказки и побасенки» [12]; но для Белинского это значило — «не художественные создания».

---

[9] «Северная Пчела», 1834, № 192, 27 августа.

[10] «Библиотека для чтения», 1835, т. X.

[11] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. в 13 томах, т. I. М., 1953, стр. 139.

[12] В этом духе о них отзывался и сам Пушкин: «сказки моего друга Ив. П. Белкина» (14, 209), «contes à dormir debout» (15, 1). Сам Пушкин охотно подчеркивал непритязательный их характер.

Однако когда четверть века спустя после этого отзыва Толстой захотел прочитать одну из повестей Белкина детям в Яснополянской школе, ожидая найти в этой повести именно то, что нашел в ней Белинский,— Толстому и нужны были «не художественные создания»,— обнаружилась неожиданная для него картина: «После «Робинзона» я попробовал Пушкина, именно «Гробовщика»; но без помощи они могли его рассказать еще меньше, чем «Робинзона», и «Гробовщик» показался им еще скучнее. Обращения к читателю, несерьезное отношение автора к лицам, шуточные характеристики, недосказанность — все это до такой степени несообразно с их требованиями, что я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными, простыми и потому понятными для народа» [13].

Так, самые простые, «по предположениям», повести не прошли поверки на простоту и безыскусственное восприятие. При подходе к ним со специальным критерием простоты они оказались сложно и даже изощренно построены. Особенно выразительно то, что слушатели не могли р а с с к а з а т ь повесть. Несколько раньше Толстой же в известной дневниковой записи (1853) определил интерес пушкинской прозы (в отношении к новому интересу собственной прозы) как «интерес событий»; впоследствии эта формула сделалась популярной и стала в ряд с такими эпитетами пушкинской прозы, как линейная, глагольная, долженствующими передать ее простой динамически-событийный характер. Но в яснополянском опыте в восприятии пушкинской повести выделились такие ее моменты, которые нарушают, во всяком случае осложняют чисто фабульный интерес, «интерес событий»; выступила на первый план повествовательная игра, «капризность постройки» [14], мешающая воспринять самую фабулу; впечатление оказалось отнюдь не «линейным».

В 1919 г. «Повести Белкина» стали одним из объектов, на которых вырабатывалась и демонстрировалась опоязовская поэтика,— в статье Б. Эйхенбаума «Бол-

---

[13] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 8, стр. 59.

[14] Там же (по поводу «Ночи перед Рождеством» Гоголя, которую также не приняла аудитория).

динские побасенки Пушкина»[15]. Б. Эйхенбаум принял как формулу Белинского, так и заключительную «мораль» «Домика в Коломне», для того чтобы снять вопрос о «смысле» и его истолковании: «ничего «выжать» из этих повестей ему не удалось — философия не поместилась»,— комментировал он Белинского. «Повести Белкина» как «побасенки», таким образом, понимались не как произведения с незначительным содержанием (такими они были для Белинского), а как такие произведения, где очевидно дело не в «содержании». Так понимаемые, «Повести Белкина» оказались выигрышным материалом для выработки опоязовских принципов анализа произведения. Статья «Болдинские побасенки Пушкина» была написана почти одновременно с другой, программной статьей Б. Эйхенбаума — о гоголевской «Шинели»— и представляет ей интересную параллель[16]. Тот же метод подхода к произведению демонстрируется здесь на другом по своему характеру материале. Если в «Шинели» необходимо было преодолеть весомое «содержание», чтобы утвердить чистое построение сказа как художественную цель произведения, то в «Повестях Белкина» как бы нечего в этом отношении и преодолевать. Они не отягощены «идеей» и в этом качестве представляют для опоязовской аргументации, как своего рода «заумное слово», весьма показательный материал. Цель «Повестей Белкина», по Б. Эйхенбауму, всецело находится в чисто литературной плоскости, эта цель — пародирование традиционных сюжетных схем. «Кому этого мало, кто скажет, что это— «*только* форма», и будет упорно разыскивать «смысл жизни» там, где его нет, тот пусть выводит мораль по способу самого Пушкина»— и Б. Эйхенбаум заключал свою статью последней строфой «Домика в Коломне».

Истолкованию («выжиманию») смысла Б. Эйхенбаум противопоставил композиционные наблюдения. Все свое внимание он обратил на «движение новеллы», тщательно отличая его от движения самых событий в новелле. «Сюжет, очень простой и похожий больше на

---

[15] «Жизнь искусства», 1919, № 316—317, 318, 13—14 и 16 декабря.

[16] Статья не перепечатывалась в сборниках Б. Эйхенбаума «Сквозь литературу» и «Литература»; можно пожалеть, что она не вошла, как статья методологическая и принципиальная для исследователя, в посмертный сборник Б. Эйхенбаума «О прозе».

маленький анекдот, особым образом *развернут*». Наблюдение показало, что во всех повестях Белкина, так или иначе, это развертывание, построение сюжета, «походка, поступь» новеллы [17] не совпадает с поступью рассказываемых в новелле событий, с их прямым ходом, композиция не совпадает с фабулой (не подобное ли явление зафиксировала и толстовская критика «Гробовщика»?). «При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. «Выстрел» можно вытянуть в одну прямую линию — история дуэли Сильвио с графом» [18]. В «Выстреле», «Метели», «Станционном смотрителе» очевидно несовпадение хода событий с тем, как они развертываются, рассказываются. По-иному подобное несовпадение осуществляется в «Гробовщике»; процитируем то, что говорит Б. Эйхенбаум об этой повести.

В «Выстреле» и «Метели» композиционная задержка и остановка действия —«кажущаяся»— на самом деле сюжет идет прямо к своей развязке, и все события получают свое должное развитие. В «Гробовщике» — иначе. Все до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой, между тем как оказывается, что сами события именно на этом месте останавливаются, и повесть никуда дальше не идет. Сон гробовщика служит мотивировкой для кажущегося движения. Повесть разрешается в-ничто — не произошло ровно ничего, даже Трюхина не умерла. Получается нечто вроде каламбура — тут-то, верно, больше всего «ржал и бился» Баратынский...»

«В «Гробовщике»— игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию» [19].

Предлагаемая статья посвящается «Гробовщику», и в ходе разбора повести нам предстоит критически рассмотреть ее понимание Б. Эйхенбаумом. Заметим, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума также имеет дело с двумя планами в пушкинских повестях, как и

---

[17] *Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Л., «Academia», 1924, стр. 166 (статья «Проблемы поэтики Пушкина», 1921, в которой развиты положения статьи «Болдинские побасенки Пушкина»).

[18] Там же.

[19] Там же, стр. 167.

традиционное истолкование, но если для В. Узина, например, эти планы определяются как кора и ядро, как «голая фабула», «внешний покров событий» и «их внутренняя телеологическая связь», то для Б. Эйхенбаума это «простая фабула» и «сложное построение». Так, в линейной, фабульной, по репутации, пушкинской прозе для того и другого исследователя не фабула главное, но некий другой план, в который преобразуется фабула: «смысл жизни» для одного исследователя, «конструкция» — для другого. Таким образом, эти исследования направлены на очень разные и даже прямо противоположные цели; методологически они, по-видимому, отрицают друг друга, и действительно, в свое время эти направления работы взаимно одно другое отрицали. Однако ведь смысл и конструкция противостоят друг другу в произведении лишь идеально; реально они образуют художественное единство. Так, очевидно, и в «Повестях Белкина». Искание их смысла вне композиционных наблюдений и представляет собою разгадывание. Так что композиционные наблюдения Б. Эйхенбаума не столь чужды, как это кажется, выяснению смысла белкинских повестей, как раз которого Б. Эйхенбаум за ними не признает; это выглядит парадоксом, но таков был парадокс русского формализма. Занимаясь «Гробовщиком», мы увидим, что в анализе противоречия, в которое здесь вступают фабула повести и ее композиция, и открывается нам иными способами не выявленное значение повести. В то же время отсутствие установки на смысл сказывается на самых композиционных наблюдениях Б. Эйхенбаума; композиция в целом, самый ее рисунок, определена, на наш взгляд, неверно.

Обратимся к «Гробовщику». Эту повесть чаще всего определяют как шутку или пародию. Но, очевидно, она не сводится к шутке или пародии, и они, очевидно, не представляют последней цели всего, что предпринято Пушкиным в этой повести. Это — то, что предпринято,— и следует рассмотреть в подробностях. Это значит прежде всего — «прочитать» композицию «Гробовщика».

2

Главным событием повести является сон гробовщика с приходом мертвецов к нему на новоселье. Это, собственно, то, что в повести «происходит». Но происходит это, как оказывается, во сне, так что в итоге повести как раз ничего не происходит:

«— Ой ли! — сказал обрадованный гробовщик.

— Вестимо так,— отвечала работница.

— Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей».

Если, таким образом, сходит на нет приключение Адрияна Прохорова, то значит ли это, что сама повесть Пушкина «разрешается в ничто», как о ней заключал Б. Эйхенбаум?

В критике чаще всего в духе сюжетного итога повести формулировался и ее художественный итог. «...И все оказывается вздором, маревом, сном, и он мирно садится пить чай» [20]. «Фантастический сюжет в последних строках начисто снимается мотивировкой сном» [21]. «Простейший случай («Гробовщик»), когда все ужасы оказываются сном» [22].

Однако наше итоговое впечатление по прочтении повести не столь однозначно, не столь «просто». Оно не определяется только эффектом развязки. Как и в других своих «Повестях Белкина», автор «Гробовщика» искушает читателя простой развязкой, в которой вместе с фантастическим приключением как будто демонстративно снимается вся таинственность и значительность рассказанной истории. Но мы говорили уже, что эта «белкинская» интенция, совершенно определенно присутствующая в повестях и внушающая отношение к ним как к «побасенкам», как бы вписана в их структуру вместе с образом простодушного автора Белкина и пушкинского значения повестей не покрывает. В данном случае «простейшая» развязка не покрывает всего предшествующего повествования с кульминационным событием сна. Функция самой развязки оказывает-

---

[20] *Владислав Ходасевич.* Статьи о русской поэзии, стр. 94.

[21] Послесловие Д. Якубовича к «Повестям Белкина». Л., ГИХЛ, 1936, стр. 140.

[22] Замечание А. А. Ахматовой по поводу «игрушечных развязок» «Повестей Белкина» («Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 164).

ся неоднозначной: в одном отношении — как чисто фабульный элемент, как голый конец развязка все упрощает, но в то же время как композиционный фактор она осложняет картину.

Повесть построена так, что развязка не просто снимает рассказанные события, но она заставляет на них оглянуться и развернуть их в обратном порядке: ведь герою приходится утром (как мы увидим, не без усилия) возвращаться к реальности, и вместе с ним это делает повествование: явь от сна отделяется ретроспективно. В утреннем свете развязки события сна обращаются вспять, обнаруживая свою верхнюю границу, свою исходную точку. Тем самым прочитанная нами история ретроспективно членится надвое, и выясняется соотношение двух этих частей истории как яви и сна; событие жизни гробовщика членится на два различных по своей природе события.

На эту особенность внутреннего устройства повести наводит нас наблюдение Б. Эйхенбаума в цитированной статье 1919 г.: «сами события» именно там останавливаются, где главные события повести только начинаются, и как раз там, где действие принимает интенсивный характер, оно, как оказывается, не идет. Можно возразить на это, что сон гробовщика идет — как сон, что сон это тоже событие; можно вспомнить у Пушкина другие сны, многозначащие и важные для действия (сны Татьяны, Отрепьева, Петруши Гринева). Но в сравнении с этими знаменитыми снами сон гробовщика имеет свою интересную специфику; она и отразилась в наблюдении Б. Эйхенбаума. Сон Адрияна Прохорова образует непохожий на них сюжетный рисунок. Этот сон не чета тем вещим пушкинским снам: их значительность утверждается ходом действия, этот низводится в результате как «только сон». Формальное же отличие, от которого и зависит этот эффект, заключается в том, что сон идет необъявленный, оказывается сном. Таков основной факт, определяющий структуру «Гробовщика».

Классические пушкинские сны всегда объявлены: «И снится чудный сон Татьяне». Манифестируется и самый сон, и «чудный» его характер. «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое...» Подобным образом

вводится сон героини в «Метели»: «...бросилась на постель перед самым рассветом и задремала; но и тут ужасные мечтания поминутно ее пробуждали».

Адрияну Прохорову тоже снится чудный сон. Но он не вводится подобными словами. Переход из реального действия в сонное не отмечен в рассказе, переход совершенно правдоподобно замаскирован и от читателя скрыт. «На дворе было еще темно, как Адрияна р а з б у д и л и». Так вводится сновидение. В естественно продолжающемся сюжете к гробовщику приходят покойники (по его приглашению, сделанному еще наяву), как статуя Командора приходит по приглашению Дон Гуана,— и только утром повествование «возвращается к действительности», вместе с самим героем.

Этим как бы попятным ходом, накладывающимся на поступательную динамику сонных событий, и производится тот эффект превращения динамического развития как бы в статическую фигуру, который был зафиксирован Б. Эйхенбаумом как определяющая особенность построения «Гробовщика», его конструктивный принцип. События «останавливаются», т. е. они в ы к л ю ч а ю т с я из «реального» ряда жизни гробовщика, который связывается в последних строках, минуя и как бы уничтожая сон.

Означает ли это, однако, что динамику кульминационных событий можно определить как «ложное», «кажущееся» движение? У Б. Эйхенбаума эти характеристики методологически последовательны, но наше впечатление от повести с ними не соглашается. Наблюдения Б. Эйхенбаума положили начало рассмотрению композиции повести (можно сказать, что этими наблюдениями было отмечено место, в котором сведена постройка повести,— ее, по слову Толстого, «замóк»). Но композиционный анализ Б. Эйхенбаума методологически исключал «материал», т. е. самую тему гробовщика и самую фабулу как таковую, в ее конкретности; рассматривалась чистая схема движения событий, вне того, что собственно «движется» в этих событиях, что снится и что не снится гробовщику. Приведем здесь цитату из книги, посвященной в 20-е годы критике «формального метода»; автор книги пишет об опоязовском понимании материала, согласно которому «материал должен быть абсолютно индифферентен»:

«Если бы смерть, именно как смерть, а не как безразличная сама по себе мотивировка отступления, входила бы в конструкцию произведения, то вся конструкция была бы совершенно иной. Смерть нельзя было бы заменить перестановкой глав. Фабула из безразличной опоры для сюжетного развертывания превратилась бы в самостоятельный и незаместимый элемент художественной конструкции» [23].

Если бы самая фабула гробовщика, как она существует в пушкинской повести, рассматривалась бы в анализе Б. Эйхенбаума как «незаместимый элемент художественной конструкции», а эта последняя бы рассматривалась как небезразличная к наполняющему ее «материалу» и теме,—то конструкция в целом выглядела бы иначе, нежели как она предстает в итоге у Б. Эйхенбаума. Конечно, анализ этот краток и не включает «подробностей». Однако «подробности» исключаются принципиально из самой конструкции, а поэтому и из анализа. Б. Эйхенбаум замечает, что «все до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой...». Что же именно здесь «завязывается»? Мы увидим, читая повесть, что завязывается здесь тот самый сюжетный парадокс, который так остро схватил и определил Б. Эйхенбаум, — завязывается в «материале», в «подробностях». И не рассматривая по существу этой «завязки» (а она охватывает более половины текста «Гробовщика»), мы не получим ключа и к «конструкции». Почему повествование переходит в сон без отметки об этом и затем событие сна снимается как событие? Б. Эйхенбаум рассматривает самый этот эффект вне «материала», в котором он достигается: чистое, освобожденное от «материала», движение фабулы, снимаемое обратным движением,— «ложное» движение, в итоге, как смысл и цель всего построения — пародийное самоуничтожение фабулы.

Однако приняв во внимание («включив в конструкцию») все то, что по существу в повести происходит, мы «прочитаем» иначе и самое построение, самую композицию повести. У Б. Эйхенбаума все совершается в

---

[23] *П. Н. Медведев.* Формальный метод в литературоведении. Л., «Прибой», 1928, стр. 148.

одной композиционной плоскости: поэтому «ложное» движение фабулы просто снимается, оказываясь сном. Но в построении «Гробовщика» можно рассмотреть иную фигуру; определим ее формулой В. Виноградова — «семантический параллелизм»[24]. Ретроспективно сон выключается из порядка событий жизни гробовщика, но этим он не просто снимается; он образует другой порядок событий, который не сочетается с первым, «дневным» порядком в одной и той же плоскости действия, но выключается из него как другой параллельный план гробовщического бытия.

«Эти два разных плана изображения сначала кажутся одним последовательно развивающимся клубком авторского повествования, хотя в них обоих повторяется одна и та же тема с некоторыми вариациями. Но потом оказывается, что они противопоставлены, как явь и бред, воспроизводящий в причудливых сочетаниях образы и впечатления яви». Автор, «не прерывая прямого развития фабулы», строит «последующие фантастические события как отголоски и отражения уже описанной деятельности»[25].

Непрерывный поток событий, единая фабула повести, таким образом, расчленяется как бы на фабулу яви и фабулу сна, которые в результате не связываются в единую линию действия. Не нуль фабулы в результате повести, но раздвоение фабулы и смысловое соотношение планов, «семантический параллелизм», «симметрия образов и тем»[26], открывающаяся в сопоставлении дневного сюжета героя повести и его сонного видения.

Итак, линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения: такова формула композиции «Гробовщика». Но линейная фабула именно «оборачивается», это — «оказывается» (слово, без которого не может обойтись никто из пишущих о «Гробовщике»). В том-то и дело в этой повести, что «семантический параллелизм» дневного и сонного действия — скрыт в поступательном движении фабулы, два плана действия сведены на одну повествовательную плоскость, два ряда образов следуют в линию, в ряд.

[24] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 462.
[25] Там же, стр. 461—462, 463.
[26] Там же, стр. 461.

В. Виноградов по поводу одного эпизода (речь Адрияна после пирушки у немца) рассматривает, что означает он «в прямом фабульном движении повести» и как его можно понимать «в общей композиции повести, в аспекте ее скрытой семантики»[27]. Эта коллизия прямого фабульного движения и композиции, которою оно «оборачивается», и «работает» в повести как ее «конструктивный принцип». Б. Эйхенбаум первый определил значение этой коллизии «простой фабулы» и «сложного построения» для «Повестей Белкина» и зафиксировал особенность ее проявления в «Гробовщике». Но Б. Эйхенбаум не искал «скрытой семантики» в этих особенностях построения, для него само по себе построение как таковое и было себе семантикой; картина построения оказывалась, однако, от этого плоскостной и смещенной относительно композиции пушкинского «Гробовщика».

Какова же семантика этой композиции? О чем рассказывает повесть, так построенная, если не согласиться, что она «разрешается в ничто»? Заметим, что видимое прямое движение повести возникает из постепенного совмещения и смешения «внешнего» и «внутреннего» плана существования ее героя; повествование словно теряет грань между явью и сном, реальностью и фантастикой, действительностью героя и его сонным сознанием. Читая «Гробовщика», мы видим, как постепенно это сплошное реально-фантастическое действие повести растет из ее «материала», реализует тему существования Адрияна Прохорова; в этом словно теряющем грань сюжете и вскрывается «скрытая семантика» жизни гробовщика, ему самому неведомая. Тот «узел» действия, каким является сон, завязан и постепенно затянут в «завязке» (первая и бóльшая часть повести).

3

«Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностию сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и

[27] Там же, стр. 568.

принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриян Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив».

Традиционно с образом гробовщика в литературе связана остроумная тема. Н. Я. Берковский по поводу пушкинского «Гробовщика» цитировал из «Хозяйки» Достоевского: «В нижнем этаже жил бедный гробовщик. Миновав его остроумную мастерскую, Ордынов...»[28]. «Остроумно» положение гробовщика между живым и мертвым миром, двусмысленно смешанными в его профессии и роли среди людей.

Остроумие темы играет контрастами-оксюморонами живого и мертвого и вокруг пушкинского Адрияна с первой же фразы повести. Однако повествователь противопоставляет его классическим литературным могильщикам, выведенным «людьми веселыми и шутливыми»,— прежде всего шекспировскому могильщику, веселость которого обсуждается Гамлетом и Горацио: «Гамлет. Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поет, роя могилу? Горацио. Привычка превратила это для него в самое простое дело. Гамлет. Так всегда: рука, которая мало трудится, всего чувствительнее». Однако затем, вступив в разговор с этим малым, Гамлет убеждается, что с ним надо «говорить осмотрительно, а не то мы погибнем от двусмысленности», и произносит свою знаменитую фразу о том, что все стали настолько остры, что мужик наступает дворянину на пятки. Принц и могильщик состязаются как равноправные партнеры в философском остроумии, обоснованном у одного из них с интеллектуального «верха», а у другого — с народного «низа». Могильщики у Шекспира и Вальтера Скотта[29] остроумны функционально: остроумие темы непосредственно выражается в том, что они даны людьми веселыми и шутливыми.

Пушкин хорошо знал этот «шекспировский» эффект, развитый в поэтике романтического контраста. Подобный эффект очевиден в «Пире во время чумы», написанном в Болдине после «Гробовщика». В «Гробовщике», однако, Пушкин не просто не пользуется этим эф-

---

[28] *Н. Я. Берковский.* Статьи о литературе. М., 1962, стр. 312.

[29] Герой «Ламмермурской невесты», заказывающий похороны, находит «философские рассуждения могильщика очень забавными».

фектом, но открыто и нарочито (эффектно) «снимает» его в экспозиции повести, объясняя читателю своего героя.

Надо заметить также следующее. Рукопись «Гробовщика» помечена 9 сентября, и этого же числа в письмах Пушкина Н. Н. Гончаровой и Плетневу появляются первые упоминания о холере и карантине. Холера при этом сразу трактуется как остроумный предмет: «Nous avons dans nos environs la Choléra morbus (une très jolie personne)» (14, 111). «Гробовщик» возникает на фоне холеры и, очевидно, тема повести связана с этим событием, так как прототип ее героя — реальный гробовщик Адриян с Никитской — упоминается в более позднем письме невесте (4 ноября) по поводу московской эпидемии (14, 120). Но Адриян с Никитской в повести «Гробовщик» выведен в самой будничной обстановке, никакой холеры здесь нет. Пушкину не нужен здесь эффект, который можно извлечь из фигуры гробовщика во время холеры [30] и который ярко выразился в наблюдениях В. Ф. Одоевского в эпидемию следующего, 1831 года: «на улицах гробовые дроги и на них веселые лица гробовщиков, считающих деньги на гробовых подушках, все это было Вальтер-Скоттов роман в лицах...» [31] Уже после смерти Пушкина В. Ф. Одоевский начал цикл повестей «Записки гробовщика» (не осуществленный полностью), написанных с точки зрения гробовщика-философа, наблюдателя человеческой жизни в «решительные минуты нашего существования» [32].

Пушкинский гробовщик представлен читателю как «оппозиция» остроумным гробокопателям у Шекспира и Вальтера Скотта. Но оппозиция эта в том состоит, что как раз снимается традиционная для темы гробовщика оппозиция («сия противоположность»). Автор отказыва-

---

[30] Хотя в письме невесте 4 ноября подобный эффект играет: «Это хорошо для вашего соседа Адрияна, дела которого должны идти прекрасно. Но Наталья Ивановна, но вы...» (14, 120).

[31] *П. Н. Сакулин.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 2. М., 1913, стр. 138.

[32] «Альманах на 1838 год». СПб., 1838, стр. 229.— Гробовщик Одоевского произносит здесь в обоснование своей роли повествователя: «иногда происшествия, которых я бываю свидетелем, возбуждают во мне — не смейтесь! — ряд самых философических мечтаний, а довольно часто в этих происшествиях есть своя особенного рода забавная сторона» (стр. 233).

ется от романтического контраста, а вместо него предлагает характер, напоминающий о классических единствах [33]. В самом деле, вспомним пушкинское рассуждение о лицах у Шекспира и Мольера: не представляет ли Прохоров, нрав которого «совершенно соответствовал мрачному его ремеслу», уклонение от шекспировского способа характеристики (которому он прямо противопоставлен) к мольеровскому («скупой скуп — и только»)? Но «монотония» Адрияна Прохорова просто мотивирована эмпирическим правдоподобием: «Из уважения к истине...» (в черновом варианте: «ибо сия повесть не вымышленная...» — 8, 626). Монотония пушкинского гробовщика не является «сущностью» или «принципом» его характера («мольеровский» тип), она ничего не «означает», а просто у этого гробовщика оказался характер, соответствующий ремеслу, и повествователь поэтому «принужден» отступить от литературной традиции. Но в плане пушкинской повести эта личная «случайность» приобретает значение важнейшей черты; на ней строится, можно сказать, ситуация повести, ею перераспределяются традиционные для темы остроумные контрасты.

Что же означает на уровне авторского замысла (если его прочитать за мотивировкой повествователя) эта фигура противопоставления «нашего» гробовщика шекспировскому? То, прежде всего, что объективное остроумие темы полностью отчуждается от самого гробовщика. У Шекспира могильщик сам — субъект философского юмора, который содержит в себе его тема; пушкинский гробовщик совсем не остроумен. Но тем более остроумен р а с с к а з о нем и п о в е с т в о в а т е л ь, ведущий рассказ; так, юмор повествователя очень активен в этом самом пассаже о характере героя, как и в следующей затем фразе: «Он разрешал молчание разве только для того, чтоб журить своих дочерей... или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастие (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эту последнюю черту шекспировский могильщик «остроумно» заметил бы

---

[33] Замечание голландского исследователя «Повестей Белкина» (*Jan van der Eng.* Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction. В кн.: The Tales of Belkin by A. S. Puškin. Mouton, The Hague, 1968, p. 35).

сам; но в пушкинском повествовании весь юмор, играющий в этой фразе, принадлежит рассказчику, не принадлежа нисколько герою. «Несерьезное отношение автора к лицам», смутившее в «Гробовщике» Толстого, оттого и разыгрывается здесь до такой степени, что в обратной пропорции к нему находится полное отсутствие «остроумного» сознания своего положения у Адрияна Прохорова. Остроумная тема в повести этим не снимается; но сам гробовщик никак не является субъектом, а только объектом остроумного повествования.

Правда, и этой мрачной задумчивости героя можно было бы дать высокое и значительное истолкование (в духе соответствия эпиграфу к повести из Державина). «Итак, Адриян, сидя под окном и выпивая седьмую чашку чаю, по своему обыкновению был погружен в печальные размышления». Но выясняется, что думал он не о «сединах дряхлеющей вселенной», а о «неминуемых расходах» [34]. Так, снимая традиционный контраст («сию противоположность») между мрачным занятием и остроумным характером и утвердив «монотонию», автор затем из нее извлекает иного рода контрасты — между «печальными размышлениями» гробовщика и их содержанием.

«Сии размышления были прерваны нечаянно тремя фран-масонскими ударами в дверь». В черновике вначале было: «тремя тихими ударами» (8, 627). Это пример того, как Пушкин усиливал остроумную окраску текста вокруг «печальных размышлений» своего героя. Определение «фран-масонскими», конечно, принадлежит остроумному повествователю. Оно при этом имеет отношение к самой сути рассказываемого: с ним в повесть входит цеховое товарищество в лице сапожника Готлиба Шульца, который «вошел в комнату и с веселым видом приближился к гробовщику». Этим новым контрастом характеры персонажей элементарно приравниваются характеру их профессий: веселый нрав сапожника-немца так же «совершенно соответствует» в этой ситуации «нормальному», «мирному» его ремеслу. В то же время эти контрастные персонажи совершенно равны как собратья-ремесленники. На основе этого равенства гробовщик и сапожник ведут профессиональный

[34] *В. С. Узин.* О повестях Белкина, стр. 31.

(поистине «фран-масонский») разговор о выгодах и невыгодах того и другого ремесла:

«Каково торгует ваша милость?»— спросил Адриян.— «Э-хе-хе,— отвечал Шульц,— и так и сяк. Пожаловаться не могу. Хоть конечно мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет»[35].— «Сущая правда,— заметил Адриян;— однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец даром берет себе гроб».

Перед нами своего рода уравнение, составленное из двух контрастирующих друг другу реплик (аргументы сапожника и гробовщика), каждая из которых в свою очередь строится на контрасте; но все эти «оппозиции» полностью уравновешены.

Можно заметить при этом, что оба партнера, в сущности, говорят то же самое: содержание их доводов не меняется, но меняется выражение и тем самым реальное значение тех же фактов (плюс или минус) с точки зрения сапожника или гробовщика. Результатом является симметрическая картина выгоды и невыгоды с той и другой стороны, профессиональное равновесие, которое держится на равновесии живого и мертвого клиента: последний для гробовщика такой же живой.

В этом факте самом по себе и заключается неожиданное «остроумие» неостроумного Адрияна в этом разговоре. Мрачный Адриян и веселый Готлиб Шульц одинаково «остроумно» смешивают в своих репликах жизнь со смертью. Оба каламбурят независимо от своих личных особенностей и характеров. Адриян не становится от этого похож на остроумных гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта. Остроумен не сам Адриян и в этой беседе с Шульцем — «остроумно» его положение между живыми коллегами и мертвыми заказчиками, которые как-то смешиваются для него в единый ряд его жизни. Мы увидим, что этот единый ряд в развитии действия повести и превратится в единый фабульный ряд реальных и фантастических фактов. В каламбурах

[35] Первоначально в черновике: «Живой бывает без сапог, а мертвый без гроба не обойдется. Мы же все смертные» (8, 628). Переправляя, Пушкин вводит оксюморон («мертвый... живет») и снимает неуместную в этой повести философическую сентенцию.

сапожника и гробовщика и завязывается тот «каламбур» пушкинской повести, о котором писал Б. Эйхенбаум. Этот профессиональный обмен мнениями есть истинная завязка «Гробовщика» (экспозиция увенчана «печальными размышлениями» героя), ибо в способе выражения, к которому прибегают беседующие, скрывается завязь и будущего сюжетного парадокса повести.

В беседе с Шульцем отношения гробовщика с миром (с двумя мирами, «между» которыми он находится) «остроумно» сбалансированы; это своего рода гармонический момент в повести (запечатленный собственноручным рисунком Пушкина), точка равновесия, которое дальнейшим ходом действия будет нарушено. Но уже в экспозиции накопились контрасты, скрыто работающие на это будущее нарушение. «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом». В рукописи вначале пожитки были взвалены «на дрожки без рессор» (8, 624); оксюморон гробовщического быта, таким образом, был введен в первую же фразу повести. Но эта первая фраза звучит спокойно-повествовательно, таящийся в ней контраст подается как будто с точки зрения самого героя, для которого никакого контраста нет в пожитках на похоронных дрогах. Однако тут же неравновесие обнаруживается во внутреннем мире героя: «Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

В. Узин отметил здесь достаточно сложную для героя повести психологию: «Это отсутствие радости удивляет самого Прохорова»[36]. В самом деле, это первое углубление во внутренний мир героя (таких углублений, соответственно натуре героя, в повести немного, но зато сама повесть незаметно для читателя в своей кульминационной части перемещается в его «внутренний мир») задает читателю, как и самому герою, вопрос, который заглаживается ходом повествования, но не устраняется им и скрыто присутствует в «остроумных» подроб-

[36] *В. С. Узин.* О повестях Белкина, стр. 37.

ностях описания жизни гробовщика. В. Узин видит в этом беспричинном и удивительном для самого героя отсутствии радости первоисточник будущего его сновидения [37].

Домик, которому не радуется гробовщик, нарочито веселого цвета — ж е л т ы й. Цветовая гамма повести небогата, и черный цвет в ней не назван ни разу, тем не менее этот неназванный цвет профессии в соединении с угрюмостью героя является фоном, на котором активным контрастом играют вспыхивающие несколько раз желтый, красный, светло-зеленый — в частности, помимо желтого домика, «желтые шляпки и красные башмаки», которые одевают дочери Адрияна, отправляясь с ним вместе в гости. Яркие краски функционально подобны остроумной окраске повествования вокруг героя повести: они также ему недоступны и тоже активно его изолируют в человеческом мире. И сами дочери Адрияна, надевшие желтые шляпки и красные башмаки, составляют в повести своему отцу неявную, но ощущаемую «оппозицию». Дочери упоминаются почти всякий раз в таком контексте, что Адриян их бранит, журит, опасается (в сонном сюжете): «Не ходят ли любовники к моим дурам?» — а они со своей стороны составляют ему контраст ярким цветом своей одежды в праздничный день. Только в последней фразе обрадованного гробовщика и повести («Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей») как будто снимается это неявное противоречие, проходящее через текст.

Наконец, «печальные размышления» в новом желтом домике представляют собой наибольшее неравновесие внутри достигнутого жизненного равновесия гробовщика, воплощенного в этом самом домике. «Он надеялся выместить убыток на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года находилась при смерти. Но Трюхина умирала на Разгуляе, и Прохоров боялся, чтоб ее наследники, несмотря на свое обещание, не поленились послать за ним в такую даль и не сторговались бы с ближайшим подрядчиком».

Мы застаем героя повести в момент исполнения его давней мечты. Но это исполнение желаний — неполное, ибо переселяется гробовщик, оставляя на прежнем месте заботу, неразрешившуюся проблему; подчеркнуто,

[37] *В. С. Узин.* О повестях Белкина, стр. 39.

как затянулось ее разрешение: «около года находилась при смерти», но так и не умерла за этот значительный срок до отъезда Прохорова. Таким образом, прошлое не завершено, и самыми первыми мыслями на новом месте он связан со старым местом. Все «реальное» действие повести происходит на небольшом пространстве, обозначенном словами Готлиба Шульца: «живу от вас через улицу, в этом домике, что против ваших окошек». Но этому реальному короткому пространству противоречит в плане «скрытой семантики» существования Прохорова обширное пространство между Никитской и Разгуляем («такая даль»), к которому он прикован мыслями: оно и «реализуется» в дальнейшем как пространство, в котором протекает сонная фабула.

Итак, уже в экспозиции накопляется «скрытая семантика», которая будет вскрываться ходом событий.

4

Если, таким образом, в беседе с Готлибом Шульцем отношения Адрияна Прохорова с живыми и мертвыми «остроумно» уравновешены — исходное положение повести, изображающее жизненное равновесие гробовщика, то в дальнейшем по собственной внутренней логике этого остроумия повесть идет к нарушению этого равновесия и границы этого и «иного» мира, действительности и сонного бреда. Когда на серебряной свадьбе у Шульца пьют «за здоровье тех, на которых мы работаем», гробовщику предлагают пить «за здоровье своих мертвецов». «Все захохотали, но гробовщик почел себя обиженным и нахмурился. Никто того не заметил...» Никто не заметил грани, что начала ему открываться в этом фатальном остроумии самого его равного во всех отношениях положения среди таких же честных профессионалов. Та самая логика, что соединяет всякого мастера с его клиентурой и всех их друг с другом, как взаимных клиентов друг друга, образуя прочную внутреннюю связь человеческого мира («Гости начали друг другу кланяться, портной сапожнику, сапожник портному, булочник им обоим, все булочнику и так далее»), гробовщика объединяет с потусторонним миром. Тост, обращенный к нему «среди сих взаимных поклонов» (и, «вероятно, подсказанный поклоном Прохорова дру-

гим ремесленникам»[38]), выводит его из круговой поруки естественных человеческих связей; неожиданно гробовщик из них выпадает.

С тостом к нему обращается персонаж, представленный так: «Из русских чиновников был один буточник, чухонец Юрко...». Этой «забавной»[39] характеристикой Юрко отделен от немцев, но и от русского гробовщика (национальное противопоставление начинает приобретать значение в этом эпизоде). Этот персонаж-посредник, по замечанию голландского автора статьи о «Гробовщике» Андре Ван Холка, наделяется «функцией выражения иронической позиции повествователя»[40]. Особая роль Юрки и проявляется в том, что его остроумное слово вскрывает перед умственным взором гробовщика «скрытую тематику» его положения (заметим, что тост Юрки настигает Адрияна как раз в тот момент, когда он «пил с усердием и до того развеселился, что сам предложил какой-то шутливый гост»).

Про Юрку рассказывается, что немцам, живущим около Никитских ворот, случалось ночевать у него с воскресенья на понедельник; в конце же пирушки гости «под руки отвели Юрку в его бутку, наблюдая в сем случае русскую пословицу: долг платежом красен». Эти как будто бы самодовлеющие подробности служат, однако, развитию темы. Ведь это взаимодействие буточника и ремесленников есть тоже иллюстрация той живой связи присутствующих друг с другом, которая выразилась в их взаимных поклонах и из которой вдруг сейчас выпадает Прохоров.

В монологе после пирушки его сознание уясняет открывшуюся грань и затем — в обращении к мертвецам — переходит ее. «Что ж это, в самом деле,— рассуждал он вслух,— чем ремесло мое нечестнее прочих?» (вот оно, пошатнувшееся равновесие беседы с Готлибом Шульцем); «разве гробовщик брат палачу?» (палач — человек за гранью нормального общества, чело-

---

[38] *А. Г. Гукасова.* «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949, стр. 38.

[39] Так о ней отзывалась «Северная Пчела» (1831, 18 декабря, № 288).

[40] *A. G. F. van Holk.* A Semantic Discourse Analysis of The Coffin-Maker.— В кн.: The Tales of Belkin by Puškin, p. 90.

век вне людей[41]); «чему смеются басурмане? разве гробовщик гаер святочный?» — В уме его вскрываются контрасты, которые совмещает в себе его фигура: «брат палачу» и «гаер святочный» (карнавальная фигура), черный мрак и веселое шутовство, которое так же оказывается сопутствующим ему, как могильщикам у Шекспира,— но только не собственное его профессионально-самосознательное философское шутовство, а некий объективный юмор, сопровождающий присутствие гробовщика среди живых людей. Сознание гробовщика выходит из равновесия, выражением чего является сам этот патетический монолог с риторическими вопросами (ср. обычное: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей...» — и здесь: «рассуждал он вслух»), напоминающий даже своим построением знаменитый монолог Шейлока как раз из Шекспира («разве у жида нет глаз?» и т. д.). Собственное бытие оказывается *под вопросом*, а за вопросами следует *обращение* к «моим благодетелям», к потустороннему миру[42].

Реализуя предложенный ему на пирушке тост, гробовщик приглашает на новоселье «тех, на которых работаю: *мертвецов православных*» — вместо живых «*басурман*». Таким образом заостряется еще одна оппозиция — национально-вероисповедальная[43]. Тема *немца* была введена уже при первом явлении Шульца: «Дверь отворилась, и человек, в котором с

---

[41] В том же 1830 г. Пушкин писал в газетной заметке о «Записках Самсона, парижского палача»: «Посмотрим, что есть общего между *им* и *людьми живыми*? На каком зверином реве объяснит он свои мысли?» (II, 94).

[42] Ср. обращение Дон Гуана к статуе Командора. Работница, говорящая Адриану: «Перекрестись! Созывать мертвых на новоселье! Экая страсть!» — соответствует Лепорелло рядом с Дон Гуаном.

[43] Можно видеть по рукописи, как она в работе над текстом оформляется и заостряется. Первоначальный вариант: «Ан созову я свою братью гробокопателей да тех, на которых работаю: мертвецов моих благодетелей» (8, 631). Первоначально, следовательно, предполагалось совместное приглашение гробовщиков и мертвецов, что не давало той полноты изоляции героя повести в человеческом мире и объединения с миром покойников; и также не сразу было найдено принципиальное для героя в этот момент «мертвецов православных». Процесс выработки окончательного текста «Гробовщика» в значительной мере заключался у Пушкина в выработке контрастов, участвующих в ситуации повести (это можно видеть и на других подобных примерах).

первого взгляду можно было узнать немца ремесленника... сказал он тем русским наречием, которое мы без смеха доныне слышать не можем...» Здесь в этом «мы» повествователь скрыто объединяется со своим унылым русским героем в чувстве превосходства (выражаемого смехом, так вообще не свойственным Прохорову), над тем, кого ниже герой назовет «басурманом». Хотя, однако, это различие отмечено и обыграно[44], оно не заострено в оппозицию. В беседе с Шульцем и на пирушке до рокового тоста национально-амбивалентного Юрки (русский-чухонец) немцы и Прохоров составляют профессиональное единство и даже «фран-масонское» братство. После пирушки, однако, гробовщик себя чувствует ближе к неживым благодетелям, нежели к коллегам, которые над ним смеются: «чему смеются басурмане?» «Своими людьми» становятся мертвецы, в противоположность тем, с кем он в жизни объединен как со «своими». Здесь и приобретает значение различие национальное, заостряющееся в принципиальную оппозицию по вероисповеданию: мертвецы свои как «православные» (однако работница возражает на обращение к ним как на святотатство: «Перекрестись!»), коллеги чужие как «басурмане». В переключении действия из фабулы яви в фабулу сна это новое противопоставление выполняет важную роль.

Обращение к мертвым реализует в поколебленном выпивкой и обидой[45] уме гробовщика метафору его су-

---

[44] Обратим внимание и на такие различия: «Не стану описывать ни русского кафтана Адрияна Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи...» Эти подробности входят в систему неявного размежевания между Прохоровым и его дочерьми и способствуют изоляции в повести русского во всех отношениях гробовщика.

Любопытно, что гробовщик-рассказчик В. Ф. Одоевского — как раз немец, родившийся в России, учившийся в университете и собиравшийся стать скульптором («Альманах на 1838 год», стр. 232). Очевидно, то, что он немец, должно мотивировать его философическую позицию.

[45] «Гробовщик пришел домой пьян и сердит». Обратим внимание на это двойное обоснование. Критики, считающие, что фантастический эпизод начисто снимается, ибо герой был «просто пьян», забывают о второй мотивировке, показывающей, что он был не «просто» пьян. Органическая двойственность всей структуры повести, в частности двойственность «несерьезного» и «серьезного» обоснования того, что в ней происходит,— проявляется также и в этой мотивировке.

ществования и открывает границу в мир сонной фантастики. С этой границы рассказ переходит в плоскость сознания Адрияна и дальше идет «во сне», оставаясь по видимости все тем же «прямым» рассказом.

5

«На дворе было еще темно, как Адрияна разбудили. Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь, и нарочный от ее приказчика прискакал к Адрияну верхом с этим известием».

Как замечает Ван Холк, отметки о времени действия, относящие настоящий момент к независимой временно́й перспективе (день — ночь — день), особенно часты в началах и концах абзацев «Гробовщика»[46]. Например, на стыке двух предшествующих сейчас цитируемому абзацев даны указания о времени окончания пирушки: «и уже благовестили к вечерне, когда встали из-за стола.

Гости разошлись поздно...»

Следующий после сна абзац — пробуждение — начинается: «Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

«На дворе было еще темно» — естественно включается в этот единый временной ряд. Читатель не знает, что здесь начинается сновидение со своим, как окажется, иным отсчетом времени. И тот, кто читает «Гробовщика» впервые, действительно не подозревает пока, что здесь начинается совершенно другое событие и другой временной ряд. Открывшиеся события сна излагаются объективно-повествовательно, без какого-либо намека на субъективность этого, как окажется, «марева».

В этой полнейшей объективности повествования, однако, заключено нечто новое по сравнению с рассказом до этого момента. Ведь до этого повествование было довольно «субъективным», т. е. в нем очень заметна была субъективность повествователя. Но столь активный и знающий повествователь в этот момент перехода в сонную фабулу «исчезает», «не знает», что это начался сон. Объективность повествования сонных событий поэтому отделяется на фоне предшествующего

[46] The Tales of Belkin by A. S. Puškin, p. 94.

объективно-субъективного повествования как более строгая и как бы подчеркнутая объективность. В. Виноградов заметил, что «направление и степень наклона повествования к точке зрения гробовщика различны в передаче быта и фантастики сна. Ироническая отрешенность «образа автора» от изображаемой действительности, паутина литературных намеков, облегающих повествование о жизни гробовщика и немцев-ремесленников,— все эти особенности стиля затенены и ослаблены во второй части повести, в изложении картин сна (который, впрочем, только в эпилоге назван сном)»[47].

Вспомним еще раз остроумные замечания повествователя: «...или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастие (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эти мотивы жизни гробовщика «реализуются» в его хлопотах вокруг похорон Трюхиной; изображаются как раз такие факты, но прежний юмор повествователя погашен в этом изображении, рассказывается с бо́льшим «наклоном повествования» к точке зрения гробовщика. Повествовательная игра, в которой сказывалось живое присутствие повествователя (повествователь прямо сказывается в сонной части повести единственный раз: «У Вознесения окликал его знакомец наш Юрко...» «Затененность» повествователя выразилась, по-видимому, в устранении итальянской цитаты из Данте, которая было возникла вначале в изображении конфликта гробовщика с покойниками. — 8,636), —«затенена и ослаблена» в этой картине похорон Трюхиной. Вся эта картина вполне «реальна»: так и было бы в точности, если бы Трюхина умерла. Но оголенность рассказа от уже привычной нам в этой повести живой субъективности рассказчика словно сообщает призрачное освещение всему рассказываемому. Так стилистически сонная действительность сразу же отличается от реальной, в то время как потерявшее черту повествование еще между ними не различает.

Вспомним также и сопоставим: «уже около года находилась при смерти» — и: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Стилистику сна, отличающуюся от стилистики яви гробовщика, мы можем почувство-

[47] *В. В. Виноградов.* Стиль Пушкина, стр. 463.

вать в этом сопоставлении. То, что так застоялось в жизни героя, чудесно сразу же разрешается. В этом сопоставлении несомненно взаимодействуют, хотя и удаленные друг от друга в тексте, несовершенный и совершенный вид глагола, причем совершенный вид во втором случае скрыто обозначает тот композиционный раздел, который «потерян» в повествовании. Совершенный вид означает конец затянувшегося состояния, подлинное событие; в этом отношении сонная фабула сразу же отличается от бессобытийной яви гробовщика. Событие это возможное и «реально» изображенное, но оно в то же время выглядит как какое-то волшебное, сказочное событие: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Ведь оно означает полное исполнение желаний гробовщика. Вспомним также его опасение, как бы «не поленились послать за ним в такую даль». Но сейчас за ним прискакали верхом: величина пространства, которая так чувствовалась в его «печальных размышлениях» как труднопреодолимое препятствие, здесь преодолевается со сказочной легкостью. Д. Лихачев, говоря о малом сопротивлении материальной среды в волшебной сказке, уподобляет ее пространство пространству сна [48]. Мы еще не знаем, что это сон, читая про совершившуюся кончину Трюхиной, но уже мы находимся вместе с героем повести в пространстве сна. Повествовательная среда этих новых событий словно разрежена по сравнению с повествованием яви.

Сновидение не объявлено, кончина Трюхиной и последующие хлопоты Адрияна в линейном сюжете повести п р о д о л ж а ю т события предыдущего вечера. Но действие нечувствительно переходит в иной стилистический план. Уже кончина Трюхиной — идеальное событие, осуществившаяся в сонном воображении мечта Адрияна; это событие составляет одну действительность, как читатель увидит, не с событиями предыдущего вечера, а с визитом покойников; и вместе с ним, событием невозможным и фантастическим, возможная и реально показанная кончина Трюхиной соотносится с жизнью гробовщика как ее идеальное повторение, реализованная метафора,— соотносится по типу «семанти-

---

[48] *Д. Лихачев.* Внутренний мир художественного произведения.— «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 81.

ческого параллелизма». Смерть Трюхиной *не продолжает* события предыдущего вечера, но открывает новый самостоятельный ряд событий, воспроизводящих заново действительность гробовщика в плане ее «скрытой семантики». Выше мы формулировали эту основную особенность пушкинского «Гробовщика»: линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения. *Событием* повести, собственно, и является это сопоставление явного и неявного плана жизни гробовщика, «реализация» его жизни в плане инобытия, затем снимаемая в развязке.

Но в эмпирическом ходе повествования нелинейная фигура построения повести скрыта, семантическое пространство повести предстает «линейно», как непрерывное время. Время во сне «реально» отсчитывается от пирушки у немца, и Адриян проживает за ночь лишние сутки: «Целый день разъезжал с Разгуляя к Никитским воротам и обратно; к вечеру все сладил и пошел домой пешком, отпустив своего извозчика». Пространство мыслей гробовщика реализуется как пространство сна, не имеющее здесь той инерции, которой оно обладает в его мыслях наяву («такая даль»): и нарочный от покойной, и сам Адриян пересекают его не раз туда и обратно. Преодоление этого большого пространства во сне заполняет «лишнее» время, которое маскирует сон, покрывая иной пространственно-временной план, в котором уже протекает действие.

«Целый день разъезжал... к вечеру все сладил и пошел домой пешком...» Переход от несовершенного глагольного действия к совершенному хотя и не имеет здесь того значения по отношению к плану повести в целом, как в примере, выше разобранном, означает и в этом случае композиционный раздел — внутри самой фабулы сна. Здесь начинается переход ко второй ее, фантастической части. Ибо сон гробовщика сам по себе имет двойственное членение: он ведь не начинается сразу осуществлением фантастического приглашения мертвецов на пир. Сон начинается издалека, он лишь исподволь переходит в фантастику; лишь с появлением мертвецов мы впервые догадываемся, что это сон. Посередине сна, таким образом, обнаруживается впервые самая грань между явью и сном, что была потеряна при его начале. Так оказываются сдвинуты в повест-

вовании естественные границы. Для героя граница сдвинута еще наяву, в его фантастическом обращении к мертвым, с которыми он в своем поколебленном самочувствии объединяется как со своими людьми, отворачиваясь от мира живых. Пушкинское же повествование объединяется с этим утратившим равновесие самочувствием героя и его непосредственно таким образом «проявляет».

Итак, сон Адрияна Прохорова сам по себе имеет определенную композицию. Непосредственно следуя за фантастическим приглашением, сон не сразу реализует его; вначале реализуется чаяние смерти Трюхиной еще из экспозиции повести, и таким образом фантастическое новоселье в сонном сюжете следует за долгожданными похоронами купчихи. В явном сюжете две эти темы разобщены и как будто прямо не связаны; в сонном сюжете они образуют последовательную связь. В этом связывании разрозненных мотивов дневного существования и проявляется «необыкновенная для бодрствующего Прохорова синтетическая способность» [49], отличающая его сновидение. Ибо смерть Трюхиной и явление мертвецов в новом действии связаны не эмпирически, но «синтетически», второе событие не просто следует за первым, но обусловлено им. Реализация фантастического пожелания Прохорова — «попировать» со своими заказчиками и тем отпраздновать свое профессиональное самоутверждение назло веселым коллегам-«басурманам» — оказывается обусловлена (в плане «скрытой семантики», в котором развертывается сонное действие) осуществлением другого его желания — чтобы Трюхина кончила, наконец, умирать. Праздник гробовщика обусловлен смертью живого человека, а пожелание мертвецам здоровья (тост, предложенный Адриану Юркой и породивший идею пира покойников) есть пожелание смерти живым. Такова скрытая семантика существования гробовщика, в выявлении которой в видении Адрияна главная роль принадлежит купчихе Трюхиной. В. Узин назвал ее «пиковой дамой» Прохорова [50]. Она действительно исполняет его желание, но в этом обнаруживает «тайную недоброжелательность». Полное

[49] *В. С. Узин.* О повестях Белкина, стр. 33.
[50] Там же, стр. 43.

исполнение желаний оказывается не полным удовлетворением, но ужасом, и гробовщик наутро о б р а д о в а н, что Грюхина не умерла (что это был только сон) [51].

Явившиеся к Адрияну покойники ведут себя как действительно «свое общество» для хозяина дома: «Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями...» Но он узнает их «с ужасом». Эта естественная реакция — как если бы это происходило наяву — не соответствует логике сна.

Три фигуры выделены в обществе мертвых; две из них «синтетически» соотносятся с дневными мыслями и разговорами Адрияна: отставной бригадир и бедняк, «недавно даром похороненный», который и здесь стыдится своего рубища (это тот самый «нищий мертвец», что и «даром берет себе гроб», из остроумной беседы с Готлибом Шульцем). Но наиболее выделенной фигурой (имя, отчество, фамилия и дата похорон) является персонаж, которому прямо ничто до этого не соответствует в повести: «Ты не узнал меня, Прохоров,— сказал скелет.— Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому, в 1799 году, ты продал первый свой гроб — и еще сосновый за дубовый?» С сим словом мертвец простер ему костяные объятия — но Адриян, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Петр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался».

«Мертвецы православные» поднимаются, чтобы п р и в е т с т в о в а т ь Адрияна. Костяные объятия отставного сержанта — высшая точка этих приветствий. При этом напоминание о первом гробе, «сосновом за дубовый» (о первом обмане, с которого, таким образом, начинался путь, приведший к приобретению желтого домика), звучит в словах Курилкина неумышленным упреком, лишь пришедшимся к слову. По всему судя, Курилкин не для того является, чтобы сделать этот упрек. Тем не менее он несомненно является из «подсознания» гробовщика, как его оттесненная совесть. Вообще сновидение Прохорова по отношению к явному плану его бытия есть неявное самосознание [52]. Любо-

[51] Замечания Ван дер Энга (The Tales of Belkin by A. S. Puškin, p. 49).

[52] Сопоставим с кошмаром гробовщика «полусон, полубред» героя ранней повести Достоевского, в котором тоже всплывает воспо-

пытно, что в черновом тексте повести возникало предвосхищение Курилкина, но было снято. Злополучный тост, развязавший интригу повести: «За здоровье тех, на которых мы работаем, unserer Kundleute!» — имел первоначальную редакцию: «за здоровье unsere erste Praktike...» (8, 630). С устранением этой редакции снималась с поверхности психологическая мотивировка явления Курилкина в сновидении Адрияна, в частности возможные угрызения совести как такая мотивировка. Гробовщик каждый день продает сосновый за дубовый без каких-либо угрызений («запрашивать за свои произведения преувеличенную цену», картина похорон Трюхиной). Но этот самый обычный мотив его жизни в кульминации фантастического эпизода соединяется с костяными объятиями и ужасом.

Что же случается с гробовщиком Адрияном Прохоровым? Он не похож на веселых и шутливых гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта, совсем не остроумен, вечно угрюм и погружен в «печальные размышления» о «неминуемых расходах». Но его ситуация независимо от него «остроумна». Происходит так, что оксюмороны его «пограничного» положения между живыми и мертвыми обостряются и вскрываются своей собственной силой, по собственной внутренней логике, приоткрывая ему сомнительность самого его равенства с такими же ремесленниками-коллегами. Перед ним встают вопросы о значении его положения, необходимость самоутверждения, принимающего фантастическую форму приглашения мертвецов. Фантастическая идея реализуется, но новоселье с покойниками оказывается

минание о совершенном когда-то обмане: «Наконец господин Прохарчин почувствовал, что на него начинает нападать ужас; ибо видел ясно, что все это как будто неспроста теперь делается и что даром ему не пройдет. И действительно, тут же недалеко от него взмостился на дрова какой-то мужик, в разорванном, ничем не подпоясанном армяке, с опаленными волосами и бородой, и начал подымать весь божий народ на Семена Ивановича. Толпа густела-густела, мужик кричал, и, цепенея от ужаса, господин Прохарчин вдруг припомнил, что мужик — тот самый извозчик, которого он ровно пять лет назад надул бесчеловечнейшим образом, скользнув от него до расплаты в сквозные ворота и подбирая под себя на бегу свои пятки так, как будто бы бежал босиком по раскаленной плите». Это самосознание человека Достоевского действительно «даром ему не пройдет». «Самосознание» пушкинского гробовщика в развязке «даром проходит».

не торжеством, а кошмаром. Сон героя развертывается необъявленный, как прямое продолжение его яви. На одной повествовательной плоскости оказываются внешняя действительность гробовщика и его «обнаженное сознание» [53]. Вместе с его сознанием повествование выходит из равновесия, из колеи (и вместе с ним оно наутро «возвращается к действительности»). Тем самым оно непосредственно реализует гротеск «пограничного» гробовщического бытия, его «скрытую семантику». Повесть углубляется, начиная с кончины Трюхиной, в этот семантический план, вскрывающийся во «внутреннем мире» героя. Но откровение это приходит к нему как внешнее событие, совершающееся помимо него. Оказываясь же, при пробуждении, «только сном», оно для него снимается. То, что случается с Прохоровым «во сне», так и остается от него навсегда скрытым.

6

«Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

Как и предшествующий абзац («На дворе было еще темно...»), развязка открывается указанием на природное время. Таким образом, иллюзия единого временно́го ряда, в котором время пробуждения следует за временем сновидения, еще не разрушена и в этой первой фразе развязки. Повествование не спешит расстаться с точкой зрения героя: «С ужасом вспомнил Адриян все вчерашние происшествия». Переход к действительности и здесь еще заглажен [54] в повествовании, которое тоже колеблется в поисках равновесия, вместе с очнувшимся героем. Повествование, собственно, и останавливается на этой неустойчивой черте, окончательная же развязка дана в диалоге гробовщика с работницей, которая и удостоверяет дневную реальность. Время гробовщика и время работницы все не могут сойтись: «Да не ты ли пособляла мне вчера улаживать ее похороны? — Что ты, батюшка? не с ума ли спятил, али хмель вчерашний еще у тя не прошел?» Нако-

---

[53] *В. С. Узин.* О повестях Белкина, стр. 38.

[54] Наблюдение и определение С. В. Ломинадзе, с которым мы обсуждали «Гробовщика».

нец, работница восстанавливает порядок реальных фактов: «да и спал до сего часа, как уж к обедне отблаговестили» — и это последнее указание сходится и смыкается с указанием о времени окончания пирушки у Шульца: «и уже благовестили к вечерне, когда встали из-за стола» — вытесняя и выключая из этого непрерывного временно́го ряда время сновидения («На дворе было еще темно, как Адриана разбудили»), снимая и как бы уничтожая его (для «обрадованного гробовщика») — или же перемещая в иной план (для повести Пушкина).

«Повесть разрешается в ничто» — мы помним формулу Б. Эйхенбаума. Разрешается в ничто фантастическое приключение гробовщика, но можно ли это сказать о повести?

Мы вспоминали выше о вещих снах пушкинских героев (Татьяны, Отрепьева, Гринева, даже Марьи Гавриловны в «Метели»). Их характер и структура исследованы в специальной статье М. Гершензона [55]: в них можно различить две части, первая из которых является в большей степени отражением реальных мотивов, вторая содержит фактическое предвидение, пророчит будущее. Все эти сны отделены, как сны, от предшествующих им событий и связаны с дальнейшим ходом событий, ведут в будущее: таким образом, включены в действие как реально значимый, вещий его момент.

Сон гробовщика, мы видели, выключен из «реального» действия. Он не отделен от предшествующих событий, как сон, и он не связан с последующими событиями, не ведет ни в какое будущее, снимается в жизни гробовщика. Но он не снимается в повести. Сон остается ее центральным событием, и нельзя сказать, чтобы он был лишен также вещего значения, только это не весть о будущем, которого в жизни гробовщика не оказывается («даже Трюхина не умерла»), а весть о настоящем, в неявном его значении. Но оно так и остается в итоге неявным для героя повести, весть не доходит. В этом и состоит завершающий эффект «Гробовщика»: фантастические события сна снимаются и не снимаются в то же самое время.

---

[55] *М. О. Гершензон.* Статьи о Пушкине. М., «Academia», 1926, стр. 96—110.

Заметим, что развязка — это не только возвращение к тому, что было до сна: гробовщик обрадован, не угрюм по-обычному, зовет дочерей, вероятно, не для того, чтобы их, как обычно, бранить, и даже так и не кончившееся умирание Трюхиной сейчас оказывается положительным фактом. Но это значит, что фантастический эпизод не просто был «вздором», если герой так рад его вытеснить из своей жизни.

Значит, развязка не столь проста, как обычно ее представляют. В окончании повести светит солнце и герой ощущает радость, которой он не чувствовал в начале повествования, при переселении в новый домик. Эта обрадованность гробовщика не только снимает ужасы сна, она составляет контраст и обычной его угрюмости. Повесть не разрешается в ничто: что-то неявно произошло в жизни ее героя. Но эта неявность случившегося, неявность происходящего для героя повести и как бы для самой повести вместе с ним — составляет главное в «Гробовщике» и самую соль его (как бы неявного тоже) смысла.

Л. Н. Новиченко

СОЦИАЛИЗМ — ЧЕЛОВЕК — ПРИРОДА КАК ПОЭТИЧЕСКАЯ ТЕМА СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Тема «человек и природа» принадлежит к так называемым вечным темам художественной литературы, и не нужно, собственно говоря, объяснять, почему это так: человек сам является частью природы (по выражению Ф. Энгельса, мы «нашей плотью, кровью и мозгом принадлежим ей и пребываем внутри ее...» [1]), и вместе с тем как существо разумное и социальное он противостоит миру природы, находясь с ним в сложных, противоречивых, всегда исторически обусловленных взаимосвязях.

И как родной дом, как материнское лоно человека, и как грозная, стихийная сила, которую необходимо укрощать и приспосабливать к потребностям человека, и как извечный фон, на котором происходят драмы и праздники общественной истории и отдельной личности, и как эмоционально очеловеченный «соучастник» наших дел и переживаний — образ природы с его бесконечно разнообразными гранями изначально входит в совокупность образов и мотивов художественного «человековедения».

Разумеется, конкретные его художественные воплощения имеют в литературе далеко не одинаковый смысловой объем и соответствующие ему функции. Образы природы могут выступать то обыкновенным пейзажным фоном. То становятся первостепенным, чрезвычайно активным компонентом в психологической драматургии произведения (преимущественно в лирической поэзии), согласно или контрастно оттеняя ведущие его мотивы. То дают благодарный «первичный материал» для символов, аллегорий, персонификаций, метафорических упо-

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 20, стр. 496.

доблений широкого идейного значения,— кто не вспомнит при этом лермонтовскую Сосну, шевченковский Тополь, верленовские Осенние Скрипки?

Но бывает и по-иному. Так, как, скажем, в одной из маленьких поэм М. Рыльского: «Природа-мать, я вновь с тобой, суровой и ласковой...». Или в «Лесной идилии» Ивана Франко:

Там насладишься дикими цветами.
Там полной грудью только и вздохнешь...
Великой тайны — кто же мы-то сами?
— Касался я, и руки била дрожь!
Там в силлогизмах мысль не увязала,
Природа сердцу правду открывала.

Перевод В. Цвелева

Или — как у Е. Баратынского («На смерть Гете»): «Была ему звездная книга ясна, и с ним говорила морская волна». Или как у самого Гете («Фауст»): «...Ты отдал в пользование мне природу, дал силу восхищаться ей... Ты предо мной проводишь чреду живых существ и учишь видеть братьев во всем: в зверях, в кустарнике, в траве» (перевод Б. Пастернака).

Речь идет о самостоятельной теме взаимоотношений между человеком и природой, обществом и природой, теме, имеющей необычайно богатую традицию в мировой литературе. Гомер, Гесиод, Вергилий, Лукреций — в античной древности, творцы «Махабхараты», Калидаса — в древности индийской, Шекспир, Руссо, Гете, Байрон, Шелли, Пушкин, Лермонтов, Мицкевич, Шевченко, Тютчев, Толстой, Мелвилл, Уитмен — все это имена художников, которые оставили нам глубокие художественно-философские концепции, отвечающие на извечные и всегда новые вопросы об отношениях личности и общества с природой, с необъятным миром ее вечного бытия.

Что это за вопросы? В конечном итоге они касаются места человека в мире, его сущности, его назначения в природе и среди себе подобных. О самопознании человека через философское постижение природы красноречиво сказано в уже цитировавшемся монологе Фауста, обращенном к «высокому духу» познания:

Когда ж бушует буря в темной чаще
И, рушась наземь, вековая ель
Ломает по пути стволы и сучья
И грохоту паденья вторит даль,
Подводишь ты меня к лесной пещере,
И там в уединенной тишине,
Даешь мне внутрь себя взглянуть, как в книгу,
И тайны увидать и тьмы чудес... [2]

Перевод Б. Пастернака

«Фауст» — произведение в известной мере «теоретическое», произведение грандиозных обобщений. Но вот интимная дневниковая запись М. Пришвина — «обходчика русской природы», как назвал его К. Паустовский, и в ней звучит почти та же мысль: «Реализм, которым занимаюсь я, есть *ви́дение души человека в образах природы*» [3].

Но, конечно, художник находит в природе «человеческое» через выспрашивание самой природы о тайнах и подробностях ее собственного бытия,— иначе эта тема не была бы специфичной темой в искусстве. «Возвращаясь к тютчевскому сравнению,— пишет один из современных авторов,— можно сказать, что природа — это сфинкс, который о своих загадках ничего не знает. Но все же есть в ней загадки и тайны; есть в ней — бездушной, бездумной и ничего не знающей о нравственности — и лиричность, и философия, и нравственность. И если мы задаем ей вопросы, она отвечает» [4]. Диалектика жизни и смерти, гармонии и хаоса, разума и стихии, начала творческого и начала косного — все это проблематика, издавна и органически присущая воплощенной в образы художественной «натурфилософии». В эпохи великих революционных переворотов и мощных сдвигов в развитии человеческой цивилизации тема природы в литературе, можно сказать, «искрит» этими вопросами. Ибо если самое чувство природы, das Naturgefühle, скрупулезно исследовавшееся старыми немецкими историками культуры и искусства, имеет, несомненно, социально-исторический характер, то тем более

---

[2] *Гете.* Фауст. М., «Художественная литература», 1960.
[3] *М. М. Пришвин.* Собр. соч. в 6 томах, т. 5. М., 1957, стр. 388.
[4] *О. Чайковская.* Природа и время. — «Новый мир», 1965, № 10, стр. 212.

глубоко связан с общими мировоззренческими проблемами, с движением истории и борьбой идей художественный образ природы в искусстве нашего времени.

1

Исследователи могут отметить, например, ряд интересных явлений в русской, украинской, более того — во всей мировой литературе начала XX столетия — т. е. в канун новой исторической эры, открытой Великой Октябрьской социалистической революцией. Чрезвычайное обострение социальных антагонизмов в эпоху империализма не только не сняло с художественной «повестки дня» вечную тему взаимоотношений человека и природы, но наоборот — ощутимо активизировало ее и обусловило появление в этой сфере примечательных новых тенденций. На все возрастающее «отчуждение» человека в буржуазном мире искусство отвечало новым — с времен Руссо и Гете — повышением интереса к естественным основам человеческого бытия, так или иначе связывая этот интерес с неотступными социальными вопросами своего времени. Но отвечало по-разному: борьба идей, направлений, концепций тут отразилась точно так же, как и в любой другой сфере художественной проблематики.

Бегство в природу от противоречий общественной жизни, противопоставление порокам буржуазной цивилизации первобытных, стихийных, «примитивно-здоровых» начал, романтическая, а подчас и сознательно консервативная идеализация патриархальщины издавна были известным и ходовым «вариантом». Правда, известно и то, что наиболее талантливым художникам, которые становились выразителями подобных тенденций, нередко удавалось, вопреки своим ошибочным идейным посылкам, делать значительные художественные открытия, в том числе и в сфере психологии человеческого общения с природой. Среди писателей XX в. достаточно назвать в этой связи имя Кнута Гамсуна, чьи гордые, одинокие и несчастные герои, вырываясь из прозы буржуазного существования, порой в значительной мере притупляли шипы своего «врожденного» индивидуализма благодаря умению вслушиваться во вселенские ритмы природы, общаться с ее повседневной жизнью,

очарование которой передано в произведениях автора «Пана» и «Мистерий» с незабываемой поэтической силой.

Кардинально отличное решение темы «общество — человек — природа» вырабатывала на новом историческом этапе литература, вдохновленная ясно осознанными демократическими и социалистическими идеалами. Жесткий ригоризм, однобокая утилитарность в духе классического базаровского — «природа не храм, а мастерская», жертвенное или нигилистическое отбрасывание «естественного» во имя «общественного» были чуждыми выдающимся художникам, выступавшим под знаменем революционного гуманизма. И не представители «чистого» искусства, которые издавна настойчиво стремились монополизировать за собой эстетические права на «поэзию природы», а именно они сказали знаменательные новые слова в этой теме, овеяв ее пафосом борьбы за общественный прогресс и свободного, гармонического человека будущего.

В гениальной драме-феерии Леси Украинки «Лесная песня» красота нетронутой природы, роскошный мир наивной народной мифологии, на первый взгляд, весьма традиционно противостоят убожеству и бескрылости существования людей, подавленных своими будничными хлопотами. Свободное и прекрасное дитя волынских древних лесов, героиня драмы Леси Украинки Мавка, гибнет, столкнувшись с этим безжалостным «практическим» миром. Но ей же предназначено отныне и бесконечно воскресать («...Станет началом тогда мой конец»), ибо от человека она позаимствовала «то, что не умирает»,— просветленную страданием, способную на самоотречение любовь. Давняя, как мир, проблема «первозданной красоты» и культуры тут предстает в новом, глубоко диалектичном освещении, извечная антиномия получает возможность оптимистического, пускай и очень нелегкого по своей сути решения.

Не менее характерный пример — «Intermezzo» М. Коцюбинского. Что такое природа — убежище ли от общественных бурь и страстей или же здоровое, гармоничное начало, побуждающее сознательного человека к еще более решительной борьбе за социальную справедливость? Ответ писателя глубок и диалектичен. В героическом гуманизме революционера по-новому синтезировались

чуткость к «общественному» и к «естественному» — вместе с трезвым пониманием того, в каких противоречивых отношениях друг с другом они могут находиться.

И, безусловно, наиболее ясно выраженное социалистическое содержание этот синтез получает в горьковских «Сказках об Италии». В сознательном рабочем, утверждающем дело своего класса, Горький увидел великого гуманиста и полнокровного жизнелюба, неутомимого украшателя земли. В итальянских «Сказках» великого писателя — один из истоков его позднейших философских размышлений об основополагающем значении свободного коллективного труда, который формирует нового человека и создает «вторую природу» — культуру, превращая землю в «прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью» [5].

Примеры М. Горького, Леси Украинки, М. Коцюбинского, возможно, наиболее показательны по глубине новаторских идейных решений, хотя тема природы в общем не занимала особо значительного места в их творчестве. Но к тому времени уже появились первые книги молодого М. Пришвина — писателя, который сложными путями шел к постижению возможностей нового, разумного, творческого союза человека с природой. В далекой Индии величаво возвысилась фигура Р. Тагора, в поэзии которого — достаточно вспомнить «Садовник», «Гитанджали», «Залетные птицы» — радостная человеческая чуткость к органной полифонии земли, родной природы, сочетающаяся с таким же тонким психологизмом, достигала высот, неведомых европейскому поэтическому искусству.

«Неожиданная», казалось бы, актуализация темы природы и человека в литературе начала века (неожиданная хотя бы потому, что значительного места для нее не оставляли, как могло бы показаться, ни жгучие социальные проблемы, ни ощущавшиеся уже тогда перспективы тотальной «технизации» и «машинизации» жизни) имела существенные внутренние основания. Идеалы активного, революционного гуманизма с необходимостью включали в себя требование не только социального и духовного освобождения человека труда, но и присвоения этому человеку всех настоящих цен-

[5] *М. Горький.* Собр. соч. в 30 томах, т. 27. М., 1953, стр. 330.

постей и благ жизни, в том числе и красоты земли, красоты естественного мира. Размышляя о коренной революционной перестройке жизни, передовая литература не могла не думать и о новом отношении к природе, видя человека-труженика завтрашнего дня не рабом стихий и не безликой молекулой среди массы ему подобных в гигантских урбанистических ретортах, а подлинным хозяином, другом и разумным преобразователем природы.

С точным научным выводом Маркса о том, что на смену капитализму должен прийти такой общественный строй, при котором «коллективный человек, ассоциированные производители рационально регулируют... свой обмен веществ с природой» и «совершают его с наименьшей затратой сил и при условиях, наиболее достойных их человеческой природы и адекватных ей»[6], по-своему перекликались поэтические пророчества, в которых идея общественной справедливости связывалась с идеей нового, радостного и творческого единства человека с природой. И сама природа, пейзаж нередко становились в произведениях писателей — провозвестников грядущей бури — небывало праздничными, яркими, словно бы заново рожденными. («Вы, я думаю, должны особенно сильно чувствовать игру весеннего солнца в жилах,— говорит у Горького старый инженер молодому рабочему вожаку,— это не потому только, что вы молоды, но — как я вижу — весь мир для вас — иной, чем для меня, да?»[7]) Одновременно этот пейзаж все чаще вспыхивал огнями протеста, бунта, возмущения — символами грядущей революции. («...Солнце! Я благодарен тебе. Ты сеешь в мою душу золотой посев — кто знает, что выйдет из этих семян? Возможно, огни?»[8])

Очень четко и своеобразно звучат эти мотивы в первой книге молодого П. Тычины «Солнечные кларнеты» (1918) — одном из выдающихся явлений украинской, а возможно, и всей славянской поэзии своего времени. И хотя в прямом идейно-политическом содержании книги отразилось, строго говоря, лишь начало процесса осознания поэтом задач социальной революции, совре-

[6] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 25, ч.II, стр. 387.
[7] *М. Горький.* Собр. соч. в 30 томах, т. 10, стр. 102.
[8] *М. Коцюбинський.* Твори в 3 томах, т. 2. К., Держлітвидав, 1955, стр. 228.

менники своим «эмоциональным» слухом ясно ощутили в ней радостный язык некоего поэтического пролога. Впечатление от этой поэзии весьма красноречиво передают воспоминания М. Бажана о первом его знакомстве — в 1919 г.— с «Солнечными кларнетами»: «Мы сидели... в лесу у костра (выехали всем техникумом на заготовку дров) и читали, и опьянялись, и кричали от радости, наслаждаясь красотой украинского слова, которое с такой неслыханной нами ранее музыкальностью играло, пело, звенело, гремело, лилось со страниц этой незабываемой книги» [9]. И действительно, гордое утверждение поэтом разрыва со всеми старыми богами и проникновение в новое «музыкальное» единство вселенной («Не Голубь-дух, не Зевс, не Пан — звук Солнечных кларнетов»), его наивно-мудрые песни в честь солнца и дождей, и туманов, и трав, и тополей, и всего, что пело «зеленый гимн» жизни, как бы говорили о небывалом утре человека, народа, земли, своеобразно продолжая в украинской поэзии традицию гуманистической образной «натурфилософии» Гете, Шелли, Уитмена, Тагора...

Но впереди была реальная и подчас суровая практика послереволюционного социалистического преобразования мира, и стих Тычины вместе со всей советской поэзией должен был искать и находить ответы на множество новых вопросов, выдвигавшихся эпохой перед искусством, в том числе и перед той его тематической сферой, предметом которой были взаимоотношения человека и природы.

2

Рассмотрим некоторые из этих проблем на примерах из творчества двух поэтов Советской Украины — П. Тычины и М. Рыльского. Оба они владели обостренной чуткостью к живому миру природы и его красоте, оба ярко выразили в своей поэзии лирическое отношение к этому миру — резко индивидуальное и одновременно глубоко типическое в тех или иных аспектах для всего социалистического общества.

Тонкий музыкант и (в меньшей, но тоже в значительной степени) живописец-колорист в изображении

[9] *Павлові Тичині* (збірник). Київ, «Радянський письменник», 1961, стр. 89.

пейзажа, мира природы вообще, Тычина больше и «прямее», чем кто-либо другой из его современников, связывал с этими мотивами коренные мировоззренческие вопросы. О его философской декларации, которой открывались «Солнечные кларнеты», мы уже упоминали,— с таким перенесением мотивов природы на широкую идейную плоскость, даже с попытками грандиозных «синтезирующих» построений типа поэмы «В космическом оркестре», мы еще не раз встретимся в его поэзии.

Давние «натурфилософские» склонности Тычины получили широкий простор для своего выявления в его поэзии 20—30-х годов, прежде всего в связи с темой борьбы за новое диалектико-материалистическое мировоззрение. Эта тема имела, несомненно, глубоко личное значение и для самого поэта — достаточно вспомнить, что его детство и юность прошли в стенах бурсы, а потом духовной семинарии, где учеников воспитывали в духе суровой официальной религиозности и крайнего философского идеализма. Но дело не только в личных побудительных причинах. Целое поколение интеллигенции в суровой и вдохновляющей школе революции изменяло свои взгляды на мир, причем этот процесс затрагивал самые глубокие философские основы. С таких «естественнонаучных» основ миропонимания начинал в 20-е годы и П. Тычина — уже признанный, уже прославленный поэт Октября, автор «Плуга», «На площади», «Псалма железу» и других виднейших произведений революционной украинской поэзии.

На смену просветленной, жизнеутверждающей, но все же несколько «эфирной» музыке «Солнечных кларнетов» приходили мускулистая твердость, материальная ощутимость, многоцветность, объемность, мера и число, приходили всеобщие «огонь и движение» — новая картина вселенной и ее основных элементов, вызывавшая в памяти натурфилософские концепции Гераклита и пифагорейцев:

Благословенны:
пространство и материя, число и мера!
благословенны все цвета, и тембры, и огонь,
огонь, тональность всего мира,
движенье и огонь, движенье и огонь!

«В космическом оркестре». Перевод А. Гатова

Старые понятия («дух»!) еще порой своевольно примешиваются, но нельзя не ощущать, какой радостью открытия материального единства мира, предметной «прочности» и многообразия его бытия дышит эта действительно новая космологическая фантазия:

Я дух, дух вечности, — я мускулы эпохи
первобытной,
дух времени, дух меры и пространства, дух числа.
Без счета рек аэролитных
бежит от моего весла...

Перевод А. Гатова

Это — из поэмы «В космическом оркестре» (1921), произведения с широкой политической и социально-философской проблематикой, на художественном решении которой в целом сказались и сила, и слабости революционно-романтического «космизма» тех лет (хотя есть все основания подчеркнуть именно силу многих поэтических прозрений и страстных призывов Тычины). «Философия природы» в собственном смысле здесь не занимает главного, определяющего места, но она очень важна, можно сказать, сердечно важна для автора, перед которым революция, кроме всего прочего, открыла волнующую новую поэзию в научно-материалистическом понимании мира, в возможности видеть его «весомо, грубо, зримо». Чисто эмоциональное, «музыкальное» восприятие живых, конкретных данностей природы («Слушаю напевы туч, озер и ветра»), так неповторимо-своеобразно переданное в «Солнечных кларнетах», здесь сменяется попытками поэтически выразить новый, научный взгляд на ее микро- и макроструктуры, на все эти «тьмы тем неспаянных частичек» и на «мильоны солнечных систем».

Возможно, прав был философ В. Юринец, писавший по поводу поэмы «В космическом оркестре» через несколько лет после ее появления: «Когда читаешь строки «Космического оркестра», сразу же ощущаешь, что Тычина сознательно живет в эпоху Эйнштейна, Планка, Резерфорда и Бора и что современная колоссальная революция в физике не проходит мимо него. И еще одно: эмоции разрывают его, как разрывают идеи современную физику, творя хаос разительных противоре-

чий, которые разрешит, сгармонизирует только будущее»[10].

«Несгармонизированные» противоречия, порождаемые не в последнюю очередь страстным полемическим отталкиванием от идиллического культа «тихой и нежной» родной природы, который нередко ассоциировался теперь в представлении поэта с идеей покоя, фальшивой, нежизненной «гармонии», с идеалистическим мировосприятием вообще,— эти противоречия в виде всяких крайностей, резких смещений и разрывов еще будут подчас проявляться в произведениях Тычины. Но и через них и помимо их поэт шел к полнокровному утверждению нового мировосприятия, сильного своей любовью и вниманием к живой жизни, к подлинной, а не эстетизированной и символизированной природе, к «физису», противопоставленным бледной немощи всякого идеализма. Характерны с этой точки зрения строчки, в самой резкости, нарочитой художественной «неуравновешенности» которых отразился дух времени — наступательный, «реконструктивный» дух периода первой пятилетки:

Капитализма катехизис,
не лезь на нашу улицу!
Простор, природа, физис —
вот это нам к лицу,
вот это нам к лицу!
Да, нам к лицу здоровье,
и натиск, и удар!
Мы — творчество, здоровье,
натиск, удар.

«Юность, огонь...». Перевод П. Панченко

Разумное творчество, целенаправленное движение вперед, «натиск, удар» решительно противостоят здесь всякой стихийности и косности. Все это проецируется, переносится и на тему взаимоотношений человека с природой. В тычининских стихах 30-х годов с особой силой разворачивается эмоциональное наступление на психологию созерцательности, инертности, любования патриархальностью как на вредные реликты, пережитки ста-

[10] *В. Юринець.* Павло Тичина. Спроба критичної аналізи. Х., «Книгоспілка», 1928, стор. 26.

рого в национальном характере. Горьковская идея «бытия как деяния» — идея, выражающая самую сущность нового, социалистического миропонимания и характера советского человека, была глубоко родственна поэтической натуре зрелого Тычины и нашла многогранное отражение в его творчестве.

Нет, поэт не пренебрег естественным ради «рационального», не унизил природу во имя индустрии, техники и НОТа, как это делали некоторые поэты, а еще чаще — теоретики «Кузницы», ЛЕФа, «Новой генерации». Новый век открыл ему глаза на роль «железа» — реального и метафорического — в жизни общества и отдельной личности, но свой «Псалом железу» (1920), который только по названию напоминает многочисленные пролеткультовские творения на тему «мы растем из железа», он завершал заключительным аккордом, где есть рабочий «псалом» этому металлу и есть — солнце, которое «воркует меж ветвей» точно так же, как «и голуби — по крову...».

В «Крымском цикле» (1926) есть пронзительные строчки, говорящие о жадном, родственном внимании Тычины к миру природы, к его тайнам и чудесам: «Возьми меня, природа, в свои меня зачти... В твой замысел и смысл, в суть дела посвяти».

Но природа для лирического героя Тычины в советскую эпоху перестает быть лишь объектом мечтательного эстетического переживания, в той или иной мере отрешенного от реальных общественных вопросов и забот. Идя в ее зеленое царство, он уже не скажет: «Оставайтесь, люди, со своими божками», как это было сказано на одной из страниц «Солнечных кларнетов». Природа для поэта, как и раньше,— мир неисчерпаемой красоты и здоровья, источник простых и мудрых истин, но она теперь так или иначе, в той или иной роли, включается им в активную человеческую практику. Стоит обратить внимание на то, что произошло, например, между 1918 и 1920 гг. в его поэзии с обыкновенной пейзажной реалией — с излюбленными им тополями: в «Солнечных кларнетах» они напоминают ему арфы, играющие «минорные гаммы», между тем в «Плуге» уже видим совершенно другие тополя — те, которые «мобилизуются» на суровых ветрах гражданской войны. Образ, по которому узнаешь целую эпоху! И это не

обычная «символизация» чисто человеческого, социального, это вместе с тем и проникновение в самую душу национального пейзажа определенного исторического времени.

Поэт, прекрасно выразивший кларнетную «душу» давно обжитой и все же извечно-самобытной родной природы, Тычина точно так же умеет передать поэзию созидания «второй природы» — плода культуры, социалистической общественной практики. Для поэта процесс такого созидания — бесконечная борьба за победу идеи, мысли, сознательной творческой воли над косным и бездумным «стихийным» существованием; воплощением самого разума, самой идеи, которой социалистический человек одухотворяет «ленивую» природу, предстает для него даже такое рядовое дело, как сооружение нового моста через Десну:

Над рекой ленивою и блесткой,
мутной и струящейся едва,
мысль поднимается, нова
и бетонированна, сжата
радугой тугой,
перекинута стрельчатой
моста мощного дугой.

«Мой друг рабочий...». Перевод А. Гатова

По близкой ассоциации вспоминается известное стихотворение Н. Заболоцкого, в котором говорится о том, что природе, которой наскучила «дикая свобода», снится:

...блестящий вал турбины
И мерный звук разумного труда,
И пенье труб, и зарево плотины,
И налитые током провода,

«Я не ищу гармонии в природе...»

— как и другое признание поэта, родившееся в драматических сшибках чувств:

И сам я был не детище природы,
Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!

«Вчера, о смерти размышляя...»

Это был пафос, общий для всей советской поэзии 30—40-х годов: пафос преобразования природы, внесения в нее разумного начала, пафос, сочетающийся

с лишь намеченной покамест мыслью о взятии человеком, обществом ответственности за нее (я — «зыбкий ум ее»). И Тычина был на стрежне общего движения поэтической мысли, когда славил творческую силу социалистического труда, изменяющего лицо страны и проникающего в извечные тайны материи:

Мы тревожим стратосферу,
глуби атома и сферу,—
светлая пора!
славная пора!

«Партия ведет». Перевод Н. Ушакова

Но осуществлял он эту задачу, твердо помня, что социализм не отторгает от человека, а присваивает ему всю вечно молодую красоту мира природы, как бы эта красота ни изменялась исторически. «Мы делаем, что делаем, и новый мир — он будет наш!» — писал он в романтической поэме «Живем коммуной» и сумел дать суровые, требожные трудовые будни первых коммунаров в таком неповторимом контрапункте с многозвучием и многоцветием окружающей природы, который лучше всего говорил о полноте гуманистического идеала, вдохновлявшего борцов за новую жизнь. Бесконечным внутренним диалогом с природой, с лесами и полями, где «льет волна волну и не спешит остановиться», где «небо в тысячи зеркал засматривается», сопровождаются философские искания Григория Сковороды в поэме-симфонии «Сковорода».

В этом смысле автору «Ветра с Украины» ближе всех, пожалуй, А. Довженко, и многочисленные пейзажные образы Тычины по их поэтической силе и философской емкости можно поставить в прямую параллель с незабываемыми довженковскими яблоками в каплях летнего дождя — с теми яблоками, без которых в фильме «Земля» не была бы художественно завершена великая социальная, историческая драма.

И тут мы подходим, возможно, к самому главному в теме «человек-природа» у П. Тычины. Владея бесценными дарами — абсолютным слухом музыканта и зорким глазом живописца, поэт вместе с тем отличался глубоким философским складом своего жизневосприятия. Поэтому и природа у него, сохраняя неповторимый

«чувственный блеск», почти всегда соотнесена не только с конкретной личностью, но и с чем-то значительно большим — с народом, с его творимой в борьбе и трудах, в муках и драмах историей. Отношение «природа и человек» в поэзии Тычины чаще всего прочитывается именно так — «природа и народная история», история, главным образом «горячая», неостывшая, творимая сегодня. Тут — и тополя, сказавшие: «Вырастем!», и цветы, сказавшие: «Брызнем песнями!» на заре социального и национального освобождения народа; и ветер, поднимающий «вихрастую» голову из Днепра: «Не ждать панам добра: к чему игра!..»; тут и тревожно-горестная весна 1942 года в Башкирии, когда поэта бросало в дрожь покачивание березовых ветвей, напоминая о повешенных и замученных фашистами на Украине; и другая весна — после победы:

...он полон, май, движенья и дерзанья.
Меж веток шепот, шелест, шорох,
На травах полдня светотень...—

«Май ненаглядный». Перевод Л. Озерова

и целая феерия, которую устраивали первые лучи солнца, «зеленый ветер» и занавеска на окне, в то время когда Григорию Саввичу Сковороде надлежало окончательно решить вопрос: Дух или Материя...

В этой почти постоянной «оркестровке» драм и торжеств народной жизни, народной истории, неисчерпаемо богатой и разнообразной музыкой природы, для Тычины заключается, вероятно, глубокий смысл. Люди творят свою историю, подчиняясь ее социальным законам и живя всеми ее страстями, но творят они ее на земле, которая имеет все для того, чтобы стать прекрасным жилищем человечества. Речь идет о том, чтобы эти возможности стали действительностью, такой действительностью, когда человек станет «натуральным», естественным во всех своих проявлениях, а природа — «очеловеченной», внимательной и доброй к человеку. Мечта о подлинной гармонии человека с миром природы никогда не покидала Тычину со времен «Солнечных кларнетов», она лишь стала более «земной» и согласованной с законами реальной истории. И когда он щедро вводит в сложную, часто дисгармоничную полифонию социальной жизни несказанно прекрасную музыку своих

тополей, ветров, солнечных лучей, майских ароматов и шорохов,— он говорит о полнейшей «натуральности» того человеческого счастья, которое ждет творцов новой, коммунистической эпохи человечества и которое не будет полным без ощущения свободного разумного единения человека с природой.

3

Еще в молодости, в период своих нелегких мировоззренческих поисков, М. Рыльский написал, что поэт должен любить природу не как символ собственной души, а ради ее самой:

Она как мать. Так будь же сыном,
А не эстетом,
Тогда ты станешь не бумажным —
Живым поэтом.

Перевод А. Дейча

В период, когда поэтически формировался Рыльский, когда еще живы были символизм, акмеизм и другие течения литературного модернизма, когда еще обладали известной силой теории «чистого искусства», опасность субъективистского замыкания в самом себе не раз вставала перед некоторыми из молодых поэтов, испытавших влияние «модных» направлений и лозунгов. Тревога за свой собственный путь хорошо была знакома и автору книги «Под осенними звездами», из которой взяты приведенные выше строчки. И первым окном в объективно сущую «мировую жизнь», первым прибежищем от пустоты и безысходности камерного самосозерцания («Пойми, безумец: мир не только ты...») стала для него, тогда еще совсем далекого от общественных интересов, хорошо известная и любимая с детства родная природа.

Исследователи литературной биографии поэта часто отмечают, что именно в многочисленных пейзажных рисунках и медитациях вырабатывался и укреплялся его художественный реализм, вкус к «поэтической обыденности», к выразительным деталям и подробностям живой действительности. Это так, но в этом далеко не все. Давно известно, что мир природы может быть серьезным философским и моральным учителем.— но лишь для того, кто умеет у него учиться. Рыльский — умел. Лирический герой его поэзии владел способностью выносить

из лесов, лугов, полей не только бесконечно разнообразные эмоциональные впечатления, вливавшиеся в широкую сферу «жизни сердца», но и серьезные уроки более общего значения. Собственно говоря, в хорошей поэзии так всегда и бывает. От замечательного по точности предметного наблюдения — «Запахла осень вялым табаком, и яблоком, и сыростью сквозною...» (Рыльский, кстати, был вообще незаурядным «живописцем» запахов) — лирическая мысль своими особыми тропами доходит у него до высокого и строго морального вывода:

И научись быть ясным и простым,
И, шествуя по листьям золотым,
Забудь тюрьму глухой своей гордыни.

Перевод Н. Ушакова

И в самом деле, вдумываясь в поэзию Рыльского, на десятках примеров можно видеть, как присущий ей пафос искренней, человечной «чистоты и простоты» зачастую зарождался и укреплялся именно в отношениях лирического героя с природой. Нравственная «наука» природы учила его, скажем, презирать всякую суету себялюбия, «гордыни», мелочности и безделия. Как-никак, мир природы в художественном мышлении этого поэта всегда более или менее определенно связывался с народным миром, с миром тех «романовских» полей и рощ, где он провел детство и где обрел первый трудовой опыт. В целом же такое отношение к природе как источнику нравственной ясности идет прежде всего от традиций Л. Толстого,— в этом можно лишний раз убедиться, прочтя «яснополянские» стихи М. Рыльского (1954).

В «рабочей дружбе» с природой решались поэтом — это особенно ясно видно в его творчестве 20-х годов — и некоторые другие вопросы идейного, философского характера. Конечно, все главное в этом решении подсказывалось художнику его социальным опытом, всей духовной атмосферой советской жизни, но художественно, образно это утверждалось довольно часто именно на «предметных уроках», которые дает вдумчивому и впечатлительному человеку природа. И подобно тому как Тычина в космосе, где «у каждого своя орбита, один закон у всех планет», постигал поэзию нового, материалистического и коллективистского мироощущения, Рыльский под скромным осокорем вслушивался в голос серд-

ца, которое говорило ему о пагубности индивидуалистической обособленности человека от мира, от общества:

...Ведь ты листок единый
На ветке всеземного исполина,
Ты лишь частица, линия одна!
Умей же слышать, как проходят соки
Сквозь этот ствол, могучий и высокий,
Познай, какая в целом глубина!

Перевод Е. Нежинцева

Идея все более глубокого приобщения к «целому» вынашивается — в тот период, когда поэт принадлежал к группе «неоклассиков»,— главным образом, в его художественной «философии природы». Точно так же как и диалектика вечного и преходящего, «неизменного и переменчивого, того, «что тленно и что, как мир, вовеки не умрет» («Стучась в окошко, ветер завывает»), или столь характерная для Рыльского оптимистическая «вера в весну» при любой стуже («Но верю, что земля вновь зацветет садами и новый плод зачнет, и новый плод родит!»),— все это многократно было «проверено» и утверждено поэтически в любовном общении с природой, органически входило в характер, в психологию лирического героя, становилось чертой его социального мышления.

Художник, влюбленный в зеленый мир живой природы, полный чуткости к ее «вечным» животворящим началам, Рыльский, однако, никогда не переживал болезненной антиномии между «тишиной полей» и «железным гостем», между природой и историей,— антиномии, которая в 20-е годы была знакома, например, С. Есенину и некоторым из украинских «сельских» поэтов значительно меньшего ранга. От любой односторонности в этом смысле его неизменно предостерегал и удерживал усвоенный еще в молодости пафос большой, гармоничной культуры, сочетающей в себе красоту и мысль (см., например, поэму «Чумаки»), «естественное» и «историческое», материальное и духовное. Идея социалистического преобразования действительности, искренне и глубоко воспринятая Рыльским, поднимает этот пафос на новую высоту, делает еще более активным и творческим отношение поэта к природе. Вот почему

«первая» и «вторая» природа в поэзии Рыльского не враждуют, а по-дружески сосуществуют друг с другом,— и в этой их «дружбе» он видит один из признаков всестороннего гуманистического синтеза, к которому идет культура социализма.

Искать подробные подтверждения этому в творчестве автора книги «Розы и виноград» — значит говорить о главнейших лейтмотивах его лирики, анализировать наиболее характерные ее «сюжеты». Возможно, наиболее полно выражена мысль поэта в небольшой лирической медитации «Ласточки», написанной еще в годы первой пятилетки. В ласточках, сидящих на телефонных проводах, он видит обыкновенный, будничный, но по-своему красноречивый прообраз будущего. Перспективы сплошь машинизированной, «кнопочной» цивилизации — не для него. «Чудо» свободной птицы и зверья, привольных рощ и даже казацкого ковыля где-нибудь в асканийских заповедных степях рядом с чудесами новейших заводов и электрическими заревами выступает в его представлении одним из важных залогов подлинной человечности того строя, к которому придут люди в будущем. Имя этого строя — коммунизм, и человеческий гений будет в нем не столько «покорителем», сколько верным другом живой природы, рачительным защитником ее красоты:

Наша воля в жажде неуемной
Грань труда и праздника сотрет;
Для тебя, земной счастливый род,
Звезды вспыхнут и зажгутся домны...

«Ласточки». Перевод В. Цвелева

Природа в поэзии Рыльского — не только мир радостного цветения жизни и красоты, но и мир труда. И если в ранних «неоклассических» стихах поэта по украинским полям и лугам подчас блуждали, символизируя «чистую идею», мифологические Пан, Дионис, Афродита и Эндимион («И по земле небожители ходят благие; Пан со свирелью, с чашей в руках Дионис»), то с победой социализма их место безраздельно занял реальный современник поэта — человек творческого труда и высокого гражданского сознания.

Еще в 1929 г. поэт публикует стихотворение «Полдень», в котором глубоко раскрыто прекрасное таинство

превращения творческой энергии человека в изобилие и красоту плодоносящей культурной природы. Это стихи о радости того единственно возможного «слияния» человека с природой, которое осуществляется лишь в труде-творчестве — в социалистическом труде «с людьми и для людей» — и которое одновременно «очеловечивает», одухотворяет самое природу:

Передохни, и обопрись на заступ,
И слушай, и гляди, и не дивись.
Ведь это сам ты зеленью безбрежной
Широко разбежался по земле.
И это сам ты бурых пчел роями
В могучих ветках ясеня гудишь,
Ведь это ты разливы ржи пыльцою
Плодотворишь. И это снова ты
Для нужд людских с людьми на новом месте
Возводишь поселенья и мосты
Прозрачные крепишь над пропастями!

Перевод Б. Пастернака

М. Рыльский во многом отличен, скажем, от М. Пришвина, но эти строчки заставляют вспомнить лучшие страницы «Жень-шеня», где поэзия единения с природой и поисков извечного «корня жизни» поднята до уровня высокой поэзии творчества на благо и человека, и природы. В самом деле, здесь украинский поэт наряду с Пришвиным, Заболоцким, Леонидзе и другими мастерами советской литературы открывал новые горизонты в поэзии природы. В чем заключалось это новаторство? Прежде всего — в выражении нового, формируемого социализмом отношения человека к природе, отношения хозяина, творца и заботливого друга; но и не только в этом, а и в передаче ощущения все более заметной «гуманизации» самой природы, в которую с разумным человеческим творчеством «входит» человеческий дух так, как он «вошел» в зелень, колоски, пчелиные рои, воспетые Рыльским. Это тоже глубоко современное чувство, рожденное нашей эпохой; прекрасно передавал его, кстати, Н. Заболоцкий, рассказывая о том, как живой цветок «узнавал» в книжке свое отражение — «И кузнечик трубу свою поднял, и природа внезапно проснулась, и запела печальная тварь славословье уму» («Все, что было в душе»), или о том,

как человек вдруг услышал благороднейшие голоса своих поэтов и мыслителей в языке «природы вековой»:

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды,
И встретил камень я. Был камень неподвижен,
И проступал в нем лик Сковороды.

«Вчера, о смерти размышляя...»

На смену идеям пантеистического обожествления природы или растворения человека в природе — идеям, которые нашли выражение, порой гениальное, во многих произведениях мировой литературы,— приходит идея внесения в природу разумного, творческого начала, осуществляемого социалистическим обществом. Созиданием всеобъемлющей «ноосферы» (сферы разума) в мире природы назовет это выдающийся советский мыслитель-натуралист В. И. Вернадский.

Нелишенные близорукого волюнтаризма представления и лозунги о «наступлении на природу», о решительном ее «покорении» да еще и в точно спланированные сроки, в общем, прошли мимо поэзии Рыльского, как и каждого из серьезных наших художников. С присущей ей ясностью художественного — и вместе с тем практически-жизненного — понимания реальной сути взаимоотношений современного человека и природы это просто не совмещалось. Не столько «покорять» природу, сколько по-дружески «договариваться» и соревноваться с ней призывает эта жизнелюбивая, ясная, по-житейски мудрая поэзия. Рыльскому дорог такой творческий разум, «что стал природе другом навсегда, хотя и с другом может он сразиться» («Девчата на винограднике»),— и эти слова можно брать как формулу, которая выражает дух всего творчества поэта.

В пору своего «третьего цветения», выпавшую уже на преклонные годы (книги стихов «Розы и виноград», «Далекие небосклоны», «Голосеевская осень», «Журавлиная стая», «В тени жаворонка», «Зимние записи»), Рыльский предстал перед читателем как художник особенно глубокого и страстного жизнеутверждения. Мир природы в его изображении обретает, кажется, еще большее, чем в годы молодости автора, поэтическое обаяние и предметно-«индивидуальную» конкретность, а вместе с тем очень ясно выступает как своеобразная сфера об-

щественного бытия и поле вдохновенного народного труда. И дело не только в том, что «мудрость» природы в образной трактовке поэта нередко волнующе совпадает с мудростью новых, истинно гуманных законов человеческой жизни, как это видим, например, в стихотворении «Совет». Рассказывая о секретах правильной посадки елей, которые открыл ему «садовник умный», автор в заключение приводит последний из них, предоставляя догадливому читателю возможность делать соответствующие «человеческие» выводы:

И не в единственном сажай числе,
А с елками-подругами другими...
Советов дельных много на земле,
И этот не последний между ними.

Перевод Н. Ушакова

Но есть и нечто большее в той поэзии природы, которую не устает раскрывать перед нами поздний Рыльский: это — особенно высокая ступень органической включенности ее во всю творческую и духовную жизнь советского человека. Труд, природа, культура в ее широком объеме — это та великая триада, вокруг которой почти все время вращаются гуманистические размышления поэта и без которой он не представляет «разумной гармонии» в жизни людей, строящих коммунистическое общество. Мысль об этом содержится уже в знаменитом афоризме:

У счастья нашего есть равных два крыла:
Цвет роз и виноград, прекрасное с полезным.

Перевод М. Исаковского

Чтобы убедиться в этом, достаточно внимательно прочесть одну лишь книжку «Розы и виноград», не говоря уже о всем творчестве поэта.

Никогда ранее пейзажи Рыльского не были такими «многолюдными», как в его последних книгах. Хлеборобы, садовники, лесничие, виноградари, агрономы, инженеры, ученые, рабочие — они любят и в совершенстве знают свою землю, они на ней работают, живут, наслаждаются ее красотой. Они люди нового, коллективистского склада, новой культуры, и с ними словно бы веселее и доброй старой природе — посмотрите, например, как «удивляет древних муз» творческой щед-

ростью души «бог веселый винограда, кончивший советский вуз» («Виноградарь»). Как поле труда, как мастерская для талантливых умов и рук, природа для поэта неисчерпаемо интересна и привлекательна.

Но она неизменно влечет его и как мир особой, независимой от человека жизни, привлекает и своей ласкающей глаз извечной поэзией, и своей «душой», в которой всегда для человека будет что-то таинственное, глубокое, неподвластное разгадке и в то же время такое созвучное его собственным настроениям.

То, что можно рассказать пейзажем,
Слов тому порою не найдем,—

Перевод М. Комиссаровой

писал он в «Голосеевской осени» и во многих стихах — вспомним только «Черемуху после дождя», «Цветистый луг», «Когда копают картошку» (сборник «Розы и виноград») — действительно выразил это потаенное, глубинное, выразил и сказанным, и несказанным...

Исполненный, как сказал бы Пришвин, «родственного внимания» к природе, он любит изображать ее в «домашних», интимных — и одновременно доступных восприятию любого читателя — подробностях. Скворцы у него изображены так, будто он бок о бок прожил с ними множество лет; о философско-эстетическом «случае василька» — случае вредной с утилитарной точки зрения, но все же несомненной красоты — он пишет, прекрасно зная, что этот полевой цветок, считающийся сорняком, не поддается никакому «полезному» культивированию; о приметах весны он говорит, помня, что с «весной света» не только краснеет лозняк, но и по-особенному, не так, как зимой, поют синицы: поэзия здесь всюду опирается на множество точных наблюдений и знаний.

Природа родной земли открыта сердцу Рыльского прежде всего в своей доброй, благотворной сущности. В природе есть грозные, разрушительные силы, есть жестокие конфликты, есть вечный бой жизни со смертью (вспомним, с каким драматизмом эти темы даны во многих стихах молодого Н. Заболоцкого), но все это как-то не затрагивало мысли поэта, основное внимание которого было отдано доброй, творческой субстанции жизни. Едва ли не единственный, собствен-

но говоря, «негативный персонаж», которого он заметил в своих лесах и лугах,— это представитель ползучих гадов, и тут добрый Рыльский становится непримирим, даже когда имеет дело с обыкновенным ужом: «Все, что ползет, без колебанья бей!» («Уж»). И наоборот, прилив нежности вызывают у него тихие красавицы-березы, в чьем горьковатом запахе «радости вино с вином печали смешано», и настоящий восторг — картина единственной войны на земле, которую он готов признать,— бескровной войны красной и белой розы на садовой клумбе («Война красной и белой розы»).

Так тема природы постоянно сливается в поэзии Рыльского с темой подлинного, деятельного, творческого гуманизма.

Во имя этого гуманизма она учит: преобразуя природу в соответствии со все возрастающими потребностями людей,— понимать, лелеять и беречь ее. Ибо в этом последнем — тоже одна из существеннейших человеческих потребностей, которую не только принципиально обеспечивает, но и неуклонно развивает в человеке социалистическое общество.

В этом смысле поэзия природы у Рыльского проецирована не только в настоящее, но и в будущее. Она очень созвучна той «завтрашней» психологии общения человека с природой, которую попытался очертить, например, известный советский географ И. Забелин: «...на смену чисто потребительскому придет бережливо-уважительное отношение к миру, который даровал и дарует нам жизнь. Иначе говоря, в моральном кодексе человека коммунистического общества восторжествует отношение к природе как к общественному достоянию, благу, как к предмету науки и эстетической ценности. Нанесение ущерба природе будет равносильно преступлению перед обществом» [11].

Кровные интересы поэзии тут непосредственно сходятся с общественными потребностями, с глубинными социально-психологическими запросами времени.

«Научно-техническая революция поставила перед эстетикой много новых актуальных проблем, а традиционные предстали в новых аспектах. Так, мы должны

---

[11] *И. Забелин.* Человек коммунизма, природа, наука. — «Новый мир», 1963, №1, стр. 162.

снова возвратиться к вопросам связи человека с природой, частью которой он является...» [12],— писалось в одной из передовых статей журнала «Вопросы философии».

По-своему — и с такой же бесспорной актуальностью — встают эти проблемы и перед исследователями литературы и искусства, особенно перед теми, кто анализирует художественную мысль современной эпохи.

Научно-техническая революция и вызванное ею обострение «экологической проблемы», особенно грозное и неотвратимое в условиях капиталистического строя, чрезвычайно увеличили интерес к вопросу о взаимоотношениях человека с окружающей средой,— сегодня эти вопросы решительно перестали быть абстрактно-теоретическими для большинства жителей планеты...

Современный капитализм явно не в состоянии примирить биосферу и «техносферу», а распространенные в определенных кругах западной интеллигенции настроения «планетарного пессимизма», страха перед наукой, попытки найти причины зла в самой технике, индустрии, «бульдозере» или «компьютере» говорят о таком же бессилии буржуазной философской мысли, которой не дано найти выход из кричащих противоречий, обусловленных глубокими социальными факторами.

Советское общество в современных условиях строит свои отношения с природой на основе общей стратегической установки, четко сформулированной XXIV съездом КПСС: «Органически соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства» [13]. А эти преимущества означают, в конечном итоге, возможность и необходимость нахождения такого «модуса» взаимоотношений между бурно развивающейся индустрией и живой природой, который отвечал бы всесторонним потребностям общества, человека.

Разумеется, возможности не становятся автоматически действительностью, и вряд ли целесообразно, когда речь идет о сохранении природы и управлении ею, отвечать на безысходный пессимизм легкомысленным, поверхностным оптимизмом. Нельзя закрывать глаза на определенные издержки научно-технического процесса,

[12] «Вопросы философии», 1972, № 7, стр. 11.

[13] *Л. И. Брежнев.* Отчетный доклад ЦК КПСС XXIV съезду партии. Сб. «Материалы XXIV съезда КПСС». М., Политиздат, 1971, стр. 57.

особенно значительные тогда, когда недостаточно учитываются, по известному выражению Ф. Энгельса, «вторые» и «третьи», непредвиденные вначале, последствия вмешательства в естественные процессы природы; на пережитки бездумно-потребительского отношения к природе, вред от которых бывает еще весьма ощутимым; наконец, на неизбежные объективные трудности нахождения в каждом конкретном случае таких хозяйственно-технических решений, которые были бы одновременно оптимальными и в экологическом отношении. Принципиальная преодолимость таких трудностей в условиях социалистического строя не устраняет, однако, их огорчительной реальности в тот или иной момент.

Отсюда — огромная общественная заинтересованность в разнообразных аспектах отношения научно-технической революции к природе; вопросы, связанные с ними, волнуют сегодня и хозяйственников, и ученых, и мыслителей — всю нашу общественность и, конечно, не минуют и художественную литературу.

Мысли советских ученых и философов в последние годы часто обращались к уже упоминавшейся концепции «ноосферы», выдвинутой академиком В. И. Вернадским еще в годы Великой Отечественной войны. В «ноосферу», т. е. в сферу разума, вступает, по мнению ученого, эволюция взаимоотношений человека с природой на современной стадии, на которой все стихийное и разрушительное в этих отношениях должно уступить место благодаря успехам науки и техники разумному и плановому началу. «Ноосфера» есть новое геологическое явление на нашей планете,— писал Вернадский.— В ней впервые человек становится крупнейшей геологической силой. Он может и должен перестраивать своим трудом и мыслью область своей жизни, перестраивать коренным образом в сравнении с тем, что было раньше...» [14] Идеалы нашей демократии отвечают «ноосфере», утверждал ученый. «В геологической истории биосферы перед человеком открывается огромное будущее, если он поймет это и не будет употреблять свой разум и свой труд на самоистребление».

[14] *В. И. Вернадский.* Несколько слов о ноосфере. — «Успехи современной биологии», т. XVIII, вып. 2. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1944, стр. 117, 118.

Нетрудно ощутить в этих мыслях, наряду с пафосом научно спланированной творческой «перестройки» окружающей среды, пафос возросшей ответственности за природный мир, которую неизбежно должен взять на себя человек.

Идею такой ответственности, независимо от тех или иных научных теорий, но созвучно с ними, принимает близко к сердцу, как нам кажется, и современная литература. В нее она вкладывает, наряду с пониманием практической потребности в сохранении богатств природы, широкие гуманистические стремления к цельности человеческой личности, к полнокровному эмоциональному синтезу «стали и нежности» в век атома и кибернетики.

Об этом думаешь, когда читаешь такие произведения многонациональной советской литературы последних лет, как «Сельский дневник» Е. Дороша, «Бим — Черное ухо» Г. Троепольского, «После сказки» Ч. Айтматова, «Не считай шагов, путник» И. Зиедониса, «Старая скворечня» С. Крутилина, новеллы Е. Гуцало из цикла «Озарения», книгу стихов украинского поэта и ученого-ботаника М. Доленго «Зеленое и красное»,— и много других книг, перечислить которые не представляется возможным.

Тут тоже возникают свои проблемы. Порой не лишенные интереса замыслы реализуются без достаточной философской и художественной глубины, порой можно столкнуться с крайностями: если в 30-е годы, скажем, подчас чрезмерно акцентировался момент «волевого» отношения к непременно «косному» естественному началу, то теперь, наоборот, кое-где можно обнаружить наивную и бесперспективную тоску по «нетронутой» природе, полусознательное желание сберечь «все, как было».

Но жизнь не стоит на месте, и ее потребностями, в конечном итоге, определяется общее развитие темы — одной из «вечных тем», которой современность придала такое новое, сложное и глубокое содержание.

Целью же этого экскурса было напомнить, что тема, о которой идет речь, имеет свои традиции в советской литературе предшествующих десятилетий. Традиции плодотворные, внутренне масштабные. Традиции, достойные смелого новаторского продолжения.

М. М. Бахтин

К ЭСТЕТИКЕ СЛОВА

В свое время был провозглашен классический лозунг: нет искусства, есть только отдельные искусства. Это положение фактически выдвигало *примат материала* в художественном творчестве, ибо материал и есть именно то, что разделяет искусства, и, если он выдвигается методологически на первый план в сознании эстетика,— *изолирует* отдельные искусства. Но чем обусловлен этот примат материала и правомерен ли он методологически?

В своем стремлении строить научное суждение об искусстве независимо от общей философской эстетики искусствоведение находит материал как наиболее устойчивую базу для научного обсуждения: ведь ориентация на материал создает соблазнительную близость к положительной эмпирической науке. В самом деле: пространство, массу, цвет, звук — все это искусствовед (и художник) получает от соответствующих отделов математического естествознания, слово он получает от лингвистики. И вот на почве искусствоведения рождается тенденция понять художественную форму как *форму данного материала*, не больше, как комбинацию в пределах материала в его естественнонаучной и лингвистической определенности и закономерности; это дало бы возможность суждениям искусствоведения быть позитивно научными, в иных случаях прямо математически доказуемыми.

Этим путем искусствоведение приходит к созданию предпосылки общеэстетического характера, психологически и исторически совершенно понятной, но едва ли правомерной и могущей быть доказанной систематически, предпосылки, которую мы формулируем так: эстетическая деятельность *направлена на материал, формирует только его*; эстетически значимая форма есть

форма материала — естественнонаучно или лингвистически понятого; утверждения художников, что их творчество ценностно, направлено на мир, на действительность, имеет дело с людьми, с социальными отношениями, с этическими, религиозными и иными ценностями,— суть не более как *метафоры*, ибо на самом деле художнику принадлежит только материал: физико-математическое пространство, масса, звук акустики, слово лингвистики, и он может занять художественную позицию только по отношению к данному, определенному материалу.

Эта предпосылка общеэстетического характера, молчаливо или высказанно лежащая в основе очень многих работ и целых направлений дает нам право говорить об особой общеэстетической концепции, ими некритически предлагаемой, которую мы назовем *материальной эстетикой.*

Материальная эстетика — как бы рабочая гипотеза направлений искусствоведения, претендующих быть независимыми от общей эстетики; опираются на нее и формалисты, это и есть та предпосылка, которая их объединяет.

Нелишне отметить здесь, что так называемый формальный метод отнюдь не связан ни исторически, ни систематически с формальной эстетикой (Канта, Гербарта и др.) и не лежит на ее пути; в плане общеэстетическом его должно определить как одну из разновидностей — нужно сказать, несколько упрощенную и примитивную — указанной нами материальной эстетики, история которой есть история Kunstwissenschaften в их борьбе за независимость от систематической философии.

При оценке работ искусствоведения необходимо строго разграничивать эту общую концепцию материальной эстетики, совершенно не приемлемую, как мы это надеемся показать в дальнейшем, и те чисто конкретные частные утверждения, которые могут все же иметь научное значение, независимо от ложной общей концепции, правда, только в той области, где художественное творчество обусловлено природою данного материала [1].

[1] В работах формалистов рядом с совершенно неправомерными утверждениями — главным образом общего характера — встречается много научно ценных наблюдений. Таким работам, как «Рифма,

Можно сказать, что материальная эстетика как рабочая гипотеза безвредна и — при методически отчетливом осознании границ своего применения — может стать даже продуктивной при изучении лишь *техники* художественного творчества, но становится безусловно вредной и недопустимой там, где на ее основе пытаются понять и изучить художественное творчество в целом, в его эстетическом своеобразии и значении.

Материальная эстетика, не ограничивающаяся в своих претензиях только технической стороной художественного творчества, приводит к целому ряду принципиальных ошибок и непреодолимых для нее трудностей. Мы разберем важнейшие из них; причем во всем последующем мы будем рассматривать материальную эстетику уже независимо от наук об отдельных искусствах, а как самостоятельную общеэстетическую концепцию, чем она на самом деле и является. Как таковая она и должна подвергнуться обсуждению и критике: сможет ли она удовлетворить тем требованиям, которые совершенно обязательны по отношению ко всякой общеэстетической теории.

Материальная эстетика не способна обосновать художественную форму.

Основное положение материальной эстетики, касающееся формы, вызывает целый ряд сомнений и в общем представляется не убедительным.

Форма, понятая как форма материала только в его естественнонаучной — математической или лингвистической — определенности, становится каким-то чисто внешним, лишенным ценностного момента, упорядочением его. Остается совершенно не понятой *эмоционально-волевая напряженность формы*, присущий ей характер выражения какого-то ценностного отношения автора и созерцателя к чему-то помимо материала, ибо это выражаемое формой — ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами — эмоционально-волевое отношение носит слишком напряженный, слиш-

---

ее теория и история» В. М. Жирмунского и «Русская метрика» Б. В. Томашевского, высокая научная ценность принадлежит в полной мере. Изучение техники произведений словесного искусства вообще впервые началось на почве материальной эстетики — как в западноевропейской, так и в русской эстетической литературе.

ком *активный* характер, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу.

Всякое чувство, лишенное предмета, ниспадает до голо фактического психического состояния, изолированного и внекультурного,— поэтому ни к чему не отнесенное чувство, выражаемое формой, становится просто состоянием психофизического организма, лишенным всякой, размыкающей круг голой душевной наличности интенции; становится просто удовольствием, которое в конечном счете может быть объяснено и осмыслено только чисто гедонистически — таким, например, образом: материал в искусстве организуется формой так, чтобы стать возбудителем приятных ощущений и состояний психофизического организма. К такому выводу далеко не всегда приходит, но последовательно должна прийти материальная эстетика.

Художественное произведение, понятое как *организованный материал*, как *вещь*, может иметь значение только как физический возбудитель физиологических и психических состояний или же должно получить какое-либо утилитарное, практическое назначение.

Русский формальный метод со свойственной всякому примитивизму последовательностью и некоторой долей нигилистичности употребляет термины: «ощущать» форму, «сделать» художественное произведение и пр.

Когда скульптор работает над мрамором, то он, бесспорно, обрабатывает и мрамор в его физической определенности, но не на него направлена ценностно художественная активность творца и не к нему относится осуществляемая художником форма, хотя самое осуществление ни в один момент не обходится без мрамора — впрочем, не обходится и без резца, который уже ни в какой мере в художественный объект, как его момент, не входит; создаваемая скульптурная форма есть эстетически значимая форма *человека и его тела*: интенция творчества и созерцания идет в этом направлении; отношение же художника и созерцателя к мрамору как к определенному физическому телу носит вторичный, производный характер, управляемый каким-то первичным отношением к предметным ценностям, в данном случае — к ценности телесного человека.

Конечно, едва ли кто-нибудь серьезно станет проводить принципы материальной эстетики столь последова-

тельно в применении к мрамору, как в нашем примере (да и, действительно, мрамор — как материал — имеет более специфическое, более узкое значение, чем обычно придают термину «материал» в материальной эстетике); но в принципе дело обстоит не иначе, когда вместо мрамора имеется в виду звук акустики или слово лингвистики; просто положение становится несколько более сложным и не столь очевидно нелепым с первого же взгляда, особенно, конечно, когда материалом является слово — предмет гуманитарной дисциплины — лингвистики.

Обычные метафорические выражения: художественная форма кого-то воспевает, кого-то или что-то украшает, преображает, оправдывает, утверждает и т. п., имеют все же некоторую долю научной правоты — и именно в том, что художественно значимая форма действительно к чему-то относится, на что-то ценностно направлена *помимо материала*, к которому она прикреплена и с которым все же неразрывно связана. Необходимо, по-видимому, допустить момент *содержания*, который позволил бы осмыслить форму более существенным образом, чем грубо гедонистически.

Но ведь есть, говорят, свободная, несвязанная красота, есть беспредметное искусство, по отношению к которому материальная эстетика, по-видимому, вполне правомерна.

Не входя пока подробнее в обсуждение этого вопроса, отметим здесь лишь следующее: свободные искусства свободны лишь от чисто познавательной определенности и предметной дифференцированности своего содержания — музыка, например, но и в них форма в равной степени свободна и от непосредственного первичного отношения к материалу — к звуку акустики.

Вообще должно строго различать (что далеко не всегда делается) содержание — момент, как мы увидим, необходимый в художественном объекте, — и познавательную предметную дифференцированность — момент, не обязательный в нем; свобода от определенности понятия отнюдь не равняется свободе от содержания, беспредметность не есть бессодержательность; и в других областях культуры имеются ценности, принципиально не допускающие предметной дифференциации и ограниче-

ния определенным устойчивым понятием: так, нравственный поступок на своих вершинах осуществляет ценность, которую можно только свершить, но нельзя выразить и познать в адекватном понятии. Музыка лишена предметной определенности и познавательной дифференцированности, но она глубоко содержательна: ее форма выводит нас за пределы акустического звучания, и отнюдь не в ценностную пустоту,— содержание здесь в основе своей этично (можно говорить и о свободной, непредопределенной предметности этического напряжения, обымаемого музыкальной формой). Бессодержательная музыка, как организованный материал, была бы не чем иным, как физическим возбудителем психофизиологического состояния удовольствия.

Таким образом, и в беспредметных искусствах форма едва ли может быть обоснована как форма материала.

Материальная эстетика неспособна объяснить эстетическое ви́денье вне искусства: эстетическое созерцание природы, эстетические моменты в мифе, в мировоззрении и, наконец, все то, что называют эстетизмом, т. е. неправомерное перенесение эстетических форм в область этического поступка (лично-жизненного, политического, социального) и в область познания (полунаучное эстетизованное мышление таких философов, как Ницше и др.).

Характерною особенностью всех этих явлений эстетического ви́денья вне искусства является отсутствие определенного и организованного материала, а следовательно, и техники; форма здесь в большинстве случаев не объективирована и не закреплена. Именно поэтому эти явления эстетического ви́денья вне искусства не достигают методологической чистоты и полноты самостоятельности и своеобразия: они сумбурны, неустойчивы, гибридны. Эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве, поэтому на искусство до́лжно ориентировать эстетику; было бы методологически нелепо начинать эстетическое построение с эстетики природы или мифа; но объяснить эти гибридные и нечистые формы эстетического — эстетика должна: задача эта — философски и жизненно чрезвычайно важная. Эта задача может послужить пробным камнем продуктивности всякой эстетической теории.

Материальная эстетика со своим пониманием формы лишена даже подхода к подобным явлениям.

Материальная эстетика не может обосновать историю искусства.

Не подлежит, конечно, никакому сомнению, что продуктивная разработка истории того или иного искусства предполагает разработанную эстетику данного искусства, но приходится особенно подчеркнуть основополагающее значение общей систематической эстетики — кроме того значения, которое ей уже принадлежит при построении всякой специальной эстетики, ибо только она одна видит и обосновывает искусство в его существенном взаимоопределении и взаимодействии со всеми другими областями культурного творчества, в единстве культуры и в единстве исторического процесса становления культуры.

Изолированных рядов история не знает: изолированный ряд, как таковой, статичен, смена моментов в таком ряду может быть только систематическим членением или просто механическим положением, рядом, но отнюдь не историческим процессом; только установление взаимодействия и взаимообусловленности данного ряда с другими создает исторический подход. Нужно перестать быть только самим собою, чтобы войти в историю.

Материальная эстетика, изолирующая в культуре не только искусство, но и отдельные искусства и берущая произведение не в его художественной жизни, а как вещь, как организованный материал, в лучшем случае способна обосновать лишь *хронологическую таблицу* изменений приемов техники данного искусства, ибо изолированная техника вообще не может иметь историю.

Таковы основные неизбежные для формальной эстетики недостатки и непреодолимые для нее трудности; все они довольно ярко иллюстрируются русским формальным методом, вследствие присущих его общеэстетической концепции примитивизма и несколько сектантской резкости.

Все недостатки, отмеченные нами в наших пунктах, в конечном счете обусловлены указанным методологически ложным положением, что можно и должно

строить науку об искусстве независимо от систематико-философской эстетики. Следствием этого является отсутствие прочной базы для научности. Для спасения из моря субъективного, в котором тонет, лишенное научной базы, суждение эстетики, искусствоведение стремится найти приют у тех научных дисциплин, которые ведают материалом данного искусства, как раньше — да и теперь еще иногда — в тех же целях искусствоведение льнуло к психологии и даже физиологии; но спасение это фиктивно: суждение является действительно научным только там, где оно не выходит за пределы данного спасительной дисциплины, но как только оно эти пределы переходит и становится собственно суждением эстетики, оно оказывается с прежнею силою охваченным волнами субъективного и случайного, от которых надеялось спастись; в таком положении оказывается прежде всего основное утверждение искусствоведения, устанавливающее значение материала в художественном творчестве: это суждение общеэстетическое, и ему волей и неволей приходится выдержать критику общей философской эстетики: только она может обосновать подобное суждение, она же может его и отвергнуть.

Разобранные нами пункты делают в высшей степени сомнительной предпосылку материальной эстетики и частично намечают направление более правильного понимания существа эстетического и его моментов.

Определив момент содержания и правильно установив место материала в художественном творчестве, мы овладеем и правильным подходом к форме, сумеем понять, как форма — с одной стороны, действительно, материальная, сплошь осуществленная на материале и прикрепленная к нему,— с другой стороны, *ценностно выводит нас за пределы произведения как организованного материала, как вещи*; это разъяснит и укрепит все отмеченное нами выше в виде только предположений.

Проблема той или иной культурной области в ее целом — познания, нравственности, искусства — может быть понята как проблема границ этой области.

Та или иная возможная или фактически наличная творческая точка зрения становится убедительно

нужной и необходимой лишь в соотнесении с другими творческими точками зрения: лишь там, где на их границах рождается существенная нужда в ней, в ее творческом своеобразии, находит она свое прочное обоснование и оправдание; вне ее причастности единству культуры она только голо фактична, а ее своеобразие может представиться просто произволом и капризом.

Не должно, однако, представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает.

В этом смысле мы можем говорить о *конкретной систематичности* каждого явления культуры, каждого отдельного культурного акта, об его *автономной причастности* или *причастной автономии.*

Только в этой конкретной систематичности своей, т. е. в непосредственной отнесенности и ориентированности в единстве культуры, явление перестает быть просто наличным, голым фактом, приобретает значимость, смысл, становится как бы некой монадой, отражающей в себе все и отражаемой во всем.

В самом деле: ни один культурный творческий акт не имеет дела с совершенно индифферентной к ценности, совершенно случайной и неупорядоченной материей — материя и хаос суть вообще понятия относительные,— но всегда с чем-то уже оцененным и как-то упорядоченным, по отношению к чему он должен ответственно занять теперь свою ценностную позицию. Так, познавательный акт находит действительность уже обработанной в понятиях донаучного мышления, но главное, уже оцененною и упорядоченною этическим поступком: практически-житейским, социальным, политическим; находит ее утвержденной религиозно, и, наконец, познавательный акт исходит из эстетически упорядоченного образа предмета, из ви́денья предмета.

То, что преднаходится познанием, не есть таким об разом res nullius, но действительность этического поступка во всех его разновидностях и действительность эстетического виденья. И познавательный акт повсюду должен занимать по отношению к этой действительности существенную позицию, которая не должна быть, конечно, случайным столкновением, но может и должна быть систематически обоснованной из существа познания и других областей.

То же самое должно сказать и о художественном акте: и он живет и движется не в пустоте, а в напряженной ценностной атмосфере ответственного взаимоопределения. Художественное произведение, как вещь, спокойно и тупо отграничено пространственно и временно от всех других вещей: статуя или картина физически вытесняет из занятого ею пространства все остальное; чтение книги начинается в определенный час, занимает несколько часов времени, заполняя их, и в определенный же час кончается, кроме того, и самая книга плотно со всех сторон охвачена переплетом; но живо произведение и художественно значимо в напряженном и активном взаимоопределении с опознанной и поступком оцененной действительностью. Живо и значимо произведение — как художественное,— конечно, и не в нашей психике; здесь оно тоже только эмпирически налично как психический процесс, временно локализованный и психологически закономерный. Живо и значимо произведение в мире, тоже и живом и значимом,— познавательно, социально, политически, экономически, духовно.

Основная особенность эстетического, резко отличающая его от познания и поступка,— его рецептивный, положительно-приемлющий характер. В этом смысле мы можем сказать: действительность, жизнь находится не только вне искусства, но и в нем, внутри его во всей полноте своей ценностной весомости: социальной, политической, познавательной и иной. Искусство богато, оно не сухо, не специально; художник — специалист только как мастер, т. е. только по отношению к материалу.

Конечно, эстетическая форма переводит эту опознанную и оцененную действительность в иной ценностный план, подчиняет новому единству, по-новому упорядочивает: индивидуализирует, конкретизирует, изолирует

и завершает, *но не отменяет ее опознанности и оцененности:* именно на эту опознанность и оцененность и направлена завершающая эстетическая форма.

Эстетическая деятельность не создает сплошь новой действительности [2]. В отличие от познания и поступка, которые создают природу и социальное человечество, искусство воспевает, украшает, воспоминает эту преднаходимую действительность познания и поступка — природу и социальное человечество, обогащает и восполняет их, и прежде всего оно создает конкретное интуитивное единство этих двух миров — помещает человека в природу, понятую как его эстетическое окружение, очеловечивает природу и натурализует человека.

В этом приятии этического и познавательного во внутрь своего объекта — своеобразная доброта эстетического, его благостность: оно как бы ничего не выбирает, ничего не разделяет, не отменяет, ни от чего не отталкивается и не отвлекается. Эти чисто отрицательные моменты имеют место в искусстве только по отношению к материалу; к нему художник строг и беспощаден: поэт немилосердно отбрасывает слова, формы и выражения и избирает немногое, осколки мрамора летят из-под резца ваятеля, но внутренний человек в одном — и телесный человек в другом случае оказываются только обогащенными: этический человек обогатился положительно утвержденной природой, природный — этическим смыслом.

Почти все (не религиозные, конечно, а чисто светские) добрые, приемлющие и обогащающие, оптимистические категории человеческого мышления о мире и человеке носят эстетический характер; эстетична и вечная тенденция этого мышления — представлять себе должное и заданное как уже данное и наличное где-то, тенденция, создавшая мифологическое мышление, в значительной степени и метафизическое.

Искусство создает новую форму как новое ценностное отношение к тому, что уже стало действительно-

---

[2] Этот как бы вторичный характер эстетического нисколько не понижает, конечно, его самостоятельности и своеобразия рядом с этическим и познавательным; эстетическая деятельность создает свою действительность, в которой действительность познания и поступка оказывается положительно принятой и преображенной: в этом — своеобразие эстетического.

стью для познания и поступка: в искусстве мы все узнаем и все вспоминаем (в познании мы ничего не узнаем и ничего не вспоминаем, вопреки формуле Платона); но именно поэтому в искусстве такое значение имеет момент новизны, оригинальности, неожиданности, свободы, ибо здесь есть то, на фоне чего может быть воспринята новизна, оригинальность, свобода — узнаваемый и сопереживаемый мир познания и поступка, он-то и выглядит, и звучит по-новому в искусстве, по отношению к нему и воспринимается деятельность художника — как свободная. Познание и поступок первичны, т. е. они впервые создают свой предмет: познанное не узнано и не вспомянуто в новом свете, а впервые определено; и поступок жив только тем, чего еще нет: здесь все изначала ново, и потому здесь нет новизны, здесь все — ex origino, и потому здесь нет оригинальности.

Действительность познания и этического поступка, входящую в своей опознанности и оцененности в эстетический объект и подвергающуюся здесь конкретному, интуитивному объединению, индивидуализации, конкретизации, изоляции и завершению, т. е. всестороннему художественному оформлению с помощью определенного материала, мы — в полном согласии с традиционным словоупотреблением — называем *содержанием* художественного произведения (точнее, эстетического объекта).

Содержание есть необходимый конститутивный момент эстетического объекта, ему коррелятивна художественная форма, *вне этой корреляции не имеющая вообще никакого смысла.*

Вне отнесенности к содержанию, т. е. к миру и его моментам, миру — как предмету познания и этического поступка,— форма не может быть эстетически значима, не может осуществить своих основных функций.

Позиция автора-художника и его художественное задание может быть и должно быть понято в мире в связи со всеми ценностями познания и этического поступка: объединяется, индивидуализируется, оцельняется, изолируется и завершается не материал — он не нуждается ни в объединении, ибо в нем нет разрыва, ни в завершении, к которому он индифферентен, ибо, чтобы нуждаться в нем, он должен приобщиться к ценностно-смысловому движению поступка,— а всесторонне

пережитый ценностный состав действительности, *событие действительности.*

Эстетически значимая форма есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка, однако это отношение не познавательное и не этическое: художник не вмешивается в событие как непосредственный участник его — он оказался бы тогда познающим и этически поступающим, он занимает существенную позицию *вне события*, как созерцатель, незаинтересованный, но *понимающий ценностный смысл совершающегося*; не переживающий, а сопереживающий его: ибо не сооценивая, в известной мере нельзя созерцать событие как событие именно.

Эта *вненаходимость* (но не индифферентизм) позволяет художественной активности *извне* объединять, оформлять и завершать событие. Изнутри самого познания и самого поступка это объединение и завершение принципиально невозможны: ни действительность познания не может, оставаясь верной себе, объединиться с долженствованием, ни долженствование, сохраняя свое своеобразие, объединиться с действительностью — нужна существенная ценностная позиция вне познающего и вне долженствующего и поступающего сознания, находясь на которой можно было бы совершить это объединение и завершение (и завершение изнутри самого познания и поступка невозможно).

Форма, обымая содержание извне, овнешняет его, т. е. воплощает,— классическая традиционная терминология, таким образом, в основе своей остается верной.

В современной поэтике отрицание содержания как конститутивного момента эстетического объекта приняло направление, не всегда, впрочем, строго различаемое и не нашедшее вполне отчетливой формулировки: что содержание есть будто бы лишь момент материала.

Прежде всего должно отметить, что содержание дано в художественном объекте сплошь оформленным, сплошь воплощенным, в противном случае оно является дурным прозаизмом, не растворенным в художественном целом моментом. Не может быть выделен какой-либо реальный момент художественного произведения, который был бы чистым содержанием, как, впрочем, нет и чистой формы: содержание и форма взаимно проникают

друг друга, нераздельны, однако для эстетического анализа и неслиянны, т. е. являются значимостями разного порядка: для того чтобы форма имела чисто эстетическое значение, обымаемое ею содержание должно иметь весомое познавательное и этическое значение, форме нужна внеэстетическая весомость содержания, без нее она не могла бы осуществить себя как форма. Но можно ли на этом основании сказать, что содержание есть чисто формальный момент?

Не говоря уже о внешне логической — терминологической — несуразности оставлять термин «форма» при совершенном отрицании содержания, ибо форма есть понятие коррелятивное содержанию, которое именно не есть форма, имеется, конечно, и более существенная методологическая опасность в подобном утверждении: содержание в нем понимается как заместимое с точки зрения формы: форме нет дела до познавательно-этической значимости содержания, эта значимость совершенно случайна в художественном объекте; форма совершенно релятивизует содержание — таков смысл утверждения, делающего содержание моментом формы.

Дело в том, что подобное положение вещей действительно может иметь место в искусстве: форма может потерять первичное отношение к содержанию в его познавательно-этической значимости, содержание может быть низведено до «чисто формального момента»; такое ослабление содержания прежде всего понижает и художественное значение формы: форма лишается одной из важнейших функций — интуитивного объединения познавательного с этическим, имеющей столь важное значение, особенно в словесном искусстве; ослабляется и функция изоляции и функция завершения. И в подобных случаях мы, конечно, имеем все же дело и с содержанием как конститутивным моментом художественного произведения,— ведь в противном случае мы вообще не имели бы художественного произведения,— но с содержанием, взятым из вторых рук, улегченным, а вследствие этого и с улегченной формой: попросту мы имеем дело с так называемой «литературой». На этом явлении следует остановиться, ибо некоторые формалисты склонны считать «литературу» единственным видом художественного творчества вообще.

Есть произведения, которые действительно не имеют дела с миром, а только со словом «мир» в литературном контексте, произведения, рождающиеся, живущие и умирающие на листах журналов, не размыкающие страниц современных периодических изданий, ни в чем не выводящие нас за их пределы. Познавательно-этический момент содержания, который им все же необходим как конститутивный момент художественного произведения, берется ими не из мира познания и этической действительности поступка непосредственно, а из других художественных произведений или строится по аналогии с ними. Дело, конечно, не в наличии художественных влияний и традиций, которые обязательно имеют место и в самом высоком искусстве; дело во внутреннем отношении к усвоенному содержанию: в тех литературных произведениях, о которых мы говорим, содержание не соопознается и не сопереживается, а усвояется по внешним чисто «литературным» соображениям; художественная форма не сходится здесь с содержанием в его познавательно-этической весомости лицом к лицу, скорее здесь одно литературное произведение сходится с другим, которому оно подражает или которое оно «остраняет», на фоне которого оно «ощущается» как новое. Здесь форма становится равнодушной к содержанию в его непосредственной внеэстетической значимости.

Кроме преднаходимой художником слова действительности познания и поступка, им преднаходится и литература: приходится бороться со старыми или за старые литературные формы, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору; но в основе всего этого движения и борьбы в пределах чисто литературного контекста лежит более существенная определяющая первичная борьба с действительностью познания и поступка: каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является *как бы первым художником, ему непосредственно приходится занимать эстетическую позицию по отношению внеэстетической действительности познания и поступка*, хотя бы в пределах его чисто личного этико-биографического опыта. Ни художественное произведение в его целом, ни какой-либо момент его не могут быть поняты с точки зрения од-

ной отвлеченно-литературной закономерности, но необ ходимо учитывать и смысловой ряд, т. е. возможную закономерность познания и поступка, ибо эстетически значимая форма объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни. В художественном произведении как бы две власти и два определяемых этими властями правопорядка: каждый момент может быть определен в двух ценностных системах — содержания и формы, ибо в каждом значимом моменте обе эти системы находятся в существенном и ценностно-напряженном взаимодействии. Но, конечно, эстетическая форма со всех сторон объемлет возможную внутреннюю закономерность поступка и познания, подчиняет ее своему единству: только при этом условии мы можем говорить о произведении как о художественном.

Как осуществляется содержание в художественном творчестве и в созерцании и каковы задачи и методы эстетического анализа его? Этих проблем эстетики мы должны здесь вкратце коснуться. Последующие замечания отнюдь не носят исчерпывающего предмет характера и лишь намечают проблему; причем композиционного осуществления содержания с помощью определенного материала мы здесь совершенно касаться не будем.

Должно строго различать познавательно-этический момент, действительно являющийся содержанием, т. е. конститутивным моментом данного эстетического объекта, и те суждения и этические оценки, которые можно построить и высказать по поводу содержания, но которые в эстетический объект не входят.

Содержание не может быть чисто познавательным, совершенно лишенным этического момента; более того, можно сказать, что этическому принадлежит существенный примат в содержании. По отношению к чистому понятию и чистому суждению художественная форма не может осуществить себя: чисто познавательный момент неизбежно останется изолированным в художественном произведении как нерастворенный прозаизм. Все познанное должно быть соотнесено с миром свершения человеческого поступка, должно быть существенно связано с поступающим сознанием, и только таким путем оно может войти в художественное произведение.

Если бы все эти суждения не были тем или иным путем необходимо связаны с конкретным миром человеческого поступка, они остались бы изолированными прозаизмами, что иногда и происходит в творчестве Достоевского, имеет место и у Толстого, например в романе «Война и мир», где к концу романа познавательные философско-исторические суждения совершенно порывают свою связь с этическим событием и организуются в теоретический трактат.

Несколько иным путем связывается с этическим событием познавательный момент, имеющий место в описаниях, в естественнонаучных или психологических объяснениях свершившегося и др. Указывать все способы связи этического и познавательного в единстве содержания эстетического объекта не входит в наши задачи.

Подчеркивая связь познавательного момента с этическим, следует, однако, отметить, что этическое событие не релятивизует входящие в него суждения и не безразлично к их чисто познавательной глубине, широте и истинности. Так, нравственные события жизни «человека из подполья», которые художественно оформлены и завершены Достоевским, нуждаются в чисто познавательной глубине и выдержанности его мировоззрения, являющегося существенным моментом его жизненной установки.

Выделив в пределах возможного и нужного теоретический момент содержания в его чисто познавательной весомости, собственно эстетический анализ должен понять его связь с этическим моментом и его значение в единстве содержания; но, конечно, можно сделать этот выделенный познавательный момент предметом независимого от художественного произведения теоретического рассмотрения и оценки, относя его уже не к единству содержания и всего эстетического объекта в его целом, а к чисто познавательному единству некоторого философского мировоззрения (обычно автора). Подобные работы имеют большое научно-философское и историко-культурное значение; но они лежат уже за пределами собственного эстетического анализа и должны быть строго от него отличаемы; на своеобразной методике подобных работ мы останавливаться не будем.

В какой мере анализ содержания может иметь строго научный общезначимый характер?

Принципиально возможно достижение высокой степени научности, особенно когда соответствующие дисциплины — философская этика и социальные науки — сами достигнут возможной для них степени научности, но фактически анализ содержания чрезвычайно труден, а известной степени субъективности избежать вообще невозможно, что обусловлено самым существом эстетического объекта; но научный такт исследователя всегда может удержать его в должных границах и заставить оговорить то, что является субъективным в его анализе.

Такова в основных чертах методика эстетического анализа содержания.

При решении же вопроса о значении материала для эстетического объекта должно брать материал в его совершенно точной научной определенности, не обогащая его никакими чуждыми этой определенности моментами. Двусмысленность по отношению к материалу особенно часто имеет место в эстетике слова: под словом понимают все что угодно, вплоть до «слова, которое было в начале». Метафизика слова — правда, в своих более тонких формах — особенно часто имеет место в исследованиях по поэтике самих поэтов (у нас В. Иванов, А. Белый, К. Бальмонт): поэт берет слово уже эстетизованным, но мыслит эстетический момент как принадлежащий существу самого слова и этим превращает его в мифическую или метафизическую величину.

Наделяя слова всем, что свойственно культуре, т. е. всеми культурными значимостями — познавательными, этическими и эстетическими,— весьма легко приходят затем к выводу, что, кроме слова, в культуре вообще ничего нет, что вся культура есть не что иное, как явление языка, что ученый и поэт в одинаковой степени имеют дело только со словом. Но, растворяя логику и эстетику или хотя бы только поэтику в лингвистике, мы разрушаем своеобразие как логического и эстетического, так в равной мере и лингвистического.

Понять значение слова для познания, для художественного творчества и, в частности, для поэзии, что нас здесь прежде всего и интересует, можно только поняв его чисто словесную лингвистическую природу совершенно независимо от задач познания, художественного творчества, религиозного культа и др., в услужении ко-

торых слово находится. Лингвистика, конечно, не остается равнодушной к особенностям языка научного, художественного, культового, но для нее это чисто лингвистические особенности самого языка, для понимания же их значения для искусства, для науки и для религии она не может обойтись без руководящих указаний эстетики, теории познания и других философских дисциплин, подобно тому как психология познания должна опираться на логику и гносеологию, а психология художественного творчества — на эстетику.

Лингвистика является наукой, лишь поскольку она овладевает своим предметом — языком. Язык лингвистики определяется чисто лингвистическим мышлением. Единичное конкретное высказывание всегда дано в ценностно-смысловом культурном контексте — в научном, художественном, политическом и ином, или в контексте единичной лично-жизненной ситуации; только в этих контекстах отдельное высказывание живо и осмысленно: оно истинно или ложно, красиво или безобразно, искренне или лукаво, откровенно, цинично, авторитетно и пр.,— нейтральных высказываний нет и быть не может; но лингвистика видит в них лишь *явление языка*, относит их лишь к единству языка, но отнюдь не к единству познания, жизненной практики, истории, характера лица и т. п.

Каково бы ни было то или иное историческое высказывание по своему значению для науки, для политики, в сфере личной жизни какого-нибудь индивидуума,— для лингвистики это не сдвиг в области смысла, не новая точка зрения на мир, не *новая художественная форма*, не преступление и не нравственный подвиг — для нее это только явление языка, может быть, новая языковая конструкция. И смысл слова, его вещественное значение для нее лишь момент *лингвистически определенного слова*, правомерно изъятый из смыслового и ценностного культурного контекста, в котором слово в действительности звучало.

Лишь так, изолируя и освобождая *чисто языковой* момент слова и создавая *новое языковое единство* и его конкретные подразделения, лингвистика методологически овладевает своим предметом — *индифферентным к внелингвистическим ценностям языком* (или, если угодно, создает новую чисто лингвистическую ценность, к которой и относит всякое высказывание).

Только последовательно освобождаясь от метафизического уклона (субстанциализации и реального опредмечивания слова), от логизма, от психологизма, от эстетизма, лингвистика прорабатывается к своему предмету, методически его полагает и этим впервые становится наукой.

Не во всех отделах равномерно лингвистика сумела методологически овладеть своим предметом: с трудом она только начинает овладевать им в синтаксисе, очень мало пока сделано в области семасиологии, совершенно еще не разработан отдел, долженствующий ведать большие словесные целые: длинные жизненные высказывания, диалог, речь, трактат, роман и т. п., ибо и эти высказывания могут и должны быть определены и изучены чисто лингвистически, как языковые явления. Рассмотрение этих явлений в пиитиках и риториках, а также и в современной разновидности их — поэтике — не может быть признано научным, вследствие указанного смешения лингвистической точки зрения с совершенно ей чуждыми — логическими, психологическими и эстетическими. Синтаксис больших словесных целых (или композиция как отдел лингвистики, в отличие от композиции, учитывающей художественное или научное задание) еще ждет своего обоснования: до сих пор лингвистика научно еще не продвинулась дальше сложного предложения; это самое длинное лингвистически научно обследованное явление языка; получается впечатление, точно лингвистический методологически чистый язык здесь вдруг кончается и начинается сразу наука, поэзия и пр., а между тем чисто лингвистический анализ можно продолжать и дальше, как это ни трудно и как ни соблазнительно внести здесь чужеродные для лингвистики точки зрения.

Только лишь когда лингвистика овладеет своим предметом вполне и со всею методологическою чистотою, она сможет продуктивно работать и для эстетики словесного творчества, в свою очередь пользуясь безбоязненно и ее услугами; до того времени «поэтический язык», «образ», «понятие», «суждение» и т. п. термины для нее являются соблазном и большой опасностью; и ей недаром приходится их бояться: они слишком долго замутняли и продолжают еще замутнять методологическую чистоту этой науки.

Какое же значение имеет язык, строго *лингвистически* понятый, для эстетического объекта поэзии? Дело идет вовсе не о том, каковы лингвистические особенности поэтического языка,— как склонны иногда перетолковывать эту проблему,— но о значении лингвистического языка в его целом как материала для поэзии, а эта проблема носит чисто эстетический характер.

Язык для поэзии, как и для познания и для этического поступка и его объективации в праве, в государстве и пр.,— является только *техническим* моментом; в этом полная аналогия значения языка для поэзии со значением природы естествознания как материала (а не содержания) для изобразительных искусств: физико-математического пространства, массы, звука акустики и пр.

Но поэзия технически использует лингвистический язык совершенно особым образом: язык нужен поэзии *весь, всесторонне и во всех своих моментах*, ни к одному нюансу лингвистического слова не остается равнодушной поэзия.

Ни одной из культурных областей, кроме поэзии, язык весь не нужен: познанию совершенно не нужно сложное своеобразие звуковой стороны слова в ее качественной и количественной стороне, не нужно многообразие возможных интонаций, не нужно чувство движения артикуляционных органов и пр.; то же самое приходится сказать и о других областях культурного творчества: все они не обходятся без языка, но берут в нем весьма немногое.

Только в поэзии язык раскрывает все свои возможности, ибо требования к нему здесь максимальные: все стороны его напряжены до крайности, доходят до своих последних пределов; поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого.

Но, будучи столь требовательной к языку, поэзия тем не менее *преодолевает его как язык, как лингвистическую определенность*. Поэзия не является исключением из общего для всех искусств положения: художественное творчество, определяемое по отношению к материалу, есть его преодоление.

Конечно, лингвистический анализ найдет слова, предложения и пр.; физический анализ нашел бы бумагу, типографскую краску определенного химического состава или нашел бы звуковые волны в их физической оп-

ределенности; физиолог нашел бы соответствующие процессы в органах восприятия и в нервных центрах; психолог нашел бы соответствующие эмоции, слуховые ощущения, зрительные представления и пр. Все эти научные суждения специалистов, в особенности же суждения лингвиста (гораздо в меньшей степени — суждения психолога) понадобятся эстетику в его работе по изучению структуры произведения в ее внеэстетической определенности; но и эстетику и всякому художественно-созерцающему ясно, что в эстетический объект все эти моменты не входят, в тот объект, к которому относится наша непосредственная эстетическая оценка (прекрасно, глубоко и пр.). Все эти моменты отмечаются и определяются лишь вторичным объясняющим научным суждением эстетика.

Если бы мы сделали попытку определить состав эстетического объекта произведения Пушкина «Воспоминание»

> Когда для смертного умолкнет шумный день,
> И на немые стогны града
> Полупрозрачная наляжет ночи тень... и т. д., —

мы сказали бы, что в его состав входят: и город, и ночь, и воспоминания, и раскаяние и пр.— с этими ценностями непосредственно имеет дело наша художественная активность, на них направлена эстетическая интенция нашего духа: этическое событие воспоминания и раскаяния нашло эстетическое оформление и завершение в этом произведении (к художественному оформлению относится и момент изоляции и вымышления, т. е. неполной действительности), но отнюдь не слова, не фонемы, не морфемы, не предложения и не семантические ряды: они лежат вне содержания эстетического восприятия, т. е. вне художественного объекта, и могут понадобиться лишь для вторичного научного суждения эстетики, поскольку возникнет вопрос о том, как и какими моментами внеэстетической структуры внешнего произведения обусловлено данное содержание художественного восприятия.

Эстетика должна определить имманентный состав содержания художественного созерцания в его эстетической чистоте, т. е. эстетический объект, для решения вопроса о том, какое значение имеет для него материал

и его организация во внешнем произведении; поступая так, она по отношению к поэзии неизбежно должна установить, что язык в его лингвистической определенности во внутрь эстетического объекта не входит, остается за бортом его, сам же эстетический объект слагается из художественно оформленного содержания (или содержательной художественной формы).

Громадная работа художника над словом имеет конечной целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто имманентный характер: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а путем имманентного усовершенствования его: художник как бы побеждает язык *его же собственным языковым оружием*, заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти себя самого.

Это имманентное преодоление языка в поэзии резко отличается от чисто отрицательного преодоления его в области познания: алгебраизации, употребления условных значков вместо слова, сокращений и т. п.

Имманентное преодоление есть формальное определение отношения к материалу не только в поэзии, но и во всех искусствах.

Не перепрыгивать через лингвистический язык должна и эстетика словесного творчества, но воспользоваться всей работой лингвистики для понимания *техники* творчества поэта на основе правильного понимания места материала в художественном творчестве, с одной стороны, и своеобразия эстетического объекта — с другой.

Эстетический объект как содержание художественного виденья и его архитектоника есть совершенно новое бытийное образование, не естественнонаучного — и не психологического, конечно,— и не лингвистического порядка: это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности.

Н. К. Гей

ЗНАК И ОБРАЗ

В диалогах Платона живет художник. Древнегреческий философ мыслит не только идеями, высказываемыми персонажами, не только столкновением этих идей, но и по законам художественного контрапункта и художественной необходимости.

С другой стороны, в бальзаковской «Человеческой комедии» живет «доктор социальных наук», и его книги о горестях отца Горио, мрачной страсти Гобсека, утраченных иллюзиях Люсьена, величии и падении Цезаря Бирото, мстительном тщеславии Эжена Растиньяка — целый материк знаний по специальным экономическим, социальным и политическим дисциплинам.

Существуют многочисленные направления в современной философской мысли, которые базируются на противопоставлении рационализма и интуитивизма; логического, понятийного, и образного художественного мышления [1].

Но вместе с тем существует и другая, можно даже сказать, «обратная» выше названной концепция. Она гласит: как бы настойчиво ни отождествлялись сферы научного и художественного, как бы терпеливо ни выводилось равенство между семиотическим пониманием знака и образа или между моделирующей системой и произведением — внимательный взгляд обязательно различит не учтенный в результате подобной операции остаток, который (знаменитое «чуть-чуть» в искусстве!) не-

[1] По-своему это делали теоретики марбургской школы (П. Наторп), по-своему — представители фрайбургской или баденской школы (Г. Риккерт); еще решительнее, пожалуй, в этом вопросе были философы имманентной школы (В. Шуппе), а также, конечно, Ф. Ницше, В. Дильтей, А. Бергсон, Г. Зиммель, О.Шпенглер, а затем Ф. Брэдли, Б. Кроче и многие другие.

измеримо важнее того, что было заключено в общие скобки.

Развести в разные стороны научное и художественное освоение мира, разорвать внутренние, соединяющие их узы так же невозможно, как невозможно поставить знак равенства между логическим силлогизмом, математическим символом и художественным произведением.

Тут-то и встает вопрос о художественном познании и о несводимости искусства, его эстетической сущности целиком к функции художественного познания.

Еще в 20-е годы в печати появилась запись беседы Альберта Эйнштейна, в которой ученый сделал признание, получившее широкое распространение и ныне обрастающее все новыми толкованиями и объяснениями. Эйнштейн сказал, что творчество Достоевского дало ему — физику, больше, чем дал любой научный мыслитель и даже больше, чем такой выдающийся математик, каким был Карл Фридрих Гаусс.

Эти слова привлекли внимание своей неожиданностью и парадоксальностью. Особенно часто о них стали писать в последние годы, когда в раскатах научно-технической революции проблема соотношения научного и художественного мышления приобрела безграничную актуальность. Задумываясь над мыслью Эйнштейна, одни считают, что для творца теории относительности первостепенное значение имело в творчестве русского классика наличие непредвзятого, свободного от устоявшихся представлений и ассоциаций взгляда на вещи и, конечно же, его «полифоническое» восприятие жизни; другие выдвигают на первое место тезис об «этическом удовлетворении», которое ценил ученый в творчестве писателя-гуманиста; третьи говорят о роли неповторимости художественного восприятия для динамики универсальных и всеобщих научных истин; четвертые уточняют, что «эстетическое удовлетворение» от «Братьев Карамазовых» получал Эйнштейн-мыслитель, преследующий, подобно художнику, истину по пятам, а та спешила ежеминутно ускользнуть в тайниках непонятных странностей и непостижимых сложностей. Многие пишут о психологических импульсах, способствующих уравновешиванию хаоса и упорядоченности, о парадоксальности истин и их гармонизации своими средствами у немецкого физика и своими — у русского романиста.

В книге Б. С. Мейлаха приведен обширный материал, посвященный обсуждению этой трудной проблемы [2]. Но автор книги обращает внимание на особенности «фантастического реализма» Достоевского, в котором присутствует сознательная установка писателя на решение «задач художественного познания»: «Можно быть разного мнения о том, насколько удачным является термин «фантастичность», выбранный Достоевским для формулировки своего понимания задач художественного познания», но тем не менее это было путем, ведущим к «пониманию роли сильных сторон метода художественного познания, открытого Достоевским, в общем ходе познания действительности» [3].

Таким образом, получается, что метод художественного познания был открыт Достоевским, и именно этим объясняется обостренное внимание Эйнштейна к творчеству писателя. Наибольший интерес в обосновании выдвинутого положения представляет рассмотрение художественного парадокса как результата столкновения и уравновешивания «устойчивых», стабильных, традиционных элементов познания (даже того, что в иных случаях становится доводами «здравого смысла») и элементов «взрывных», динамических, неожиданных во всех отношениях и требующих для своего освоения изрядной доли фантазии, безоговорочного выхода за рамки всего привычного и понятного. В этом своем качестве парадоксальная несведенность и «разноязычие» полифонического и дисгармонического художественного мира Достоевского действительно предшествовали грандиозной «абракадабре XX века», как некоторые называли теорию Эйнштейна.

Правда, остается не совсем ясным, а то и сомнительным тезис об открытии Достоевским «метода художественного познания», и вряд ли этот метод может быть сведен только к «фантастическому» и «парадоксальному». И как бы ни была своеобразно и ярко выражена эта сторона художественного познания у автора «Братьев Карамазовых», она специфически проявлялась и не могла не проявиться у самых разных художников. Во всяком случае об этом прекрасно знал

[2] *Б. С. Мейлах.* На рубеже науки и искусства (спор о двух сферах познания и творчества). Л., «Наука», 1971, стр. 113 и др.

[3] Там же.

Пушкин, сказавший, что гений — «парадоксов друг». По-своему был парадоксален Гоголь, сталкивавший вещное и человеческое, или Лев Толстой, «сопрягавший» несовместимые начала: весь мир и бесконечно малые величины сознания. Не лишаем ли мы познавательного содержания предшествующее ему искусство, приписывая открытия метода художественного познания Достоевскому? Почему же великий физик противопоставил Гауссу Достоевского, а, например, не Сервантеса, которого он любил и постоянно читал и перечитывал и у которого имелись налицо и своеобразная фантастичность и парадоксальность в совмещении реального и идеального сознания.

Вопрос остается открытым. Однако несомненно одно — признание Эйнштейном эстетического феномена, обогащающего своим существованием ученого.

Познавательная функция безусловно роднит искусство и науку, выступает в известных случаях их общим знаменателем. Но здесь мы и подходим к самой сложной, далеко еще не разработанной проблеме об единстве истины в человеческом познании и разных путях ее постижения.

Вместе с тем тезис об единстве научного и художественного познания не исключает, а скорее предполагает более сложные и противоречивые соотношения искусства и науки. Доказывая принципиальную общность научного и художественного познания объективной истины, следовало бы более подробно разобрать не только случаи и факты «схождения», но и «расхождения» и несовместимости их.

Поэтический образ и физическая формула. Сколько бы ни говорилось об их красоте, или о «поэзии» логики, или об эстетическом совершенстве математической формулы,— тем не менее всегда будет оставаться известная «несоизмеримость» двух сфер и потребуется признание своеобразной «дополнительности» в их существовании, недопустимости в человеческом опыте простой замены одного через другое.

Нет никаких оснований ни умалять, ни сдвигать в сторону познавательную функцию художественного сознания, но в такой же мере не стоит ограничивать эстетический феномен только этой сферой человеческого духа.

Двуединый характер познания не снимает принципиального различия между идеей и научной концепцией, с одной стороны, а с другой — эстетическим идеалом и художественным произведением.

В упорном многовековом и даже тысячелетнем совместном существовании научного и художественного мышления следует видеть методологическую проблему, решение которой подскажет серьезнейшие и пока еще неведомые нам выводы. И в ходе изучения соотношения символа и образа, кибернетической системы и произведения искусства следует искать не столько доводы в пользу «традиционного» или «нетрадиционного» литературоведения, сколько необходимость позитивных решений. В отличие от энтузиастов, делающих ударение на значении кибернетических и семантических представлений для исследования искусства, хотелось бы сделать ударение на универсальной целостности образа, на художественном синтезе в произведении искусства и надеяться, что призывы к обогащению эстетического анализа за счет современных принципов структурного анализа поведут в таком случае к обмену опытом между художественным и научным мышлением.

Говоря о недостаточности попыток обогатить и пополнить эстетику добытыми вне ее данными, хотелось бы отметить непродуктивность «жестких» противопоставлений, согласно которым художественный образ обладает содержательно-формальным единством в противовес механизму структурных связей, якобы лишенных в своем внутреннем бытии смыслового содержательного момента, или противопоставлений, освобождающих кибернетическую модель от внутренней целостности, присущей якобы лишь живому организму.

Вместо столкновения принципов из разных сфер все больше дает о себе знать необходимость гибкого сопоставления разнородных явлений, в ходе которого можно будет обнаружить качественные отличия целостности кибернетической системы от целостности художественной, где эта целостность носит совершенно иной характер, нежели в системах неэстетических.

В виде предпосылки дальнейшего скажем: как невозможно определение жизни без понимания организма в качестве особой живой целостной системы, так, по-видимому, невозможно и определение искусства (равно как и

его эстетических атрибутов) без понимания художественного произведения как особого феномена сферы искусства. На первый взгляд перед нами аналогия, перенос аксиоматического принципа, зарекомендовавшего себя в одной области (биология), в другую (искусство). Но при дополнительном рассмотрении вместо сходства гораздо более существенными оказываются различающие коэффициенты. И организм и особь в биологии, с одной стороны, а с другой — индивидуально-неповторимое образование в искусстве — явления вовсе не тождественные. И потому гораздо больше занимает ищущую мысль не знак равенства или неравенства между явлениями, а поиск коэффициентов, качественно определяющих сравниваемые величины.

Не претендуя исчерпать тему, хотелось бы в порядке общей постановки вопроса коснуться именно принципиальных отличий таких свойств, как содержательность, значимость и целостность в сфере научного и в сфере художественного мышления.

С самого начала следует указать на внутреннее соотнесение этих, казалось бы, совершенно обособленных свойств. Причем, говоря об их соотнесенности между собой, следует иметь в виду не только их внутреннюю взаимообусловленность, но и качественно своеобразную, опять-таки совершенно специфическую корреляцию, по-своему реализуемую в понятии и по-своему — в образе.

Собственно говоря, отображение и осмысление жизни происходит внутри функционирущего целого, внутри системы взаимосвязанных и взаимодействующих элементов. Но точные науки, подчиняясь общему закону единства системы, постоянно обращаются к выявлению структуры в ее внутренней логике. Возникает, таким образом, членение целого, при котором подход к содержанию идет как бы «поверх» несущего его формального начала, а подход к форме предполагает ее имманентное рассмотрение.

Видный представитель современной лингвистики Н. Хомский утверждает, что лингвистический анализ по необходимости освобожден от «семантического аспекта при изучении лингвистических форм по той простой и достаточной причине, что, видимо, только такой подход позволяет ему получить ясное представление о грамма-

тической структуре» [4]. Сформулированный подобным образом методологический принцип разделяется многими специалистами, занимающимися структурным анализом языковых и эстетических систем [5].

Отправляясь от принципа структуры, мы, собственно говоря, уже заранее предполагаем рассмотрение определенной системы как совокупности составляющих ее элементов. Подобная установка мысли не может быть компенсирована ни последующим суммированием или даже интегрированием автономных элементов, ни раскрытием в каждом отдельном элементе тех его свойств и качеств, которые сигнализируют о целом. Так возникает *атомарное* рассмотрение явлений. Оно плодотворно и даже необходимо в известных пределах при научном описании явлений, но часто оно переносится и в сферу искусства и его изучения. Вот, например, одно из таких суждений:

«В любом случае, когда исследователь имеет дело с многоярусным текстом, он должен прежде всего расчленить его, выделив элементы, несущие... информацию. При этом часть элементов текста оказывается несущественной»... [6] Да, именно благодаря такому разъятию текста и достигается осмысление информационной системы. Но многочисленные попытки структурно-семантического исследования поэзии свидетельствуют, что она меньше всего поддается членению на информационную и неинформационную структуру, да еще такую, которая может быть определена как «несущественная». Художественное содержание образа оказывается не сводимо к исчислению информации, доступной для математического анализа и соответствующей характеристики, достаточной для кибернетических систем [7].

---

[4] *N. Chomsky.* Logical Structure in Language.— «American Documentation». N. Y., 1957, vol. VIII, n. 4, p. 284.

[5] См., например: *И. Ревзин.* Формальный и семантический анализ синтаксических связей в языке.— В кн.: «Применение логики в науке и технике». М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 119, 127 и др.

[6] *А. Зализняк, Вяч. Иванов, В. Топоров.* О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семантических систем. — В сб.: «Структурно-типологические исследования». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 136.

[7] Еще Гегель замечал, что сущность живого не может быть выражена математически (Соч., т. IV. М., 1959, стр. 155). А. Н. Колмогоров отмечает, что по мере возрастания сложности явлений, уве-

Целостность обязательно предполагает такое свойство, которое позволяет ему быть больше суммы составляющих его частей [8]. Что же касается художественного произведения, то оно обладает еще более «сильным» выражением этого свойства — эстетической неисчерпаемостью. Художественное целое не может быть сведено к конечному числу составляющих его элементов. Это особое, по существу до сих пор совсем не изученное фундаментальное свойство базируется на ином соотношении дискретных и недискретных состояний образной системы в сравнении с системами семантическими [9].

В XIX в. понятие системности качественно отличалось от того, что мы имеем в наше время. Оно не выходило за пределы аналитического подхода к объекту. Еще Вирхов мог утверждать, что «каждое животное является суммой неизменных единиц, из которых каждая отдельно взятая содержит все необходимое для жизни» [10]. В наши дни концепция организма ничего общего не имеет со взглядом на особь как на агрегат клеток, а на субстрат наследственности как на агрегат генов. Общая теория систем Л. фон Берталанфи, развивая аксиому о сверхсуммарности целого, исходит из несоизмеримости частей целого, говорит о динамичности процессуального образования, а также о ранговом порядке уровней, о структурности элементов как необходимых «измерений» системности и организации целого [11]. Принцип целого, а соответственно, философские вопросы начала и конца [12] получили в XX в. такой толчок для своего развития, которого они не знали и не могли знать раньше.

личения их качественного многообразия сокращается возможность применения для их изучения математического метода («Ученые записки по статистике», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 156).

[8] Вопрос о «суммарности» целого был поставлен Платоном.— «Суммативность» частей и «целое», будучи соотнесенными между собой философом, приводят его к выводу о «приоритете суммарности» (*Платон.* Теэтет. М., Соцэкгиз, 1936, стр. 150—155); затем Аристотель формулирует тезис, согласно которому целое больше суммы своих частей (*Аристотель.* Метафизика. М. — Л., 1934, стр. 103).

[9] См.: *А. Н. Колмогоров.* Жизнь и мышление с точки зрения кибернетики. М., 1962.

[10] *Р. Вирхов.* Целлюлярная патология. М., 1965, стр. 13.

[11] См. об этом: *В. И. Свидерский.* О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании. М., Изд-во социально-экономической литературы, 1962.

[12] См.: *Ж. Абдильдин.* Проблема начала в теоретическом познании. Алма-Ата,«Наука», 1967.

На глазах происходит невиданно бурное преобразование представлений о системном подходе в философии, в точных науках, в кибернетике, которая заложила прочное основание развитию общей теории систем. В результате специальному рассмотрению и разработке подвергнуты такие понятия, как «целостность», «системность», «структурность» и «организованность».

При этом вполне закономерно и весьма бурно прогрессирует такое характерное явление, на которое, в силу его новизны и стремительности роста, обращалось далеко не достаточное внимание: утверждение системного подхода в сфере точных и естественных наук сопровождается встречным (т. е. взятым как бы с обратным знаком) процессом — обособлением значения и вычленением смысла из структуры данной системы.

Кибернетический синтез включает в себя класс функций и соответствующий ему набор элементов, которые могут быть рассмотрены как подсистемы более крупной системы, выступающей агрегатом составляющих ее частей [13].

Но подобная методика в понимании целого есть «специальная теория» отношения значения и обозначаемого, значения и знака, наряду с которой существует «общая теория».

Благодаря глубокому синтезу внеэстетическое, внехудожественное, внешнее искусству жизненное содержание, взятое как его предмет, становится внутренним осмысленным и «означенным» содержанием искусства. Подобного «перехода» одного в другое и не происходит в кибернетической системе, которая строится на разграничении внешнего содержательного уровня и внутреннего формального уровня перерабатываемой информации. Это разграничение четко обозначается «перепадом», своеобразным порогом между внешней памятью машины и ее внутренней памятью, наличие которого и требует специальной «перекодировки» одного в другое.

Формализация в кибернетике по сути дела выступает инобытием абстрагирования реального жизненного содержания; именно этот момент абстрагирования и вво-

---

[13] См.: *А. А. Ляпунов, С. В. Яблонский.* Теоретические проблемы кибернетики, вып. 9. М., Гос. изд. физико-математической литературы, 1963, стр. 16—17.

дит в кибернетику самое широкое использование математического аппарата [14].

На принципе тотального абстрагирования строится, в частности, система абстрактного лингвистического моделирования, которая может дать многое для специального подхода к предмету с помощью «универсального инварианта языков мира». Нетрудно представить, сколь универсальной должна быть эта семиотическая система, называемая «генотипическим языком» [15], и поэтому она отстоит по необходимости от конкретных многообразнейших реалий и нюансов языка, на котором говорят простые смертные.

Содержательная форма в искусстве является и моментом художественного обобщения, и моментом бесконечной индивидуализации объекта освоения с учетом его собственного содержания, а равно и субъективного, художественного, оценочного, интерпретационного содержания, идущего от творца произведения. Таким образом, возникает совершенно особое по своим возможностям явление, которое не хочет уступать реальному богатству человеческой жизни.

Собственно говоря, объективное содержание действительности потому и может «присутствовать» в художественном образе, что он обладает неисчерпаемостью, которая сродни неисчерпаемости жизни. В известном смысле слова мы вправе говорить об образе как о художественной бесконечности.

Исходя из недоступности *целого действительности* нашему опыту, соотнося действительность и опыт как бесконечное и конечное, Г. Риккерт относит «целостность мира» к числу «вечных загадок» и «чудес», что «выше всякого разумения» [16]. Тот же вывод, по существу, делает и англичанин Брэдли, считая несовместимыми величинами абсолютную целостность действительности и дискурсивное мышление [17].

Любая научная дисциплина, разумеется, имеет дело с бесконечной сложностью и бесконечной глубиной изу-

---

[14] Там же, стр. 19.

[15] *С. К. Шаумян.* Философские вопросы теоретической лингвистики. М., «Наука», 1971, стр. 13.

[16] *Г. Риккерт.* О понятии философии, кн. 1. «Логос», 1910, стр. 33—36; а также «Новые идеи в философии». Сб. 7. СПб., 1913, стр. 72.

[17] *F. H. Bradley.* Appearance and Reality. Oxford, 1966, p. 442.

чаемых явлений природы, человеческой жизни, общества, и не только имеет, но и по-своему справляется со своими задачами, однако сплошь и рядом благодаря абстрагирующему отвлечению от реальной бесконечности и неисчерпаемости [18].

В сфере логики процесс абстрагирования подчинен закону обратного отношения объема понятия и его содержания. И в этой связи чрезвычайно показательно свидетельство крупного ученого и популяризатора науки в пользу ведущей роли общеразговорного языка в научном освоении мира перед подчиненными ему абстрактными языками более высокого порядка, и тем самым менее конкретносодержательными: «Лишь обычный язык, поскольку он ... более емок (!), при всей своей относительной неточности по сравнению со строгим символическим языком позволяет формулировать истинно новые идеи и оправдывает их введение путем наводящих соображений или аналогий» [19], идущих от жизни и закрепленных в конкретном содержании слова,— добавим мы.

Диалектика и синтез обобщенного и конкретного содержания, смысла и предмета мысли в неизмеримо более насыщенном проявлении предстает перед нами в сфере искусства, где художественная бесконечность произведения снимает механизм действия обратно пропорциональных отношений между идеей и фактом. В сфере искусства процесс обобщения не сопровождается обязательной «утечкой» конкретного содержания.

Даже из сказанного видно, что научное и художественное мышление, не совпадая в своих возможностях (а в чем-то являясь и несовместимыми), тем не менее сосуществуют и взаимодополняют друг друга в освоении реального жизненного содержания.

Причем вышесказанное не означает, что аналитические методы не применимы к анализу художественного творчества. Результативность отдельных математических анализов в сфере структуры образа несомненна. Речь

---

[18] «Нужно иметь в виду, что *всякая реальная «машина»* (т. е. динамическая система. — *Н. Г.*) *характеризуется бесконечным числом переменных,* из которых почти все (!!), за исключением немногих, по необходимости приходится игнорировать», — констатирует эту закономерность У. Росс Эшби в своей книге «Конструкция мозга» (М., «Мир», 1964, стр. 41. Курсив автора книги.— *Н. Г.*).

[19] *Луи де Бройль.* По тропам науки. М., ИЛ, 1962, стр. 327.

идет о другом — о необходимости ясного представления, что математический и служащий ему основанием структурный анализ дает нам известные знания на уровне совершенно ином, чем тот, который возникает в результате художественного синтеза.

Продвинувшись в разработке общих принципов системности, Берталанфи, равно как и многие другие, столкнулся с принципиальной трудностью сопрячь принцип *целостности* системы и принцип ее *индивидуальности*: абсолютная целостность в этих построениях как бы «игнорирует» дискретность индивидуальности или достижение некоторых максимальных уровней организации, связанной с духовной жизнью человека.

В этом отношении интерес представляет известная аналогия между тайной жизни живого организма, с одной стороны, и секретом художественности — с другой.

Биолог, биохимик, физиолог или анатом, углубляясь в дебри микроанализа и постижение микроструктур, пытаются найти смысл целого, который без этих кропотливых знаний предстает непостижимым «черным ящиком». Но углубляясь в частности, исследователь уходит бесконечно далеко от целого, теряет или почти теряет его из виду. Отталкиваясь от этой крайности, мысль возвращается к целостному восприятию живого организма и жизни, ищет обобщенных предпосылок для анализа. Но оказывается в свою очередь, что «дедукция здесь вряд ли может быть применена. И не потому что предмет настолько прост, чтобы можно было объяснить его без математики, но скорее обратное — потому что он слишком запутан и не вполне доступен математике»[20].

Но разве не с аналогичной дилеммой и не с подобными же трудностями в решении в конечном счете той же самой методологической проблемы имеет дело исследователь искусства и прежде всего художественного произведения как такового?

Отмеченные выше крайности в области естественных дисциплин по-своему проявляются в литературоведении и критике, порождая чисто содержательный, тематический подход к анализируемым книгам или картинам, который бывает нужен для разных практических

[20] *Э. Шредингер.* Что такое жизнь? М., ИЛ, 1947, стр. 137.

целей. Претендуя на общий взгляд на вещи, такой подход не дает понимания, что такое художественное произведение и как оно сделано.

Прямое же обращение, помимо содержательности целого, к рассмотрению формы и структуры говорит о конструкции творения вне его реально смысловой и художественной цельности.

Не будем углубляться далее в специальные вопросы теории систем, но сказанного уже достаточно, чтобы почувствовать себя как бы «на пороге» произведения, которое легко может быть подведено под общие положения системного подхода к явлениям, но одновременно все время как бы и противится им особой значимостью как раз всего неповторимо необщего в нем.

Итак, отправляясь от системно-структурного подхода к явлениям, приходят к выводу, обусловленному предметом кибернетического исследования, согласно которому *категория целого* является «наиболее абстрактной и менее содержательной», а само понятие структуры покоится на жестком принципе формализации, носящей абсолютный и односторонне-абстрагирующий характер. Тогда как в сфере искусства *художественное целое* выступает носителем, как раз наоборот, самого конкретного художественно-образного содержания. И поэтому поэзия менее всего индифферентна (как утверждал Р. Якобсон) к предмету высказывания, менее всего допускает элиминацию смысловых элементов из словесного ряда.

Обособив формальные компоненты от содержательной цельности, формалисты перевели вопрос о поэтике именно в русло структурно-атомарного подхода к объекту исследования. Они брали самозамкнутое целое, сосредоточивали анализ на элементах внутри этой замкнутости, а не на содержательной форме целого.

«Прием» не столько отрывался от собственного содержания, сколько от содержания цельности и цельности содержания произведения. В результате происходило выключение анализируемого объекта от его объективного содержания. Благодаря художественному синтезу, охватывающему собой все уровни образного сознания, начиная с его предмета, с действительности, жизнь входит в образ как его художественное, поэтическое, преображенное содержание искусства. И это

«преображение» и делает поэтическую реальность искусства особым феноменом, включающим в себя не только мысль о предмете, но и предмет мысли [21].

Однако формализм в общем прошел мимо содержательной *цельности целого* и мимо особого процесса становления и формирования этого целого, названного нами художественным синтезом.

Ограниченность формального метода постепенно открывалась и самим его приверженцам с каждым годом все больше и больше. Так, Ю. Тынянов в 1927 г. писал: «Изолированное изучение произведения есть та же абстракция, что и абстракция отдельных элементов произведения» [22].

Итак, произведение искусства — как конкретно-художественное целое. Тут начинается область, где нельзя из готовых элементов построить целое, где в отдельном элементе нельзя поэтому прозреть целое, так как в лучшем случае оно «просвечивает», но при этом оно не только «меньше», но и «другое», чем целое, как бы от этого целого оно и не представительствовало.

Неповторимость, целостность и *содержательность* произведения оказываются не отдельными частными чертами реализации эстетического свойства, но собственно эстетическим свойством, предстающим как некая данность, как осуществленная эстетическая реальность. Именно эти свойства художественного тоталитета, художественного синтеза и оказывались утерянными, когда за определяющий произведение признак берутся отдельные его свойства и качества, а не внутреннее единство, причем принципиально иное, чем в любой другой семантической системе.

В. Шкловский считал, что «литературное произведение есть чистая форма,— оно не есть вещь, не материал, а отношения материалов... Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливое, трагическое, комедийное произведения, противопо-

---

[21] Подробнее об этом см.: «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. 1. М., «Наука», 1971, стр. 84—102.

[22] *Ю. Тынянов.* О литературной эволюции. — В его кн.: «Архаисты и новаторы». Л., 1929, стр. 34—35, 39—41, 47. С иных временных рубежей об этом скажет В. Шкловский (см. его «Тетива. О несходстве сходного». М., «Советский писатель», 1970, стр. 345).

ставления мира миру или кошки камню — равны между собой» [23].

Б. Энгельгардт: «Художественное произведение представляет собою систему словесной коммуникации с установкой на максимальную ощутимость средств словесного выражения».

Или несколько иначе:

«Художественное произведение — представляет собою сложное словесное образование с установкой на самозначимость» [24].

Также весьма близко к современной терминологии подходит определение А. Горнфельда, согласно которому «художественное произведение есть некоторое органическое целое, система», ее элементы находятся в теснейшей зависимости друг от друга [25].

Американский литературовед Р. Уэллек говорит о произведении искусства как о структуре знаков, объединенных внутри особой «суммы значений» [26].

Западногерманский философ М. Бензе рассматривает факт искусства как знаковое образование, являющееся «особым классом носителей эстетической информации» [27].

Методология приведенных суждений имеет одну общую черту: каждый автор берет часть явления за признак, определяющий художественное явление в целом, господствующий среди остальных, оставленных на заднем плане.

Может показаться, что настоящему выводу противоречит определение А. Горнфельда, указывающего на «органическое целое» произведения. Но целое в искусстве можно понимать определяемым внутренними или внешними факторами или как их синтез. Именно установка на внутреннюю цельность содержится у А. Горнфельда — тесная зависимость элементов друг от друга;

---

[23] *В. Шкловский.* Розанов. Изд-во ОПОЯЗ, 1921, стр. 4; см. также его «Теорию прозы» (М.—Л., «Круг», 1925, стр. 162).

[24] *Б. Энгельгардт.* Формальный метод в истории литературы. Л., «Academia», 1927, стр. 93, 101.

[25] «Вопросы теории и психологии творчества», т. VII. Харьков, 1916, стр. 7 и 18.

[26] *Rene Wellek.* Concepts of form and structure in twentieth century. Criticism. «Neophilologus», 1958, p. 11.

[27] *M. Bense.* Semiotik. Allgemeine Teorie der Zeichen. Baden-Baden, Agis-Verlag, 1967, S. 19.

у Энгельгардта — «образование с установкой на самозначимость». На внешнюю сторону целого указывают тогда, когда берется его содержательная сторона и говорится о возникающих отсюда признаках, вроде «производственный роман», «деревенская проза» и т. д. И тот и другой подход улавливает лишь одну сторону цельности, одну сторону образующих их факторов.

Художественное произведение — это своеобразный квант — неразложимая порция объективного содержания, логической информации, эмоциональной выразительности, эстетического совершенства и многих других его составляющих моментов [28].

Именно в произведении возникает системность художественных средств, позволяющих осуществиться образу как сложному единству впечатлений, переживаний, чувствований, перевоплощений, смысловых и содержательных сторон отображаемого и выражаемого художником. Благодаря этим переливам, переходам жизненного содержания в форму и формы в содержание произведения и возникает неразложимость эстетического целого, которое позволяет говорить о произведении искусства как особом феномене, принципиально отличном от семантического знака или кибернетической модели.

Из особого характера художественно-эстетической целостности не следует, будто существует непроходимый барьер между феноменом искусства и «фактами» действительности, которыми занимаются точные науки. В известном смысле принцип неопределенности Гейзенберга есть особая форма «уловления» природной целостности физических констант в атомной структуре материи, которая не может быть представлена в разложении на разнородные «свойства». В общефилософском плане творение художника есть инвариантное проявление свойств объективного мира, оно и отражает, и выражает этот мир в своей структуре, тогда как логиче-

---

[28] Сейчас только начинается исследование информации как ценности, т. е. как неповторимо значимого (см. *М. Н. Бонгард*. О понятии «полезная информация» — в кн.: «Проблемы кибернетики», вып. 9, стр. 71—102). О трудностях и барьерах, возникающих здесь и подчас не преодолимых для исследователя, вооруженного точной методологией, свидетельствует, в частности, работа А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие» (М., «Мир», 1966).

ская структура, согласно Л. Витгенштейну и Р. Карнапу, лишь подобна или должна быть подобна структуре факта.

Исходя из выражения мира в поэтическом творении, следует остановиться на соотношении таких уровней, как понятие и слово, символ и образ, система и произведение.

Произведение не сводимо к дискурсивной при помощи дифференцированных понятий создаваемой модели мира, к которой тяготеет всякое теоретическое построение, но оно не может быть приравнено и к непосредственной наглядности изобразительного знака. Опираясь на однозначное определение образа, Потебня переоценивал словесную, понятийную сущность литературного образа; в отличие от него, исходя из наглядных представлений, имеющих познавательную ценность, Овсянико-Куликовский тяготел к общепсихологической определенности образа. Из однозначного понимания сущности искусства возникают и во многом несовместимые интерпретации произведения. Для сторонников гештальтпсихологии определяющим является психологически-функциональная природа образа, для физикалистов и венских неопозитивистов решающим оказывается физическая, материальная основа произведения, наконец, для таких феноменологов, как Э. Гуссерль, В. Конрад, Р. Ингарден, произведение — явление интеллигибельного, сверхчувственного порядка.

Только опираясь на понимание произведения как целостного явления, синтезирующего все стороны образа в неразложимое единство, мы вправе обратиться к диалектике перехода изобразительного начала образа в его смысловое содержание. Именно тут проходит та жесткая грань между семиотическим знаком и художественным образом, которую подчас игнорируют, рассматривая образ лишь как разновидность и особый случай знака вообще.

Для семиотики знак — это материальный предмет, выступающий в качестве заместителя некоторых предметов, используемый для передачи и хранения информации. Среди них «своеобразный вид знаков — символы, которые в силу заключенного в них наглядного образа используются для выражения чисто отвлеченного содержания».

П. Флоренский, в работе «Символическое описание» давший вполне современные определения символического мышления, дал безусловно расширительную характеристику изобразительной однородности словесного материала: «Слова суть прежде всего конкретные образы, художественные произведения, хотя и в малом размере. Каждому слову, а равно и сочетаниям их, непременно соответствует некоторая наглядность, и эта наглядность, в сути дела, *ничем не отличается* от образности физических моделей или математических символов» [29].

Мысль Флоренского представляет большой интерес и ставит вопросы для понимания ряда существеннейших сторон символического и мифологического мышления в искусстве, внутри которого, как целостной образной системы, образ-символ или мифологический образ действительно «заряжается» непосредственным жизненным содержанием, позволяет нам говорить об известном стирании граней между символом как таковым и образом. Но такого рода явление происходит внутри эстетической системы, где художественный «знак» или «символ» не равен символу или знаку в других сферах познания, в том числе в математике или логике.

Здесь членение проходит очень четко. И не случайно В. И. Ленину пришлось полемизировать с Германом Гельмгольцем о природе наших ощущений. Ленин указывал на невозможность смешивать объективно-содержательную и символистическую интерпретацию природы наших ощущений.

Г. Гельмгольцу, однако, принадлежит очень верная мысль, позволяющая отчленить конкретно-образное и абстрактно-символическое обращение к объекту. «От изображения,— писал Гельмгольц,— требуется известное сходство с изображаемым предметом ... От знака же не требуется никакого сходства с тем, знаком чего он является» [30].

Именно в этом последнем направлении и пошла семантическая интерпретация знака и значения, которое прежде всего берется не в своем отношении к объекту, а в своем отношении к субъекту, на этом, собственно говоря, и базируется «принцип Пирса». В знаке приро-

---

[29] Сб. «Феникс», кн. 1. М., 1922, стр. 91 (курсив мой. — *Н. Г.*).
[30] *H. Helmholtz.* Vorträge und Reden, Bd. II, 1886, S. 226.

да оказывается «пластичным материалом» для человеческих желаний и намерений (Д. Дьюи).

Но отсюда напрашивается и дальнейший вывод, гласящий, будто только «психическое обладает реальностью», а физическое — лишь знак или логическая конструкция [31].

Исходя из сказанного ранее можно констатировать, что образ — это такая структура, где обобщенно-значимое содержание и конкретное содержание находятся вместе и как бы служат «носителями» друг друга; тогда как слово — знак или словесный символ, обладая коммуникативной функцией, во многом оказывается лишенными объективного содержания.

Знак в семиотической интерпретации не предполагает обязательного сходства с объектом, от которого он представительствует. Существует вполне условный, «договорный» характер отношений знака и объекта. Наглядность символического образа лишь «используется» для выражения отвлеченного, т. е. обособленного от изображаемого, смысла и значения. Тогда как у нас есть все основания говорить об особой природе соотношения изобразительного и смыслового начала в художественном образе. Эта соотнесенность обусловлена, детерминирована, мотивирована, и, кроме того, она выступает как определенный процесс, как определенное развертывание образа. В постоянном переходе одного в другое и постоянном оглядывании назад смысл образа словно смотрится в форму образа, как в зеркало, чтобы предстать перед самим собой, а тем самым и воочию для воспринимающего этот образ.

Здесь и начинается глубокое, хотя и поначалу незаметное расхождение между объектом кибернетическим и объектом художественным, шире — между научным и образным мышлением.

Наглядность, «зрительная» оформленность теоретической концепции уже по своему назначению носит формально-вспомогательный характер. Она важна в качестве понимания психологии научного мышления, без нее нельзя обойтись в пропедевтике научного мышления, наконец, не последнюю роль здесь играет и чисто внешний по отношению к предмету уже эстетический по су-

[31] *R. Carnap.* Die logische Aufbau der Welt. Berlin, 1928, S. 79, 85.

ществу подход исследователя к оформлению исследования [32].

Тут уместно вспомнить любопытное наблюдение А. Эйнштейна над рукописями Ньютона: «В одном лице он сочетал экспериментатора, теоретика, мастера и — не меньше *художника в изложении.* Он предстал перед нами сильным, уверенным и одиноким; его радость созидания и ювелирная точность проявляются в каждом слове и в каждом рисунке» [33].

«Художник в изложении» — это вовсе не иллюстратор готового содержания, но творец, испытывающий радость созидания.

Рукопись Ньютона оказывается своеобразным творением, что сказывается в отношении автора к тексту, рисунку, композиции того и другого. Иными словами, наряду с чисто научной информацией данная рукопись получает еще дополнительное значение и особое, только в нем реализуемое содержание. Но оно, это сугубо «ньютоновское» содержание труда, и характеризует своего творца как художника. Вспомним в этой связи особую роль, которую играло оформление рукописной книги до изобретения книгопечатания. В ней чисто художественное и эстетическое значение имели не только текст, не только то, как повествование выражено в неповторимо существенном словесном материале, но и то неповторимо-художественное оформление *единственного* в своем роде экземпляра данного повествования [34].

Мы столкнулись с одним из предикатов произведения, с тем, что для научного оформления истины носит чисто вспомогательный или дополнительный к главному характер.

В искусстве изобразительное начало, так же как и процесс оформления художественного содержания в образе, как и совершенное выполнение замысла, предполагает неизмеримо большее, чем прагматическое лишь задание сделать идею доступной созерцанию.

---

[32] «Искусство обладает склонностью исследовать, подобно науке, а наука обладает даром оформления, как искусство» (*Fidler.* Schriften über Kunst, Bd. I. München, 1913, S. 50).

[33] *А. Эйнштейн.* Физика и реальность. М., «Наука», 1965, стр. 34 (курсив мой. — *Н. Г.*).

[34] Подробнее об этом см.: *Д. С. Лихачев.* Поэтика древнерусской литературы. М., «Наука», 1967.

Есть необходимость ввести уточнения в понятие изобразительности, наглядности наших представлений, опираясь на опыт развития современной науки и искусства. Имеются основания говорить об изобразительности наших представлений двух видов — первого и второго порядка. Изобразительность первого порядка — это, так сказать, то, что отличает чувственно воспринимаемые, созерцаемые модели, скажем, графики или диаграммы, от наглядно мыслимых математических символов, непосредственный живой облик вещей от их геометрической проекции. Они обращаются не столько к разуму, сколько к воображению. Изобразительность второго порядка — это наше непосредственное отношение к миру в его реальном бытии, доступном в целостном восприятии.

В сфере изобразительности первого порядка искусство может в полной мере соперничать с наукой во внешней дематериализации образа, в отходе от внешнего правдоподобия и внесении момента чисто условной трансформации объекта.

«Черное солнце» Шолохова или «у нервов подкашиваются ноги» В. Маяковского — все это разные формы отхода от внешнего правдоподобия.

Но как бы метафорически или символически ни был условен образ — он сохраняет свое объективное значение только тогда и только постольку, когда и поскольку он адресован, обращен к реальности и содержит в себе при этом целостную картину, т. е. когда он соотнесен с мирозданием прежде всего как с «человеческой действительностью» (К. Маркс).

Совсем иначе дело обстоит в этой сфере наглядности с воссозданием научной картины мироздания. А. Эйнштейн постоянно подчеркивал, что развитие науки сопровождается увеличением расстояния между фундаментом теории и тем, что мы можем узнать нашими пятью чувствами, но последнее обстоятельство не приводит к автоматическому снятию субъективного начала в опыте, а наоборот, предполагает все более сложные и значимые взаимосвязи, возникающие здесь: «Важнейшим свойством нашего чувственного опыта и вообще всего нашего опыта является его последовательность во времени. Этого рода последовательность приводит к мысленному представлению о субъективном времени как некоторой схеме для упорядочения нашего опыта. Как

увидим позже, субъективное время приводит затем через понятие телесного объекта и пространства к понятию объективного времени» [35].

Каждому крупному ученому приходится все больше задумываться о месте и значении языка, научной терминологии, абстракции, математического аппарата и т. д. как неотъемлемых моментах постижения реального мира. В частности, В. Гейзенберг в биффордовских лекциях и более поздней работе «Абстракция в современном естествознании» специально останавливается на этом вопросе. Он считает, что одним из важнейших гносеологических следствий теории относительности и квантовой механики является то, что «обе эти теории произвели значительное изменение в нашей (научной.— *Н. Г.*) картине мира, потому что они сделали для нас ясным, что наглядные представления, с которыми мы сочетаем вещи нашего обычного опыта... не принадлежат к непреложным посылкам естествознания» [36].

Двигаясь в этом направлении, некоторые исследователи приходят даже к парадоксальному суждению о том, что «ненаглядность» научной теории — критерий ее истинности [37].

Мы не будем углубляться во все тонкости идущей в этой области философской полемики, отослав читателя к специальной литературе по этим вопросам [38]. Для нас важнее уловить общее направление движения научного и художественного мышления.

Наука идет от эмпирической, данной нам в ощущениях реальности к реальности теоретической, существующей независимо от наших непосредственных, человеческих, «земных» представлений. В теоретической реальности мысль стремится к универсальным абстрактным формам отражения объективной реальности. К уни-

---

[35] *А. Эйнштейн.* Физика и реальность, стр. 38.

[36] *В. Гейзенберг.* Открытие Планка и философские вопросы учения об атомах. — «Вопросы философии», 1968, № 11, стр. 64; см. также его «Философские вопросы атомной физики». М., ИЛ, 1958; о том же неоднократно писали Н. Бор, А. Ф. Иоффе и многие другие.

[37] *М. Лауэ.* Статьи и речи. М., «Наука», 1969, стр. 125.

[38] *В. П. Бранский.* Философское значение проблемы наглядности в современной физике. ЛГУ, 1962; об этом же см. «Философские науки», 1968, № 6.

версальному представительствованию от определенного, вне его лежащего смысла стремится всякий символ, будь то логическое построение или математическая формула, или зеленый или красный свет светофора. Но по аналогии с подобным подходом к объекту пытаются рассматривать и искусство, забывая, что художественный образ не допускает внешнего соединения своего облика (формы) и содержания (идеи), что художественный синтез, о котором выше было говорено в общеэстетическом плане, реализуясь в образном строе, является фактом, принципиально отличным от понятия, научного символа и т. д.

Очень точно показано разграничение такого общегносеологического явления, как символ, и такой общепоэтической категории, какой является метафора, в работе А. Ф. Лосева «Символ и художественное творчество». Символ только соединяет определенный облик объекта и то смысловое значение, которое за ним стоит. В одном случае конкретный облик (например орла или льва) несет общее значение (величия и силы), в другом — абстрактный облик знака обладает вполне конкретным значением (в математике или логике). Перед нами явное наличие двух планов изображения и обозначения, но это соединение — такое, при котором один из планов поставлен в чисто подчиненное положение по отношению к другому. Такое внешнее соединение и соподчинение не есть синтез, которым обладает поэтический троп. Метафора потому и не указывает ни на какой определенный посторонний ей предмет, как говорит А. Ф. Лосев, что в метафоре наличествует слияние плана обозначения и плана выражения. В отличие от символа, метафора содержит в себе и образ действительности и идею действительности и благодаря этому органическому их сведению воедино обладает своей собственной поэтической действительностью. В ней — художественный синтез отражаемого и отраженного, которые сосуществуют в символическом обозначении объекта.

«В символе идея,— пишет А. Ф. Лосев,— и в реалистическом образе есть идея. В символе есть образ, и сам реалистический образ есть, прежде всего, образ. Но вот отношение символа и реалистического образа к их действительности, по-видимому, совершенно различное. О реалистическом образе во всяком случае нельзя

сказать, что действительность в нем не дана, а задана»[39].

Этого сочленения нет, например, и в аллегорическом образе, который по самой своей сущности во многом выступает в качестве проекции символического способа мышления в сферу искусства: «Аллегорический образ указывает на какую-нибудь абстрактную идею, от которой он не только резко отличается, но с которой даже не имеет ничего общего»[40].

В этом случае со всей очевидностью происходит нарушение художественного синтеза в пользу символического сочленения двух планов обозначения и выражения.

Однако, не прибегая к принципу художественного синтеза, А. Ф. Лосев допускает серьезную неточность, когда говорит: «впрочем, после всего изложенного... различить структурно-семантические категории в искусстве — отнюдь не значит понимать их как какие-то взаимно изолированные метафизические субстанции. Наоборот, все эти различия приводятся нами только для того, чтобы исследовать их конкретное смешение в реально-исторических произведениях, а смешение это фактически доходит иногда до полного совпадения»[41].

С последним уже нельзя согласиться потому, что речь может идти, конечно же, не о «совпадении» и «смешении» поэтической природы образа и символического мышления, но как раз о том универсальном художественном синтезе, который подчиняет себе, вбирает в себя и символический способ мышления не как одно из слагаемых, но как «составляющая» самого этого поэтического образа. И в этом отношении «Анчар» Пушкина или его же «Арион», на которые ссылается Лосев как на примеры «использования» символического образа в поэзии, не «смешение» или «совпадение» поэтических и символических рядов, но вполне законченный и художественно целостный их синтез, т. е. такое отношение между вошедшими в целое функциями и элементами, при которых они перестают быть частями, агре-

[39] *А. Ф. Лосев.* Символ и художественное творчество. — «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. XXX, вып. 1, 1971, стр. 8.

[40] Там же, стр. 11.

[41] Там же, стр. 7.

гатом частей, их суммой и т. д., а становятся новым образованием, пронизанным общим принципом от низшего до высшего уровня. А это и есть процесс превращения внеэстетического содержания в эстетическое, художественное образование. Но именно этот синтезирующий процесс, этот переход внешнего содержания жизни во внутреннее содержание искусства еще сплошь и рядом, подчас сознательно, а подчас бессознательно разрывается, рассматриваясь как нечто сочлененное; тогда-то и возникает мнение, будто «художественная форма в искусстве... и есть то, что отличает искусство от неискусства» и более того: «все содержание искусства возможно и как совершенно внеэстетический факт» [42].

Но сказать так — значит игнорировать главное в художественном синтезе: переход правды жизни в художественную правду, превращение внешнего искусству содержания в его собственное содержание.

Тогда-то и возникает утверждение о том, что «содержание в литературе (и в искусстве в целом), независимо от степени семантической упорядоченности, возможно и как внеэстетический факт и обретает эстетическую зависимость, лишь получив определенное необходимое выражение» [43].

Разъяв неразделимое в искусстве, поставив на место принципа художественного синтеза принцип атомарного членения, исследователь не замечает, что при таком подходе возникает даже не знак равенства, а мертвое тождество между наукой и искусством, понятийно-логической структурой содержания и художественно-образной. Думается, из всего сказанного выше следует, что содержание искусства не может быть выражено в другой, «внеэстетической» форме, что в противном случае существование художественной формы может быть объяснено лишь как инобытие и иллюстрация некоторых общих истин. Вот почему сосуществование научного и художественного мышления — не дублирование одного другим, а необходимое, исторически обоснованное взаимодополнение.

---

[42] *Л. С. Выготский.* Психология искусства (анализ эстетической реакции).— В кн.: «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 119.

[43] *А. Я. Сыркин.* Об отдельных чертах научного и художественного текстов (сб. «Труды по знаковым системам», вып. II. Тарту, 1965, стр. 85).

К. М. Долгов

«СЕМАНТИЧЕСКАЯ ДИАЛЕКТИКА» ГАЛЬВАНО ДЕЛЛА ВОЛЬПЕ И ЛИТЕРАТУРА

Итальянский философ-марксист — Гальвано делла Вольпе (умер в 1968 г.) — по сей день вызывает оживленные дискуссии как в Италии, так и за ее пределами. Уже более десяти лет на страницах итальянских журналов «Ринашита» (Rinascita), «Критика марксиста» (Critica marxista) ведутся острые обсуждения его теоретических взглядов. Это не случайно. Энциклопедически образованный ученый прошел трудный и извилистый путь к марксизму, к материалистической диалектике. Опираясь на методологию Маркса, Энгельса, Ленина, применяя ее к различным областям человеческого познания (философия, логика, политика, эстетика и т. д.), Гальвано делла Вольпе внес заметный вклад в развитие и распространение марксизма в Италии[1].

В данной статье мы хотим рассмотреть его литературно-эстетические работы.

Анализируя достигнутый уровень философско-эстетических исследований, Г. делла Вольпе формулирует ряд кардинальных задач, которые он пытался решить на протяжении всей своей жизни.

Во-первых, выявление исключительно сложного, тонкого и противоречивого процесса взаимодействия базиса и надстройки, социально-экономического базиса и кон-

---

[1] См., например, его работы: «Логика как историческая наука» — «Logica come scienza storica». Roma, Editori Riuniti, 1969; «Руссо и Маркс» — «Rousseau e Marx». Roma, Editori Riuniti, 1965; «История вкуса» — «Storia del gusto». Roma, Editori Riuniti, 1971; «Критика вкуса» — «Critica del gusto». Milano, Feltrinelli, 1964; «Критика современной идеологии» — «Critica dell'ideologia contemporanea». Roma, Editori Riuniti, 1967 и многие другие, в которых подвергается уничтожающей критике современная буржуазная идеология и предпринимается попытка решения на базе материалистической диалектики многих проблем философии, других форм общественного сознания и культуры вообще.

кретных форм культуры, в которых существует и развивается надстройка, поскольку культурная надстройка, к которой принадлежит поэзия и искусство, по справедливому мнению Г. делла Вольпе, не механически, а диалектически сливается с социально-экономическим базисом.

Во-вторых, разработка исторической в самом широком и глубоком смысле этого слова морфологии сознания, которая не только отражает сложную диалектику базисных процессов, но и в качестве идеологических явлений, в ходе взаимодействия с базисом, способна как ускорять, так и замедлять его развитие, а иногда и коренным образом изменять его.

В-третьих, в связи с этим дальнейшее развитие логико-исторического метода Маркса, известного под названием метода восхождения от абстрактного к конкретному (Г. делла Вольпе предложил формулу: «конкретное-абстрактное-конкретное»), и применение этого метода к анализу взаимоотношений базиса и надстройки, социально-экономического базиса и соответствующей морфологии сознания, находящей свое воплощение в различных современных философско-политических и художественно-эстетических концепциях.

Философско-эстетические взгляды Г. делла Вольпе характеризуются тремя основными моментами: 1) «антикрочеанством», принявшим форму резкой критики гегельянской романтико-мистической эстетики с позиций неоаристотелевского рационализма, возвращающего к философии Просвещения и к Лессингу; 2) эмпиризмом, особенно проявившимся в монографии «Юм, или Гений эмпиризма» и очень усилившимся под влиянием неориторики, современных лингвистики и семантики и свидетельствующим о все возрастающем влиянии англосаксонской культуры и проблематики; 3) поисками в области «специфики кино», которые явились отправным пунктом для более широкого теоретического построения, затрагивающего все аспекты способов художественного выражения [2].

В данной статье мы хотим рассмотреть одну очень важную для творчества Г. делла Вольпе проблему —

---

[2] *G. Prestipino.* Marxisme et esthétique en Italie.— «La Nouvelle Critique», N 41 (222), février 1971, p. 48.

создание «семантической диалектики», которая была бы универсальным «ключом» к строго научному пониманию и истолкованию произведений литературы и искусства, математически точной оценке их художественных достоинств.

Г. делла Вольпе критикует точку зрения Вико, который, по мнению философа, считал, что «поэтические характеры» Ахилла, Одиссея, Ореста и т. д. являются портретами, созданными не абстракцией, а фантазией, и должны рассматриваться как «фантастические универсалии» [3]. Критический пафос итальянского марксиста направлен против любых проявлений идеалистического понимания существа поэтического и художественного творчества вообще. В связи с этим понятна и его критика взглядов Вико, рассматривавшего поэтические характеры как продукт фантазии и считавшего язык, присущий древним поэтам, «фантастическим языком», не соответствующим природе вещей. Кроме того, Вико считал древних поэтов «поэтами-теологами», обладавшими высокой восприимчивостью и богатейшей фантазией, но «совершенно лишенными способности к суждению», а потому сочинявшими мифы о богах. Понятно, что философ-марксист не мог согласиться с подобными положениями.

Вместе с тем эта критика должна была бы раскрыть то позитивное, что было у Вико и что оказало определенное влияние на философско-эстетическую концепцию Г. делла Вольпе.

Речь идет о тех идеях, которые были выдвинуты Вико и которые высоко оценивал Маркс [4].

Прежде всего Вико выдвинул идею об объединении философии, истории, поэзии, права и языкознания в единую науку, исследующую все, что зависит от человеческой воли: историю языков, нравов, событий. Философия должна обратиться к исследованию филологии, сообщить ей форму науки и дать ей схему «вечной идеальной истории», согласно которой истории всех наций протекают во времени.

---

[3] *G. della Volpe.* Critica del gusto, p. 18.

[4] «У Вико содержатся в зародыше Вольф («Гомер»), Нибур («История римских царей»), основы сравнительного языкознания (хотя и в фантастическом виде) и вообще немало проблесков гениальности» (см. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., 1967, стр. 347).

Создание такой науки в форме, предложенной Вико, было немыслимым делом, но сама идея подобной синтетической науки, носящей исторический характер и опирающейся на реальные факты, события и т. п., была очень ценной и плодотворной.

Если мир народов был создан людьми, то естественно, полагал Вико, в их сознании искать основания, коими они при этом руководствовались. Так, если героические мифы были подлинными историями героев и их героических нравов (а Вико был убежден в этом), а мифы о богах — историями времен, то исследование этих мифов даст возможность воспроизвести подлинную историю народов, создавших эти мифы.

Подчеркивание исторического характера «новой науки» связывалось с подчеркиванием значения этимологии поэтической речи, ибо если мифология должна была стать истинным языком сказаний, а сказания являлись фантастическими рядами, то мифы должны быть их собственными аллегориями, обладающими одноименными значениями, т. е. содержащими в себе общий смысл для отдельных индивидуальных видов. Например, представление о силе Ахилла есть представление о силе вообще, а представление о благоразумии Одиссея является представлением о благоразумии всех мудрых людей. Именно поэтому аллегории, согласно Вико, должны быть этимологиями поэтической речи. Если при этом принять во внимание мысль Вико о том, что ни греки, ни латиняне не знали ни одного вымышленного персонажа, который бы стоял в центре трагедии, что вымышленный персонаж есть продукт более позднего времени и более тонкого и развитого мышления, и сравнить эту идею с определением мифологии Марксом как бессознательно-художественной обработки действительности, то станет ясно, что, несмотря на всю фантастичность концепции Вико, в ней содержался в зародыше принцип историзма, значение которого для исследования произведений литературы и искусства будет так сильно подчеркивать Г. делла Вольпе.

Вико, несмотря на, может быть, некоторое преувеличение роли фантазии и воображения [5], представляется

[5] К. Маркс, касаясь изучения периода дикости и низшей ступени варварства, охватывающих четыре пятых всей жизни человечества на земле, писал: «*Воображение,* этот великий дар, так много со-

нам более историчным в подходе к изучению культуры первобытного и античного общества, чем это показывает Г. делла Вольпе. Вико, невзирая на фантастичность некоторых его представлений (об эпохе «немоты», например, когда архаические люди «договаривались» между собой о смыслах в молчании творимых мифов), хорошо представляет себе мифологическое сознание и не требует от поэтов древности, чтобы их идеи соответствовали идеям более поздних эпох.

Правда, когда Г. делла Вольпе настаивает на том, чтобы «поэтические характеры» и поэтические признаки были не химерами-универсалиями, а языковыми обобщениями, гносеологическими фактами, результатом абстракции, основанной на обработке эмпирического материала, то эти справедливые требования относятся скорее ко всей романтическо-идеалистической традиции, извращавшей содержание художественных произведений, соотношение формы и содержания, их понимание и толкование.

В результате критики ошибочных романтическо-идеалистических концепций искусства и поэзии Г. делла Вольпе приходит к следующему выводу: «Итак, мы должны заключить, что есть «поэтическая речь», как есть речь историческая и научная и т. д., и что термин «речь» следует понимать в буквальном смысле — рационально-интеллектуально — так же в случаях поэзии, как и во всех других случаях. Выражаясь иначе и более точно, мы должны признать, что поэзия, и искусство вообще, есть *разум* (*конкретный*), как история или наука, и что в *этом она не отличается* совершенно от истории и науки вообще: то есть не отличается в познавательных, гносеологических, *общих* элементах; чувственность (фантазия и пр.) и разум составляют единое целое. ...Следовательно, поэт, чтобы быть поэтом, то есть чтобы придать своим образам форму (пусть в какой-то мере по-своему, как это мы увидим ниже), должен мыслить и рассуждать, в буквальном смысле этого слова,

---

действовавший развитию человечества, начало *теперь создавать неписаную литературу мифов, легенд и преданий,* оказывая уже могущественное влияние на человеческий род», подчеркивая тем самым исключительно большое значение воображения в жизни человечества (см. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 248).

и следовательно, считаться с истиной и реальностью вещей («правдоподобием» как основным художественным элементом, открытым Аристотелем), разумеется, не меньше, чем историк или ученый вообще. Как поэт, он должен считаться с идеологией, событиями и с опытом вообще (также «историческим»), если даже он и пытается, согласно своему намерению, абстрагироваться от идеологии и событий... Это и есть сложная *диалектика* (реальная) поэтического произведения *как такового*... она неизбежно вытекает из того факта, что поэтическое произведение является речью не в меньшей степени, чем историческая или научная речь вообще» [6].

Таким образом, и история, и наука, и поэзия являются речью. Рациональность присуща искусству не в меньшей степени, чем науке или истории. Художник, чтобы быть таковым, должен мыслить и рассуждать, ибо он не может не считаться с идеологией и ее социально-экономической основой и человеческим опытом вообще. Художник — это не только чувствующее и обладающее воображением существо, но это существо мыслящее, нравственное, социальное и как таковое непосредственно участвующее в жизни данного общества. Пафос делла Вольпе, выступающего против различного рода идеалистических и мистических (иррационалистических) интерпретаций искусства, нам понятен, но столь настойчивое подчеркивание рационального в искусстве, приравнивающего его к рациональному в науке,— не грозит ли это утратой специфики искусства?

В поисках семантического ключа поэзии Г. делла Вольпе справедливо указывает на серьезный пробел романтической и идеалистической лингвистики (от Кроче до Н. Гартмана, Ричардса и др.), со всей очевидностью выявленный новейшей лингвистикой (Соссюр и др.), состоящий в подчеркнуто одностороннем и абстрактном сведении такого сложного и основополагающего факта, каким является естественная речь, к одному из ее элементов — речевому поведению или субъективному акту говорящего — при пренебрежении языком как реальным общественно-историческим институтом, единой системой вербальных знаков, без которой совершенно

---

[6] *G. della Volpe.* Critica del gusto, p. 20—21.

немыслимо и невозможно взаимопонимание между говорящими субъектами.

Опираясь на исследования Сепира, Ельмслева, Соссюра и других лингвистов и на конкретный анализ художественных произведений, Г. делла Вольпе приходит к выводу, что взаимозависимость мысли и речи выражается конкретно, как взаимозависимость речи и языка. Еще Соссюр указывал, что естественная речевая деятельность имеет индивидуальную сторону — речь и социальную сторону — язык, которые нельзя отрывать друг от друга.

Вот тут-то возникает со всей остротой проблема соотношения научного и поэтического языка. Г. делла Вольпе интересуется главным образом семантическим аспектом науки и поэзии.

Исследование этого семантического аспекта «языка» науки и поэзии привело его к определению терминов научной речи как однозначных, а языка поэтической речи как многозначного или полисемного [7]. Он определяет поэзию как «*характерную полисемную типичность* в противоположность науке вообще или прозе, которые являются характерной однозначной типичностью» [8]. Но что может дать подобное «семантическое» определение поэзии и науки? Достаточно ли оно для того, чтобы установить то общее, что роднит поэзию и науку, и одновременно сохранить столь важную для каждой из этих областей специфику?

С уверенностью можно сказать лишь одно: анализ семантического аспекта позволил Г. делла Вольпе дать убедительную критику широко распространенного различения поэзии и науки, искусства и науки, основанного на абстрактной гипостатической, гносеологической дихотомии разума и восприимчивости, всеобщего и особенного, абстрактного и конкретного, и т. д. Философ убедительно показывает, что невозможно оспаривать принадлежность поэзии (и искусства вообще) к области разума в равной мере, как и науки, ибо и в том и другом в равной степени проявляются и рассудок и эмоции. Даже сама «абстрактность» точных наук не отде-

---

[7] *G. della Volpe.* Critica del gusto, p. 109—110.
[8] Ibid., p. 159.

лима от основного интуитивного чувства «свойств» мира или постоянного контакта с ними, так же как, наоборот, «конкретность» поэзии не отделима от своей типичности или определенной абстрактности, на что уже указывает речевая деятельность (речь+язык), но при этом не следует забывать, что речевая деятельность, будучи преимущественно системой, регулирующей значения, и вместе с тем интеллектуальным средством коммуникации,— «не впечатлительна», «не импрессионистична». И все-таки нас не покидает чувство неудовлетворенности: навязчивое подчеркивание рациональной общности поэзии и науки — не есть ли это аберрация чувственно-мыслительных отношений?

Семантическая диалектика, по мнению Г. делла Вольпе, позволяет объяснить и оправдать объективный и, возможно, исторический пафос поэзии. Вот его аргументация: 1) с признанием основного языкового составляющего поэзии доказывается — согласно постулату диалектического тождества мысли и языка, который им в свою очередь верифицируется,— принадлежность поэзии к мысли вообще как единство — речевое, а не мистическое — многообразия; 2) отсюда следует семантическая (единственная не мифическая) возможность обращения исторической (научной) мысли в поэзию, как бы однозначной мысли — в мысль многозначную, и наоборот; 3) в таком обращении поэтическое переосмысление (т. е. многозначность) значений, особенно исторических, сохраняет и одновременно изменяет эти значения: однозначные исторические значения переходят, благодаря утонченно-лингвистическому посреднику, в органически-контекстуальные, поэтические значения; 4) следовательно, обращение исторической (однозначной) мысли в мысль поэтическую, и наоборот, отнюдь не ставит под сомнение и не нарушает их взаимной независимости и семантического, а не метафизического, отличия [9]. Так ли это? Столь ли уж безупречна его аргументация, чтобы можно было принять ее без обиняков? Или здесь можно кое-что (хотя бы универсальность и всесилие семантического критерия) поставить под сомнение?

---

[9] *G. della Volpe.* Critica del gusto, p. 119—120.

Когда Г. делла Вольпе направляет свою «семантическую диалектику» против идеалистического мышления, подчеркивая, что необходимо привыкать к гносеологическому бремени знака вообще [10], ибо только в этом случае можно строго научно (разумеется, на диалектико-материалистической основе) объяснить динамику и разнообразие осмысления реальности и отличать поэтическую метафору от исторического факта или от физического или философского принципа, не теряя из вида того, что их объединяет,— то он, безусловно, прав.

Нам импонирует его интенция развенчать традиционную аристотелевскую идеалистическую предвзятость чистой «идеальности» поэтической истины (которая противопоставляется «фактуальности» истины исторической или научной) с помощью «семантической материалистической диалектики», отвечающей склонности современного мышления к эксперименту и документу, чтобы раз и навсегда исключить какое бы то ни было метафизическое гипостазирование. Например, он убежден, что произведения Пиндара, Петрарки, Ариосто и Сервантеса как продукты «свободного полета фантазии» достоверны и истинны в силу того, что они доступны проверке (прямо или косвенно) человеческим опытом. Г. делла Вольпе справедливо подчеркивает, что поэтические метафоры и символы «ирреальны» только по отношению к научным родам и к связанным с ними действительности и истине, а не по отношению к действительности вообще. Вот это апеллирование к человеческому опыту, к практике при анализе художественных произведений (даже на уровне семантического анализа) составляет одно из важных достоинств предлагаемой Г. делла Вольпе «семантической диалектики».

К сожалению, этот очень важный не только в гносеологии, но и в анализе художественных произведений постулат остается нереализованным: философ нередко забывает о нем, хотя именно через опыт и практику только и возможно замкнуть сложные медиации искусства и действительности.

Научный анализ поэтического или литературного произведения с необходимостью ставит вопрос о его принадлежности к определенной надстройке и, следователь-

[10] Ibid., p. 161.

но, о различных аспектах его отношения к общественно-экономическому базису.

Г. делла Вольпе настаивает на том, что только сложная семантическая материалистическая диалектика может объяснить нам и дать вразумительный ответ на вопрос, почему и как поэзия входит как составная часть в историю, которая ее реально обусловливает в ее специфически поэтическом характере, что только семантическая диалектика может показать, что вся идеологическая и культурная субстанция определенного общества проявляется как историческая почва поэтического произведения, из которой оно возникает.

Опираясь на положение Энгельса о том, что средняя ось культурно-исторической кривой определенной идеологической или надстроечной области (например художественной области) тем более приближается к оси исторической кривой экономического материального развития, чем длиннее изучаемый исторический период и чем шире изучаемая идеологическая область, Г. делла Вольпе подчеркивает, что определенные системы идей, культура в подлинном смысле этого слова, охватывают обычно — в своем универсализме — продолжительные исторические периоды, в рамках которых соответствующие типы экономических факторов могут развиваться в своих особых чертах параллельно культурным или надстроечным факторам. Поэтому как бы вновь подтверждается тот факт, что лишь степень признания интеллектуального характера поэтического произведения демонстрирует его достоинства, глубину «отражения» данного общества и его идеологии. И снова с нарастающей страстью Г. делла Вольпе пытается опровергнуть понимание искусства как интуитивного или «образного» познания, противопоставляемого науке как «концептуальному», понятийному познанию [11].

Он воздает должное неостилистической критике, опирающейся на современное, соссюровское, а не гумбольдтовское или романтическое языкознание, которая осознает эстетико-методологические и литературно-историографические выводы, следующие из лингвистических предпосылок. Попытка найти в самих текстах «литературное завоевание современной действительности» за-

[11] *G. della Volpe.* Critica del gusto, p. 168—169.

служивает внимания, но нельзя втискивать восприятия литературного факта в прокрустово ложе языкознания и стилистики.

Однако ему больше импонирует анализ, основанный на парафразе поэтических текстов, который может избежать как «содержательничества», так и формализма.

Он постоянно подчеркивает, что альтернатива «художественное» или «логическое» теоретически порочна, практически и методологически бессильна. Г. делла Вольпе подчеркивает, что семантическая диалектика коренным образом отличается от диалектики Идеи, Духа или Существа. Он полагает, что только семантическая диалектика позволяет понять, что «*поэтическая истина* есть вместе с тем глубоко *социологическая истина* и, следовательно, всегда *реалистическая*: или, что то же самое, *правдоподобие*» [12].

Г. делла Вольпе убежден, что эта формула раскрывает большие перспективы перед реалистической эстетикой и ее действенностью, ибо если без идей нет поэзии, то, признав право на поэтическое воплощение за господствующими идеями нашего времени, социалистическими идеями, можно и должно бороться за это право, сформулировав, например, четкое нормативное понятие декадентской поэзии, которую следует отличать от революционной, демократической современной поэзии. Он уверен, что этот критерий исключит игнорирование в поэзии наших дней определенного уровня художественного совершенства, даже и при отождествлении с ним достигнутой степени современного исторического воздействия или социального отражения (исходя из этого, поэзия Элиота значительно больше соответствует нам, чем поэзия Валери или даже поэзия Рильке), и что с помощью этого критерия можно будет воздать должное любой поэзии. Но можно ли согласиться с утверждениями философа, который, пользуясь этим критерием, утверждает, что поэзия Элиота «более поэтична и исторична», чем «мистическая, схематичная, менее сложная и менее значимая», следовательно, и менее «поэтичная» поэзия Рильке, хотя очевидно, что «Элиот — не Маяковский». Поэтические идеи Элиота — отголосок идей, весна которых уже давно миновала.

---

[12] *G. della Volpe.* Critica del gusto, p. 181.

Бесспорно его высказывание, что Элиот — не Маяковский, но не слишком ли это мало для столь универсального критерия и для метода «семантической диалектики»?

Г. делла Вольпе характеризует свой метод философской теории литературы как метод гносеологического анализа литературного явления, специфики его (типическая характеризующая абстракция и язык — стиль, т. е. абстракция как семантическая целостность), считая его синтетически-аналитическим методом, для которого любое теоретическое и гипотетическое расчленение, относящееся к специфическим элементам литературного явления вообще, составляет единое целое. Следовательно, это метод исторического синтеза, обусловленный самим характером теоретических положений или исходных посылок, имеющих смысл прежде всего и для современной постромантической эстетической проблематики, которой непосредственно интересуется и занимается исследователь. Последний неизбежно должен поэтому иметь критическо-ретроспективное или диалектико-историческое, а следовательно, критико-синтетическое мнение о ранее существовавших эстетико-философских взглядах, чтобы установить их значение для предполагаемого решения современных проблем. Этот метод характеризуется также разнообразными и сложными конкретными средствами последовательного изучения, начиная с гносеологических и лингвистических и кончая литературными, общественно-историографическими и т. д. Таким образом, это научно-диалектический метод историко-материалистической теории поэзии и искусства вообще [13]. Таковы основные черты или характеристики метода изучения теории поэзии и искусства вообще, метода, предложенного Г. делла Вольпе.

Каковы же результаты применения метода «семантической диалектики»? Применение диалектико-материалистической методологии с использованием конкретных методов исследования позволило ему преодолеть еще бытующий в настоящее время взгляд вульгарного социологизма, что наука и искусство являются несознательными или бессознательными носителями идеологической основы. Г. делла Вольпе показал, что дело об-

[13] *G. della Volpe.* Critica del gusto, p. 183—184.

стоит как раз наоборот: литература и искусство, как и другие формы общественного сознания, сознательно отражают различные идеологические взгляды и их социально-экономическую основу.

Г. делла Вольпе удачно, например, критикует утопическую концепцию Морриса, понимавшего под архитектурой всю физическую среду человеческой жизни и изменение этой физической среды, показывая, что в конечном счете Моррис приходит не к оценке самой действительности, а к образу этой действительности, отраженному в формах культуры.

Из анализа моррисовской поэтики «ремесленничества», основанной на прошлом, на ностальгии средневековья, Г. делла Вольпе выводит чрезвычайно актуальное предостережение «чтобы мы также не теряли контакта с действительностью нашего времени — экономической, общественной, культурной, и не искали убежища в действительности, отраженной в формах изношенной, пришедшей в упадок культуры прошлого (в нашем случае и в случае, о котором идет речь,— *буржуазная* эстетическая культура со своими *метафизическими*, романтическими, идеалистическими или феноменологическими и прочими «решениями»). В противном случае в экономике мы останемся пленниками эстетизма или переоценки *образа* (и, таким образом, орнамента в архитектуре) во вред *понятию* (а следовательно, нужному и полезному для человека), за которые так успешно выступало современное революционное движение в архитектуре. Разумеется, освобождение от всех эстетических, романтических и декадентских пережитков подразумевает не только ясное осознание присутствия в любом произведении искусства как разума, так и образа, но также, между прочим, нового «положительного» понятия экспрессивной техники и, следовательно, различных художественных *языков*... Все это, в свою очередь, подразумевает не метафизическую, а научную — историко-материалистическую концепцию как в вопросах общества, так и в вопросах культуры» [14]. Вот это постоянное сознательное подчеркивание значения историко-материалистического подхода в решении социальных проблем и

---

[14] *G. della Volpe.* Critica del gusto, p. 220—221.

проблем культуры составляет одну из заслуг итальянского философа-марксиста.

«Критика вкуса» положила начало гносеологическому использованию языкознания в поэтике в рамках философской эстетики, поскольку соссюровская лингвистика не ограничивает систем значения только их означающими или фонемами, а включает сюда изучение самих означаемых, что важно при переходе к коннотативным системам, например в литературе, где означаемые образуют систему взглядов — идеологию — общества, используемую системой. Кроме того, в противоположность романтической, гумбольдтовской лингвистике (сводившей естественную речь к одному из ее элементов, слову или субъективному акту говорящего), на которой основывалась традиционная эстетика от Кроче до Н. Гартмана и др., соссюровская лингвистика имеет своим предметом язык или глоссу как действительный общественно-исторический институт, т. е. объективную единую систему вербальных знаков, являющуюся нормой, существовавшей до говорящих субъектов, определившей их лицо. Соссюровская лингвистика дает единое и строгое понятие вербального знака. Она пытается включить в лингвистическую форму означаемое или мысль, а не только форму экспрессии.

Г. делла Вольпе полемизирует с известным исследователем Бартом, который полагает, что марксизму удалось установить отношение общественной истории к идеологическим (литературным или риторическим) содержаниям, что он (марксизм) даже разделяет определенную идею формы, данную в виде «жанра» (романа, эпоса, трагедии). Однако литературный язык остается, по мнению Барта, для марксизма еще загадкой.

Справедливо возражая Барту, Г. делла Вольпе замечает, что не было никакого смысла прибегать к современному языкознанию, чтобы отдать дань риторике с ее «жанрами», схемами типов и т. д. Лингвистика Соссюра и глоссематика Ельмслева, давая научную теорию лингвистического знака, как бы поставляет основной материал для построения литературного или поэтического произведения, наполняя его гносеологическим смыслом. Этот процесс позволяет выявить абстрактное и конкретное отношение к лингвистической системе литературного выражения значений, мыслей, ценностей, форм и пр.,

в чем, собственно, и состоит, согласно Г. делла Вольпе, «загадка поэзии».

Поэтические тексты, которые могут быть воспроизведены, содержат больше, чем только «литературную идеологию», т. е. поэтику и риторику определенного общества; они содержат или выражают также любую возможную нравственную, политическую, общественную, классовую и т. д. идеологию именно в силу того, что поэтические значения или мысли, представляющие их основу, выступают в качестве особых приемов мысли, соответствующих отражению идеалов определенной эпохи, отражению, фокусом которого могут быть отдельные произведения (например, «Кавказский меловой круг» Брехта или его же стихотворение «Потомкам»).

Немалый интерес представляет отношение Г. делла Вольпе к движению русского формализма. Отмечая определенные заслуги русских формалистов в их борьбе с различного рода религиозно-эстетическими и мистическими концепциями литературы и искусства, а также эстетики, Г. делла Вольпе одновременно критикует их за односторонность, за формализм, за отказ от философско-гносеологической основы литературных исследований. Неоспоримой заслугой формалистов он считает их резкое выступление «против спекулятивной и мистической Эстетики, в особенности эстетики Символистов (против «религии» Искусства), откуда благотворный, антидогматический характер их анализа литературной техники, их «эмпиризм» [15]. Однако заслуга этого движения не сводится только к борьбе с символизмом. Г. делла Вольпе считает, что итоговый баланс формалистов является двойственным: «Их сильная полемика развивалась равным образом в намерении эрозии *содержательничества* (contenutismo), господствовавшего в России во главе с гениальным Белинским и его последователями ... Следовательно, полемика русских формалистов развивалась и против мистического формализма Символистов, и против «социологического» содержательничества эпигонов гегелевского идеализма» [16].

Например, Эйхенбаум призывал к тому, чтобы вырвать из рук символистов эстетику и освободить ее от

---

[15] *G. della Volpe.* Critica dell'ideologia contemporanea, p. 124.
[16] Ibidem.

эстетического субъективизма и вновь поставить на путь научного изучения фактов, освободить от преобладающих философских и религиозных тенденций, от эстетического мистицизма.

Однако объявленная программа русского формализма, касающаяся борьбы с эстетическим мистицизмом и субъективизмом символизма и «социологического» содержательничества эпигонов гегелевского идеализма, оказалась далеко не осуществленной. Больше того, эстетика самого русского формализма, несмотря на ее стремление к объективному исследованию, оказалась довольно субъективистской и односторонней. Главный недостаток поэтики и эстетики русского формализма Г. делла Вольпе усматривает в отрицании значимости философии и гносеологии для поэтики и эстетики, а также и литературной критики: «Недостаток этой поэтики ... есть ее существенная острая философская, *гносеологическая* нехватка, ее односторонняя *техницистская* (tecnicistica) или строго эмпирическая постановка более *общих* проблем литературы» [17].

Действительно, русские формалисты, по существу, отрицали возможность отражать и познавать объективную реальность, жизнь средствами литературы и поэзии и свели поэзию к манипулированию языком. Таким образом, выступление против философии и гносеологии идеализма символистов и эпигонов гегельянства превратилось у русских символистов в отрицание философии и гносеологии вообще. В этом смысле идея русского символизма оказала большое влияние и на современную буржуазную философскую и эстетическую мысль, которая в настоящее время пришла к отрицанию философской эстетики и прежде всего к отрицанию марксистско-ленинской эстетики, носящей ярко выраженный философский, мировоззренческий характер. Г. делла Вольпе совершенно прав, подчеркивая, что отрицание философской и гносеологической основы эстетики — главный недостаток эстетики и поэтики русского (и не только русского) формализма.

Г. делла Вольпе упрекает поэтику русских символистов в тяжелом комплексе ошибок, односторонности и поверхностности:

---

[17] *G. della Volpe.* Critica dell'ideologia contemporanea, p. 130.

«1) Техницистское сведение основополагающей категории поэтической формы к простой и частной «лингвистической» форме, сводя таким образом *цель* (fine), эстетическое формальное или *ценность* (valore) поэтической истины определенных значений к его *средству* (mezzo) и экспрессивному инструменту: слово — язык (в данном случае литературы)...

...2) Логически вытекающая невозможность исследовать с гносеологической точки зрения — и, следовательно, для адекватного познания художественно-эстетической ценности — технические категории, выявленные в поэтике...

...3) Невозможность проявляется в следующих частных ошибках метода: а) техницистской тенденции, часто противоречивой, в рассмотрении затем «поэтического языка» как только его фонетическо-грамматической «формы» в ущерб семантическому элементу... b) находящееся в связи с этим отсутствие гносеологической проблематики тропов и метафоры in specie (в конце концов семантических ценностей, которые являются переносными значениями)... с) наконец, радикальное оценочное бессилие, логически вытекающее из формалистической «литературной критики», поскольку она является пуристско-грамматической» [18].

Итальянский философ и эстетик считает, что труд русских формалистов был в общей сложности стимулирующим исследования в этой области. Кроме того, нельзя не принимать во внимание позитивность его двойственной исторической полемической функции, а также искреннего интереса — всегда достойного похвалы — к «специфике» литературного факта, интереса, который, впрочем, не спасает их от беспорядочного отклонения от истины «серий» фактов (литературных и социальных).

Как случилось, однако, что семантическое (лингвистическое, поясняет в скобках Г. делла Вольпе,— и это не оговорка, как мы увидим далее) изучение искусства оказалось для исследователя-марксиста решающим? Опираясь на высказывание Маркса о том, что «язык есть непосредственная действительность мысли», философ утверждает, что и Маркс и Энгельс якобы косвенно ощущали необходимость именно такой методологической позиции. Так ли это? Не внушена ли эта аберра-

[18] *G. della Volpe.* Critica dell'ideologia contemporanea, p. 131—132.

ция соблазнительным для всякой гуманитарной науки успешным опытом современной лингвистики, которая действительно сумела обрести строго научную форму? Или, может быть,— это идея всеохватывающего изучения, которое как бы фокусируется в филологическом, текстовом, этимологическом подходе, осуществляемом с помощью этимологического семантического ключа, будто бы подсказанного и навеянного современности гениальным предтечей, с которым Г. делла Вольпе продолжает спор,— Дж. Вико? Вспомним, как мыслит Вико «Новую науку»: «Философия посредством Нового Критического Искусства, не существовавшего до сих пор ... обращается в настоящем Произведении к испытанию Филологии, т. е. Учения обо всем том, что зависит от человеческой воли: таковы все Истории Языков, Нравов, Событий как мира, так и войны народов» [19].

Сходство разительно, даже если учесть, что более исторически близкие предшественники Г. делла Вольпе — итальянские романтики, подготовившие переход к реализму, развивали эстетику в форме литературной критики (таковы Фосколо, де Санктис и др.). Но сходство «Критики вкуса» и «Новой науки» — это сходство чисто внешней установки на лингвистику. Если Вико предваряет успехи сравнительного языкознания, опережая науку своего времени, то Г. делла Вольпе весьма неудачно идентифицирует лингвистические и эстетические явления, механически пользуясь «семантическим ключом». Сам по себе структурно-семантический анализ в качестве вспомогательного инструмента исследования вполне приемлем — подтверждение тому работы наших эстетиков, его использующих. Неудача, постигшая итальянского философа, объясняется, во-первых, неожиданным смешением методологической иерархии и, во-вторых, ошибочной экстраполяцией положений лингвистики на искусство. Видимо, тут сыграло роль буквальное понимание семиотической терминологии: «язык», «речь», «знак» и т. д. А то обстоятельство, что закономерности естественных языков нисколько не объясняют специфику языка искусства, хотя его и можно описать в

[19] *Вико.* Основания новой науки об общей природе наций. Л., 1940, стр. 6—7 (см. о взглядах Вико глубокую и сохранившую по сей день свое значение вступительную статью М. Лифшица «Джамбатиста Вико», стр. III—XXVI).

терминах семиотики, Г. делла Вольпе не понял. Вкравшаяся здесь ошибка оказывается роковой для несомненно талантливого исследователя-марксиста именно потому, что как раз на лингвистику он возлагал надежды как на последнюю инстанцию научной верификации своей методологии. И урок, который предстоит нам отсюда извлечь, в том и состоит, что творчески развивать марксизм возможно лишь во всеоружии современного научного знания.

Изучение наследия талантливого ученого-марксиста, озабоченного актуальнейшими вопросами марксистско-ленинской эстетики, представляет для нас далеко не академический интерес, это и вынуждает специально рассмотреть момент, решающий для итоговой неудачи столь плодотворного замысла. Казалось бы — едва заметный методологический сдвиг, ошибка в применении частного метода. А в результате — нешуточное заблуждение относительно специфики искусства, недостоверная классификация его видов, натяжки в аргументации, проигранные полемические бои.

Сопоставляя первое (1964) и второе (1966) издания «Критики вкуса», мы видим, что «лингвистическая инструментовка» поэтики, которую Г. делла Вольпе считает своим большим достижением, на самом деле наносит его концепции заметный урон.

Г. делла Вольпе тщательно изучил Соссюра и Ельмслева, он заново открывает для себя аксиоматику современной лингвистики и переносит принцип произвольности знака, его конвенциальности на поэзию и литературу вообще, полагая, что для знака поэтического языка, так же как и для лингвистического, его собственная структура безразлична. Это заблуждение не только ведет к частным промахам, но и порождает фантастическую конструкцию: новый «Лаокоон». Классификация искусства строится в зависимости от структурной характеристики знака, который в музыке, живописи, архитектуре, скульптуре не является условным, как в языке и поэзии (!). Собственная структура этих искусств значима, весома, и Г. делла Вольпе даже наблюдает градации в «усилении» структуры знака архитектуры, например в сравнении с музыкой. Критерий целостной семантической, органически-семантической контекстуальности (художественная мысль как бы «пленена» кон-

текстом произведения искусства) в применении ко всем искусствам, кроме поэзии, дает возможность философу и эстетику правильно поставить вопрос о непереводимости содержания художественного произведения с языка одного искусства на другой — каждое на свой лад решает эстетические задачи эпохи, занимая самостоятельное место в надстройке.

Но пренебрежение спецификой знака поэтического языка мстит многочисленными неувязками и натяжками, от которых Г. делла Вольпе так и не удается отделаться при анализе произведений литературы и поэзии. Так выясняется, что поскольку знак значению безразличен, то поэтический перевод предпочтительней давать как подстрочник. И не только из бережного отношения к трудно уловимым оттенкам смысла, но потому, что звуковая форма стиха «случайна», безразлична к содержанию. Показателен спор Г. делла Вольпе с Бремоном по поводу стихотворения Малерба, когда, «гоняясь за миражом музыки анапестов», этот поборник «чистой поэзии» высказывает пренебрежение к мысли в поэзии. Г. делла Вольпе проявляет при этом удивительную глухоту к неоспоримой составляющей поэтической ценности — к звуковой стихии, полагая, что эстетическая ценность стиха зиждется единственно на логической безупречности понятия — проводника метафор. Это не «обмолвка» в полемическом увлечении. На наш взгляд, Гальвано делла Вольпе чужд пониманию специфики звучания стиха. Вся аргументация, ниспровергающая «эстетический миф» о «звукообразе», ведется с оглядкой на лингвистику; «чувственному растрачиванию конкретно-рациональной строгости поэзии в импрессионистической критике» Г. делла Вольпе противопоставляет узко рационалистическую трактовку стиха как «типичной многозначности», своеобразной смысловой разработки и чуждой или во всяком случае безразличной звуковому оформлению, так же как содержание речи безразлично к фонетическому плану языка.

«Музыкальное» толкование поэзии, по его мнению, неуместно и изжило себя как проявление гедонизма. Чтобы покончить с этим заблуждением эстетического вкуса, Г. делла Вольпе анализирует мелодию стиха и приходит к выводу, что эта самая музыка, лучше всего ощутимая в скандированном произнесении, находится

даже как бы в противоречии с вербальной фразой. О том, что эквивалентом музыкальной фразы в стихе является не размер сам по себе, а ритмико-синтаксические интонационные единицы, он и не подозревает.

Так, представление о специфике поэзии и ее отличии от науки не идет у Г. делла Вольпе по существу дальше, чем позволяет аналогия язык — речь. Искусство — это характерная полисемная типичность, а наука — характерная однозначная типичность. В переводе на понятный язык это означает, что искусство и наука по-своему совершают процедуру абстрагирования материально-буквального, т. е. эмпирической реальности. Логические мыслительные операции искусства зафиксированы в самом контексте произведения, мысль «пленена» своим контекстом, который обеспечивает ее многозначность. Поэтический текст обладает семантической самостоятельностью в отличие от научного или философского, который как бы подразумевает множество разнородных «контекстов» для своего применения и развертывания.

Нам пришлось провести эту опись терминов для того, чтобы стала понятной методологическая кульминация «Критики вкуса», которая венчает собой исследовательские достижения «семантической» эстетики (мы предпочли бы ее назвать скорее лингвистической, чем действительной структурно-семиотической). Речь идет о методологической теории критической парафразы, семантической диалектике, с помощью которой, как считает наш философ, удается представить произведение в его исторической человеческой целостности, во всем богатстве заключенного в нем смысла — исторического, социального и поэтического, а главное — преодолеть метафизический разрыв искусства и науки, точнее, о ее верификации с помощью «семантического ключа». Г. делла Вольпе постулирует идею эстетической критики как диалектической «парафразы», т. е. подвижного и гибкого анализа произведения, который бы позволял удерживать одновременно в сознании и художественный результат — целостное художественное произведение, и его генетическую предпосылку — породившую его реальность, историческую почву, во всем ее своеобычии (буквально-реальное), не упуская при этом из виду обусловленность и взаимозависимость художественного и логиче-

ского мышления соответствующей эпохи. Идея диалектической парафразы достаточно плодотворна.

Выводы, к которым он приходит в результате,— например, что «поэтическая правдивость есть вместе с тем глубоко социологическая (конкретно-историческая.— *К. Д.*), а следовательно, реалистическая истина»,— бесспорны. Но сам способ и процедура доказательства с помощью семиотического ключа — это насильственное выламывание специфики искусства с целью гносеологической идентификации с наукой.

Метафизическая изоляция науки и искусства преодолевается, согласно Г. делла Вольпе, довольно просто: на уровне значения, в силу языковой общности всего лишь по-разному организованных смысловых единиц, которые без трудностей переходят одна в другую. «Семантическая диалектика» допускает поэтическое переосмысление однозначности научного понятия и эквивалентное обратному переходу через язык-посредник.

Узкий гносеологизм, сведéние образа к понятию отличает подход итальянского мыслителя к поэзии (несловесные виды искусства, как мы помним, защищены от этой операции структурной весомостью своего знака).

Как мыслит Гальвано делла Вольпе идеальную метафору? Как совершенную познавательную конструкцию, хотя времена «лингвистической» эстетики миновали вместе с Вико. Он считает, что художественный эффект, красота образа прямо зависят от его достоверности. Связь компонентов тропа настолько рациональна, что подчиняется принципу непротиворечия, утверждает Г. делла Вольпе. Самой надежной гарантией действительности поэзии он считает последовательный параллелизм тропа, приводя в подтверждение стихотворение Бернса («бледная луна заходит за белую волну и мое время заходит»). Насколько все это уязвимо, как может подвести эта логика, стоит лишь обратиться к любому иному художественному факту! Например, не достигается ли еще верней эффект поэтической меланхолии средствами так называемого обратного параллелизма, столь же распространенного приема народной песни, как и прямого контраста (сравните «К Климене» Баратынского, «Не бродить уж нам ночами» Байрона). А гротеск, ирония, парадокс, контраст — какие аналоги придется искать для них в логике, чтобы оправдать до-

стигнутую такими средствами поэтическую достоверность?

Но Г. делла Вольпе не ощущает ограниченности своего лобового рационализма. Категории «поэтическая человеческая истина», «поэтическая правда», «поэтическое мышление» вкрадываются иногда как бы против воли и ничего не говорят воображению ученого. «От Канта скрыта речевая, интеллектуальная природа метафоры»,— утверждает наш философ, не замечая метафоричности формулы, оказавшейся для него роковой: «язык искусства».

Неконтролируемое доверие к результатам своих лингвистических гносеологических изысканий притупляет иной раз его историческое чутье. Так, например, Г. делла Вольпе утрачивает ощущение исторической перспективы в контроверзе с Дж. Вико по поводу природы художественного обобщения в древнегреческом эпосе. Вико предполагает у античности особенности поэтического творчества, повторяющие свойства мифологического мышления. Г. делла Вольпе усваивает у Вико представление о познавательном характере тропов, но не замечает, что имеется в виду особый тип познания, хотя, казалось бы, это должно было быть понятно ему как приверженцу исторической морфологии сознания. Лингвистический инструментарий только портит неоспоримые достижения, которыми итальянский марксист обязан применению историко-материалистической диалектики к литературе (поэзии) и искусству.

Теоретическое наследие этого выдающегося философа, логика, эстетика играет существенную роль в современном развитии марксистской теории. Поэтому дальнейшее всестороннее исследование и критическое освоение этого наследия — важная задача не только итальянских, но философов-марксистов разных стран.

Е. М. Мелетинский

СТРУКТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ И ФОЛЬКЛОР

Рассмотрению некоторых узловых вопросов, связанных с применением структурной методики к традиционным, прежде всего фольклорным, формам словесного искусства необходимо предпослать несколько предварительных замечаний. Речь пойдет о структурной методике как инструменте научного исследования, позволяющем более точно и углубленно анализировать некоторые аспекты словесного искусства, чем это делается посредством других методических приемов. Не может быть и речи о трактовке структурализма как некоей новой философии или тем более как новой методологии, отменяющей или заменяющей философию как таковую. Как всякая научная методика, структуральный анализ перспективен в одних и ограничен в других направлениях: одни объекты для него более, а другие — менее проницаемы. К числу таких более проницаемых объектов, по-видимому, относится фольклор. Одним из наиболее острых вопросов является взаимоотношение структурных методов с историческим подходом. Отчетливое противопоставление синхронии и диахронии как дополнительных средств научного описания часто перерастало в их противопоставление как метода описания более объективного, «системного» менее специфическому, смешивающему системное изучение с исторической эмпирией, опирающегося на устарелые эволюционные теории, и т. п. Такого рода оценочное противопоставление несправедливо, так же как несправедливо и отрицание структурной методики на том основании, что она наиболее эффективна именно при синхроническом описании. Мне хочется подчеркнуть, что в русской и советской научных традициях никогда не было резкого противопоставления исторической и структурной типологии, хотя именно в России были сделаны некоторые очень важные

открытия в области структурного изучения словесного искусства, особенно фольклора. В. Я. Пропп в своей знаменитой «Морфологии сказки» показал, что инвариантами сказки являются не такие «атомы» и «молекулы» повествования, как мотив и сюжет, а конечный набор «функций» (типовых поступков действующих лиц) и сам их порядок, а также набор ролей, между которыми распределяются определенным образом конкретные сказочные персонажи со своими атрибутами. Подобное синхроническое описание В. Я. Пропп, однако, противопоставлял не исторической типологии, а так называемой «финской» школе, представляющей собой новейший вариант миграционизма. Свое синхроническое описание волшебной сказки он считал лишь введением в ее генетическое или культурно-историческое изучение, осуществленное им в другой книге — «Исторические корни волшебной сказки» (Л., 1946). Работы В. Я. Проппа 50-х и 60-х годов целиком укладываются в рамки сравнительно-исторической типологии. Некоторые спорные, но богатые интересными мыслями опыты типологического изучения фольклора и архаических стадий литературы предпринимались в 30-х годах некоторыми учениками Н. Я. Марра (И. Г. Франк-Каменецкий, О. М. Фрейденберг). Если В. Я. Пропп дал четкий анализ структуры повествования, то О. М. Фрейденберг в своей «Поэтике сюжета и жанра» (Л., 1936) пусть еще несовершенно (и с ориентацией на фантастическую марровскую «палеонтологию») проанализировала архаические фольклорные жанры в связи с мифологической семантикой и вскрыла метафорическую природу архаических фольклорных сюжетов, описала внутреннюю связь различных сюжетов и жанров, процесс формообразования как гипостазирования в различных плоскостях того же самого содержания, тех же мировоззренческих основ. Так же как и В. Я. Пропп, «марристы» не противопоставляли свою методику историческому изучению, а считали свои исследования реализацией принципов сравнительно-исторического подхода к фольклору и литературе. С историзмом не порывает и М. М. Бахтин, блестяще описавший в книге о Рабле, подготовленной еще в 30-х годах, структуру фольклорного «карнавального» мироощущения и творчества.

Необходимо сказать, что претензии буржуазных идео-

логов превратить структурализм в самостоятельную философскую систему являются неосновательными. Речь может идти лишь о конкретном решении конкретных научных проблем.

Экспансия структуральных методов в другие гуманитарные науки со стороны лингвистики накладывает отпечаток на терминологию и влечет на первых порах прямое перенесение представлений, оттуда заимствованных. Путем прививки структурной лингвистики к традициям французской социологической школы (и отчасти американской школы культурной антропологии) Клод Леви-Стросс создал в 50-х годах структурную антропологию (этнологию, этнографию).

Несмотря на то что Леви-Стросс сознательно ориентировался на модели «фонологические» и другие, разработанные лингвистами, структурализм настолько укоренился во французской этнографии, что сама эта область стала рассматриваться как привилегированная сфера применения структурных методов. Вопрос о специфичности структурных методов для этнографии принципиален и имеет прямое отношение к проблеме границ и форм применения этих методов в других гуманитарных науках. Леви-Стросс объясняет «привилегированность» этнографических объектов для структурных методов (отождествляемых им со строго объективными, научными) особым положением по отношению к исследователю небольших отсталых экзотических племен («астрономическая» удаленность, другой ритм времени), их бóльшей близостью к природе и естественностью их форм мышления, адекватных его всеобщей структурно-бессознательной основе, а также наглядностью и тотальным характером их социальной структуры, ее стабильностью (из-за сопротивления всякому изменению), откуда следует принципиальная «семиотичность» этнологии. Архаические культуры (а этнология обычно имеет дело с такими) действительно более проницаемы для структурализма в силу устойчивости их структур и благодаря тотальному охвату относительно простыми и однородными знаковыми системами. Исторический аспект как предмет науки от этого не исчезает и не уменьшается в своем значении (он ведь имеется и в этнографии) и должен изучаться теми методами, для которых он проницаем (этого не отрицает и Леви-Стросс,

в отличие от некоторых других структуралистов). Но при этом синхроническое и диахроническое описания не должны эклектически смешиваться. А для их органического сочетания необходима разработка соответствующей метатеории, что еще не сделано, что является важнейшей задачей, решение которой облегчит научный синтез различных аспектов. К сказанному можно добавить, что хотя архаические культуры более проницаемы для структурной методики, возможность ее применения этими культурами не ограничивается. Выяснение генезиса художественных произведений расслаивает эти произведения или виды произведений на ряд стадиальных пластов, так что вскрывается гетерогенность отдельных элементов произведения. Однако такое «разнимание на части» не может вести к рассмотрению произведения словесного искусства как действующих систем. Структурный анализ осуществляет «расслоение» совершенно иным способом (на функциональные блоки, семантические уровни, коды). «Историческое» и «логическое» далеко не всегда и не во всем совпадают.

Фольклористика, несомненно, является «привилегированным» полем применения структурных методов, так же как и этнография. Фольклористика часто трактуется как часть этнографии или этнологии. В известном смысле фольклористика и собственно литературоведение «дополнительны» по отношению друг к другу как этнология и история. Это особое положение фольклористики между этнографией и литературоведением делает фольклористику чрезвычайно важным звеном в развертывании структурных исследований.

Фольклор, не только «первобытный, проницаем для структурального анализа в силу своей коллективности, полистадиальности, наглядной семиотичности.

Коллективность и устность фольклора облегчает возможность отвлекаться от своеобразия творческой личности народного сказителя, хотя среди сказителей и встречаются яркие таланты. В принципе фольклорная эстетическая норма, осознаваемая носителями фольклорной традиции, есть повторение песни или сказки, воспроизведение ее такой, какой она жила в устах дедов и прадедов, тогда как даже средневековый книжный поэт колеблется между верностью традиции и стремлением воссоздать ее «по-своему».

Фольклорное воспроизведение, однако, как известно, только у плохих певцов или рассказчиков имеет характер произнесения заученного наизусть. Настоящий сказитель, ориентируясь на известные ему образцы стиля, знание сюжета и поэтической лексики, отдельных «формул», прежде всего воспроизводит определенные поэтические структуры (на всех уровнях), оставаясь строго в пределах соответствующей символической моделирующей системы. Даже «формулы» не повторяются буквально, а варьируются в пределах определенной мысли, структуры и лексического набора. Исследование чрезвычайно облегчается тем, что фольклорное произведение живет только в виде многочисленных вариантов. Это открывает дорогу и более точному применению статистического анализа поэтических структур, чем в литературоведении.

Фольклор полистадиален в том смысле, что каждая песня или сказка сохраняет различные исторические «пласты», но эти пласты самой фольклорной традицией «суммируются», включая все нововведения в определенные достаточно стабильные структуры[1]. Неудивительно, что фольклор индейцев был в центре научных интересов Леви-Стросса, его основным «материалом». Советские фольклористы П. Г. Богатырев и особенно В. Я. Пропп на фоне формалистического литературоведения 20-х годов вплотную подошли к структурализму,

---

[1] Американцы М. Парри (M. Parry) и А. Лорд (A. Lord), искавшие ключ к стилю гомеровского эпоса в устной технике исполнения, изученной ими на материале сербо-хорватского эпоса, практически подтверждали фольклорный генезис эпопей наличием клишированности и отчасти «структурности» (см.: *A. Lord.* The Singer of Tales. Harvard Mass., 1960). Автор настоящей статьи доказывает (см.: *Е. Мелетинский.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968) архаичность и фольклорные корни древнескандинавского эпоса тем, что его стиль составляет обширную систему, что его «общие места» представляют структуры, образованные набором бинарных оппозиций (типа снаружи — изнутри, один — весь, плакать — смеяться и т. п.). Аналогичные наблюдения имеются в работах Б. Л. Рифтина по фольклоризму китайской литературы (см.: *Б. Л. Рифтин.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1970). О специфике фольклора ср. статью известного румынского фольклориста М. Попа (*M. Pop.* Der formelhafte Charakter der Volksdichtug.— «Fabula», 1969; *B. Nathhorst.* Genre, Form and Structure in Oral Tradition.— «Temenos», vol. 3. Turku, 1968, p. 128—135).

опережая в этом смысле своих достаточно одаренных коллег — литературоведов.

В фольклористике [2] имеются многочисленные и очень интересные попытки структурального изучения малых жанров (пословицы, поговорки, загадки, заговоры и т. п.), в которых исключительно велик удельный вес языковой стихии. Среди ряда опытов, созданных такими одаренными фольклористами, как Т. А. Себеок, А. Дандес, М. Куусн, Б. Хольбек, А. М. Чиризе, Е. С. Кёнгяс-Маранда [3], следует отметить как одно из самых удачных исследование Г. Пермякова (Москва) [4], выделившего конечный набор оппозиций, к которому могут быть сведены все пословицы, и показавшего, что среди пословиц можно найти утверждения всех логических типов относительно данных оппозиций. Пословицы трактуются им как знаки определенных инвариантных ситуаций.

Такой постепенный переход от структурального анализа речи к анализу искусства без разрыва «непрерывности» несомненно плодотворен, поскольку дает возможность прямого использования достижений лингвистики; но необходимо одновременно идти и другим путем, заведомо отрываясь от языка, сразу обращаясь к надъ-

---

[2] Некоторый ограниченный обзор литературы можно найти в работах: *Gêza de Rohan—Csermak.* Structuralisme et folklore.— «IV international Congress for Folksnarrative research in Athens». Athen, 1965, p. 399—407; *V. Voigt.* Toward Balancing of Folklore Structuralism.— «Acta Ethnographica. Academiae Scientiarum Hungaricae», t. 18. Budapest, 1969, p. 247—255; *B. Nathhorst.* Folmal or structural studies of traditional Tales.— «Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm studies in Comparative Religion», Stockholm, 1969; *Е. Мелетинский.* Структурно-типологическое изучение сказки.— В кн.: *В. Я. Пропп.* Морфология сказки. М., 1969 (имеются англ., нем., франц. и словацкий переводы), ср.: *E. Meletinsky.*

[3] Structural Typological Study of Folklore.— «Social Sciences», N 3, Moscow, 1971.

[3] *E. O. Arewa* and *A. Dundes.* Proverbs and the Etnography of Speaking Folklore.— «American Anthropologist», vol. 66, 1964, p. 70—85; *A. Cirese.* Prime annotazioni per una analizi strutturali dei proverbi. Universitá de Cagliari, 1969; *B. A. Georges* and *Alan Dundes.* Toward structural Definition of the Riddles.— «Journal of American Folklore», vol. 16, 1963, p. 111—118; *Elli Köngäs Maranda.* Structure des énigmes.— «L'homme», vol. IX, Paris, 1969, p. 5—48.

[4] *Г. Пермяков.* От поговорки к сказке. М., 1971; «Избранные пословицы и поговорки народов Востока». М., 1969 («Введение»); ср.: *И. А. Чернов.* К структуре русского любовного заговора.— «Труды по знаковым системам», вып. II, Тарту, 1965, стр. 159—172.

языковым уровням, специфичным для искусства [5]. Если говорить о словесном повествовательном искусстве, то на первом плане должно быть, естественно, изучение структуры сюжета и системы персонажей. Именно здесь реализуется относительная, но при этом принципиальная «простота» фольклора как объекта структурного исследования по сравнению с литературой, особенно литературой нового времени. Не случайно основы структурного изучения художественного повествования были заложены на материале народной волшебной сказки.

Если первая работа Леви-Стросса о мифе (1955) была прямо ориентирована на лингвистические образцы (миф рассматривался как феномен языка, но на уровне предложения, а не фонем и семантем) и «идеалом» для мифа служил язык — универсальное орудие информации, то уже в первом томе «Мифологичных» (1964) миф все больше сближается с музыкой, таинственной, непереводимой (она, по Леви-Строссу,— лишь метафора речи), но зато являющей высшее выражение художественной структуры. Эта переориентация с языка на музыку имеет и положительную и отрицательную стороны. С одной стороны, появляется призрак формализма, против которого сам Леви-Стросс активно борется; с другой — открываются в мифологии более глубокие стороны, роднящие ее с литературой и искусством. Следует подчеркнуть, что Леви-Стросс совершенно не склонен отождествлять мифы индейцев (с их глубокой «семиотичностью») и современную литературу, как это делают представители ориентированной на Юнга мифологической школы в литературоведении (Фрай, Чейз и др.), а из структуралистов — Барт. Еще менее склонен к этому автор настоящей статьи. Но не следует забывать о том, что миф несомненно был в числе истоков словесного искусства. И действительно, левистроссовский анализ метафорической логики индейских мифов в некоторой части безусловно может быть применен к анализу художественного мышления и эстетического феномена.

---

[5] О необходимости в большей мере учитывать специфику искусства при применении структурных методов к эстетической сфере писал, например, итальянский ученый Джилло Дорфлес (*Gillo Dorfles*. Pour ou contre l'estétique structuraliste.— «Revue internationale de philosophie», t. XIX, N 73—74, f. 3—4, 1965, p. 409—441).

Структурный подход к эстетическому феномену позволяет выявить тот рациональный механизм, который обеспечивает колоссальные познавательные возможности искусства, не апеллируя при этом ни к интуитивизму, ни к плоскому дидактизму. Разумеется, применение теории Леви-Стросса к анализу словесного искусства может быть только крайне осторожным и сопровождаться рядом строгих ограничений. Но даже оставаясь в рамках изучения фольклора американских индейцев, можно отметить некоторые спорные моменты в методике Леви-Стросса.

На мой взгляд, он, например, недостаточно различает оппозиции, лежащие в основе фундаментальных мифологических антиномий (типа жизнь — смерть), и оппозиции, ведущие к различию вариантов, форм, аспектов (пространство — время, верх — низ, мужской — женский и др.); разумеется, те же самые оппозиции могут менять свою модальность. Кроме того, Леви-Стросс недооценивает важность различения описаний «извне», глазами исследователя, и «изнутри», на основании терминологии самих носителей фольклора (недооценка эта, по-видимому, связана с надеждой на приближение через изучение мифологии к познанию единых для всего человечества ментальных структур). В этом плане Леви-Стросс несколько злоупотребляет оппозицией природы и культуры, которая в «философии» самих индейцев вряд ли играла столь важную роль. Это показывают мифы о культурных героях, в которых добывание элементов природы и культуры переплетено и часто отождествлено. Можно изучать структурными методами язык и фольклор индейцев, в большей мере учитывая своеобразие средств выражения в местных культурах в духе гипотезы Сепира-Уорфа (Sapir-Worf). Уклон в семантическую парадигматику не является необходимым свойством структурализма, поскольку В. Я. Пропп предлагает нам другой вариант структурного изучения, а именно — анализ самого повествования.

Есть, правда, один момент в анализе мифов у Леви-Стросса, который в большей мере связан с существенными сторонами структурной методологии. Дело в том, что повествовательность — это не просто один из аспектов мифа, а глубокое выражение его специфики, заключающейся в том, что модель мира о мифе описы-

вается в виде рассказа о происхождении его элементов. События мифического времени оказываются «кирпичиками», из которых устроен мир. Событийный «код» оказывается как бы привилегированным языком мифа, и, таким образом, снова возникает проблема соотношения структуры и события, связанная с общим вопросом об историзме. Кроме того, по-видимому, абсолютная переводимость информации с языка одного кода на язык другого есть тоже некая абстракция, хотя и необходимая в качестве предпосылки для исследования. (В действительности, вероятно, имеет место некоторая потеря или обогащение информации при перемене кода.) При дальнейшем уточнении методики этот момент также должен быть учтен.

Основы структурного изучения повествовательного фольклора были заложены (что имеет огромное значение для словесного искусства в целом) В. Я. Проппом и Клодом Леви-Строссом, шедших с противоположных концов — «синтагматического» и «парадигматического», повествовательного и семантического. Дальнейшее развитие структурного изучения должно обязательно включать в себя синтез этих подходов (плюс проблему сочетания структурного описания с историческими аспектами). Это сейчас широко осознается в науке в разной степени и форме. Имеются работы, в основном ориентированные на В. Я. Проппа (в частности, опыт описания сказок американских индейцев Дандесом[6]) или Леви-Стросса[7]. Одна из попыток синтеза принадлежит А. Ж. Греймасу[8], работающему в направлении создания

[6] *A. Dundes.* The Morphology of North American Indian Folktales.— «F. F. Communications», N 195, Helsinki, 1964. На Проппа, в основном, опираются работы по структуре повествования, см., например, книгу: *Cl. Bremond.* Poetique du récit. Paris, 1973 и статьи Барта, Бремона, Тодорова, Женет («Communications», VIII, Paris, 1966).

[7] Например: *E. Leach.* Lévi-Strauss in the Garden of Edem.— «Transactions of the New York Acadèmy of Science», serie II, vol. 23, N 4, 1964 и очень многие другие работы. Следует отметить, что в более поздней работе Лича, прямо посвященной Леви-Строссу (*Lévi-Strauss.* Fontana/Collins, 1970), отношение его делается гораздо более критическим. Леви-Стросс оказал самое серьезное влияние на советские структуральные работы по мифологической семантике; см. книгу В. В. Иванова и В. Н. Топорова «Славянские языковые моделирующие семиотические системы» (М., 1965) и многочисленные статьи этих авторов.

[8] *A. J. Greimas.* La sémantique structurale. Paris, 1970.

повествовательной грамматики. Имеется и другой опыт, по-видимому, более «стихийный» (Проппа он едва ли знает, а к Леви-Строссу относится критически),— австралийского этнографа Станнера[9], который на конкретном материале мифов муринбата не только сопоставил сюжетную синтагматику мифов с их семантической парадигматикой, но также показал структурное тождество мифов и ритуалов (генетически не связанных) у австралийских аборигенов. Между прочим, Станнер показывает, что логика бинарных оппозиций не столь универсальна. Известную роль играют нейтральные «зоны». Эти наблюдения, однако, не опровергают основных принципов Леви-Стросса (хотя и уточняют их) и даже, может быть, подкрепляют его теорию медиаторов[10].

В работах супругов Маранда, Кюизенье, Баклера и Селби осуществляются интересные попытки «автоматического» анализа фольклорных повествовательных текстов при помощи компьютеров, а также применения логико-математической теории графов, порождающей грамматики Хомского, лингвистической теории Ингве, новейших психологических изысканий Миллера и т. п. Пока, однако, эти попытки не меняют методологической ситуации в структурно-типологическом изучении фольклора.

---

[9] *E. W. Stonner.* On Aboriginal Religion. Sidney, 1966 (Oceania Monographs, N 11).

[10] Настоящая статья не является обзором опытов структурного изучения фольклора, и я не останавливаюсь на многих интересных работах, см., например: *Th. A. Sebeok.* Statistical Contingency Method in Folklore. Indiana University Publications.— «Folklore Series», N 9. Bloomington, 1957, p. 130—140; *B. P. Armstrong.* Content Analysis in Folkloristics.— «Trendes in Content Analysis», Urbuna, 1959, p. 442—446; *I. L. Fischer.* The sociopsychological analysis of Folklorecs.— «Current Anthropology», 1963, vol. 4, p. 235—295; *E. Waungh.* Structural Analysis in Literature and Folklore.— «Western Folklore», vol. 25, p. 151—164; *M. Pop.* Aspects actuels des recherches sur la structure des contes.— «Fabula», Bd. 9, H. 1—3; *P. Maranda.* Computers in the bush: Fools for the Automatic Analysis of Myth.— «Essays on the verbal and visual Arts», Seattle and London, 1967, p. 77—83; *P. Maranda.* Analyse quantitive et qualitative des mythes sur ordinateur.— «Calcul et formalisation dans les sciences de l'homme», Paris, 1968, p. 79—86; *P. Maranda.* Formal Analis and inter-cultural studies.— «Social Science information», vol. VI, 4, 1967; *P. Maranda.* Cendrillon: théories des graphes et dis ensembles.— «Semiotique narrative et textuelle présenté par Cl. Chabrol». Paris, 1973, p. 122—130; *Ira R. Buchler* and *Henry A. Selby.* A. Formal Study of Myth. Austin, 1968; и др.

Дальнейшее исследование повествовательного фольклора неизбежно будет еще некоторое время протекать на путях сближения «синтагматического» (Пропп) и «парадигматического» (Леви-Стросс) аспектов, но, как мне кажется, уже на данном этапе исследования целесообразна попытка включения в научный синтез и исторического аспекта. Координация исторической и структурной поэтики представляется мне плодотворной при изучении морфологии повествовательного фольклора. В структурных исследованиях по фольклору и мифологии советских ученых интерес к сочетанию историзма и структуры наличествует с самого начала: В. В. Иванов и В. Н. Топоров, отчасти Б. Л. Огибенин, широко используют арсенал структурализма в целях исторической реконструкции индоевропейских мифологических систем в связи с изучением семантики индоевропейских языков и культур. Автор настоящей статьи в упоминавшейся уже книге «Эдда» и ранние формы эпоса» пользуется структурными методами для решения задач исторической поэтики. Б. Н. Путилов объясняет немотивированность в славянских эпических песнях сохранением архаических сюжетных структур. Но в некоторых случаях, наоборот, подспорьем к описанию структур в фольклоре могут служить и экскурсы в область традиционной исторической типологии.

Даже беглое сопоставление сделанных одним и тем же методом синхронических описаний русской волшебной сказки В. Я. Проппом и архаических сказок североамериканских индейцев А. Дандесом наводит на мысль о целесообразности сравнения различных синхронических «срезов» ради восстановления морфологической эволюции, изучения генезиса и формирования некоторых морфологических структур — с одной стороны, ради более правильного выбора оптимального способа синхронного описания — с другой. Эволюция классической волшебной сказки из мифологических сказок типа индейских (изученных Леви-Строссом «парадигматически» и Дандесом «синтагматически») гипотетична, но весьма вероятна и во всяком случае как рабочая гипотеза может быть продуктивно использована.

Указанная выше задача синтеза научных «традиций» В. Я. Проппа и Клода Леви-Стросса требует очень четкого выяснения различий между их объектами и, на

несколько более высоком уровне абстракции, между мифом и сказкой. Между мифом и сказкой в рамках единого архаического культурного ареала обнаруживаются известные различия, которые можно описать набором оппозиций (священный — профанный; достоверность строгая — нестрогая; судьба космическая, коллективная — семейная, индивидуальная; время доисторическое — неопределенное; этиологизм субстанциональный — орнаментальный). Однако различия эти слабо отражаются в сюжетной структуре. Зато отчетливо структурные различия имеются между архаической мифологической сказкой и развитой волшебной сказкой. Такая мифологическая сказка представляет собой своеобразную метаструктуру по отношению к волшебной сказке на сюжетном уровне, а эта последняя обнаруживает наличие довольно жестких структурных ограничений, не известных первобытному фольклору. Именно поэтому мы не можем принять полностью интересную попытку Греймаса распространить на миф препарированную им модель классической волшебной сказки В. Я. Проппа.

Первобытные мифы и волшебные сказки, так же как и некоторые другие виды повествовательного фольклора, объединены ритмом потерь и приобретений, связанных между собой действиями героев. Дистрибутивно тождественны между собой деяния демиургов в мифах, проделки зооморфных плутов-трикстеров в животных сказках и испытания героев в волшебных сказках. В первобытных мифах-сказках финальный член сюжетной синтагматики может быть как положительным (приобретение), так и отрицательным (потеря), последнее — реже, а в классических сказках он всегда положителен (типичный финал — женитьба на царевне). В первобытных мифах-сказках все синтагматические звенья достаточно обособлены и большей частью структурно равноценны, между ними нет иерархии; в классической волшебной сказке отдельные сюжетные звенья обязательно включены в иерархическую ступенчатую структуру, в которой одни сказочные ценности — средство для добывания других. Иерархическая ступенчатая структура состоит из двух или трех основных звеньев и опирается прежде всего на нерелевантную в мифах (что, как нам кажется, не учел Греймас) оппозицию предварительного и основного испытания. Именно эта оппози-

ция является ключевой для волшебной сказки, поскольку предварительное испытание доставляет герою помощь волшебных сил, которые в ходе основного испытания фактически действуют за героя. Категория волшебного, хотя генетически и связана, вероятно, с «магическим» и «сакральным», не тождественна им и специфична для сказки, а не для мифа. Необходимой предпосылкой этой специфики является появление сознательного поэтического вымысла, превращение «конкретно-этнографической» фантазии в обобщенно- (даже в какой-то мере условно-) поэтическую, а это, в свою очередь, следствие важнейших общественно-исторических сдвигов. Оппозиция предварительного и основного испытания двойная — по результату (чудесное средство и сказочная цель) и по характеру самого испытания: во втором случае — подвиг, хотя и обеспеченный почти полностью волшебной помощью, а в первом случае — своеобразная проверка знания героем правил поведения. Это — два уровня, которые различаются в сказке. Наконец, очень часто (но необязательно) в сказке наличествует третий большой синтагматический блок — дополнительное испытание на идентификацию: герой должен доказать, что именно он, а не соперники-самозванцы (старшие братья, спутники и т. п.) совершили подвиг (опять «проверка», «установление личности» героя). После этого герой получает в награду царевну и полцарства. Это конечная сказочная цель и апофеоз. В первобытных мифах-сказках на первом плане — добывание мифических (космических) и ритуальных объектов, приобретение духов-хранителей (предшественников волшебных помощников), испытания типа инициации, а тема женитьбы является периферийной; семейные или любовные отношения выступают иногда как средство достижения хозяйственных успехов, магических предметов, чудесных эликсиров и т. п.; чудесная (тотемная) жена всегда обеспечивает герою охотничью удачу, урожай и т. п. Социально-экономическая роль брачного обмена как источника «дани» для «свойственников» наглядно показана Леви-Строссом. При переходе от мифа к классической волшебной сказке средство и цель как бы меняются местами. Даже в сказках о добывании «диковинок» (сюжеты 550—551 по международной системе Аарне-Томпсона), по-видимому, восходящих гене-

тически к мифам о культурных героях, поиски пера жар-птицы, живой воды и т. п.— лишь прелюдия к женитьбе на царевне, не говоря уже о других сказках, где чудесные предметы выступают всегда в качестве средства, ведущего в конечном счете к счастливой женитьбе. Женитьба героя — ключевой момент в семантике, синтагматике и аксиологии сказки. Фундаментальные противоречия, выявляемые на уровне сказочной семьи, преодолеваются героем путем женитьбы, которая влечет за собой изменение его социального статуса. Женитьба, таким образом, осуществляет медиальную функцию. Характерная для мифа семантика «своего — чужого» дополняется в сказке очень важной оппозицией «низшего — высшего», по отношению к которой женитьба и осуществляет медиацию. И в характере самой медиации классическая сказка существенно отлична от мифа.

Миф, по Леви-Строссу, может быть логическим инструментом для разрешения фундаментальных противоречий, с которыми сталкивается «коллективное сознание» в архаических обществах. Противоречия эти не столько разрешаются, сколько обходятся посредством прогрессирующей медиации (замена более далеких полюсов промежуточными звеньями). Герой мифа, обладающий чертами, связывающими его с обоими полюсами, выступает как благодетельный посредник. В классической волшебной сказке фундаментальные противоположности типа «жизнь — смерть» часто уступают место живым социальным конфликтам, обычно на уровне семьи; и медиация заключается в том, что герой как бы убегает от конфликта благодаря своей более или менее заслуженной счастливой судьбе, ведущей к браку с царевной и перемене социального статуса. Описываемый феномен интегрирует синтагматику сказки с глубокими семантическими изменениями (парадигматического характера). Таким образом, при историко-генетическом освещении проясняется генезис самих структур и диахронические сдвиги предстают как серия взаимосвязанных изменений частей определенной структуры.

Теперь снова вернемся к чисто синхроническому плану, к проблеме синтеза синтагматики и семантики сказки.

Пропповские функции могут быть сгруппированы в большие синтагматические блоки, каждый из которых

состоит из «испытания» и приобретаемой в результате сказочной «ценности». Как мы уже видели, могут быть два или три испытания и два основных вида «ценностей» — чудесные объекты и царевна-невеста. Некоторые пропповские функции могут быть представлены как алломорфы испытаний, например: борьба — победа, задача — решение, чудесное перемещение к цели и магическое бегство после основного испытания (подвига).

Упоминавшиеся выше правила поведения, контролируемые «дарителем» в ходе предварительного испытания, составляют автономную семантическую систему, не зависимую от сюжетного (синтагматического) развертывания, тем более что эти правила поведения исполняются героем (и всегда не исполняются ложным героем — самозванцем) на протяжении всего повествования. Поведение по правилам (за которым, конечно, стоят сильно обобщенные морально-правовые нормы) определяет структуру сказочного поступка и опирается как на основной принцип — на обязательность положительного ответа на любой вызов, особенно ведущий к действию: всякое предписание должно быть выполнено, а всякий запрет нарушен, так как позитивным должен быть второй член «пары», связанной импликацией. Если различать «позитив» и «негатив», а также «материальное действие» и «информацию», то возникает стройная система, составленная из пропповских функций, включенных им в завязку.

Материальное действие	предписание/исполнение (AB)	вопрос/ответ (AB) информация
	подвох/пособничество (AB)	выведывание/выдача AB

Кроме того, если предписание / исполнение (также выбор / согласие; предложение (правильный выбор) обозначено через AB, то запрет / нарушение будет выглядеть как $\bar{A}B$ (видим, что реакция, действие все равно положительны), а предписание / неисполнение (то, что характеризует ложного героя) как $A\bar{B}$.

Вся эта система поведения, абстрагированная от конкретных обычно-правовых норм, специфична для сказки. Это не мешает тому, что поступки героя могут одновременно иметь моральную характеристику (вежливость, щедрость, доброта и т. п.), что тоже типично для сказки.

Единство синтагматики и парадигматики анализ обнаруживает и при изучении динамики перемещений и превращений в связи с пространственно-временной моделью сказки [11].

Что касается общей семантики сказки (в левистроссовском смысле), то, как уже указывалось, в сказке сохраняется важнейшая мифологическая оппозиция «свой» — «чужой» (характеризующая отношения героя и антагониста), проецируемая на различные плоскости: дом — лес (ребенок — баба-яга), наше царство — иное царство (молодец — змей), родная семья — неродная семья (падчерица — мачеха) и т. п. При этом меняется характер «вредительства» антагониста: мачеха изгоняет падчерицу, чтоб ее извести; баба-яга заманивает детей, чтоб их съесть, змей похищает царевну себе в наложницы и т. д. И В. Я. Пропп и Клод Леви-Стросс показали глубокое единство своих объектов — русской сказки или, соответственно, мифов индейцев Южной Америки. Но В. Я. Пропп, в отличие от Леви-Стросса, ограничился демонстрацией тождества синтагматических «функций». Однако, используя методику Леви-Стросса, можно представить это единство со стороны семантики, представить сказки как цепи трансформаций. Сказки сохраняют определенную арматуру (чаще всего в виде семейно-брачных отношений), в рамках которой происходят структурно-семантические сдвиги и сюжетные трансформации. Так, например, архаический сюжет о чудесных женах (АТ 400, 313) пользуется сугубо «мифологическим» языком: брачные отношения даны буквально в терминах тотемической мифологии (супруг как представитель иного тотема). Брачная связь здесь нормально экзогамна и как таковая объединяет «свое» и «чужое» в виде «человеческого» и «звериного». В некоторых вариантах (типа «царевны-лягушки») на это еще накладывается оппозиция «высокого» и «низкого». В сказках о змееборцах (АТ 301—303) видна общая с предыдущим типом «арматура»: герой проходит испытания у некоего демонического «хозяина» в ином мире, причем герою помогает девушка, находящаяся во влас-

[11] Ср. анализ былины в этом плане в работах С. Ю. Неклюдова (К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в былине.— «Летняя школа по знаковым системам», Тарту, 1966, стр. 41—45).

ти «демона» и впоследствии выходящая замуж за героя. Всему этому предшествует перемещение героини, а за ней героя в «иное царство». Ключом для трансформации сюжета является переход от «нормального» далекого брака (в смысле соблюдения экзогамии — эндогамии) к слишком «далекому» (с нарушением эндогамии). Со змеем (он — это слишком далекий «жених») тотемическая мифология превращается в хтоническую. Соответственно возникает серия трансформаций: героиня происходит не из «иного», а из нашего мира и является не дочерью, а пленницей демона; вместо возвращения жены в ее царство будет похищение царевны (невесты) в чужое царство; испытание в ином царстве будет не решением задач тестя, а борьбой. «Двойному» браку чудесной жены с героем (до ее ухода и после брачных испытаний у тестя) будут синтагматически соответствовать два «брака» — неправильный со змеем и правильный — с героем.

Обратимся к типичнейшим волшебным сказкам о золушке, свином кожушке и т. п. (АТ 510—511). В этих сказках заведомо нарушаются семейно-брачные нормы; либо экзогамия, вплоть до инцеста (отец преследует дочь), либо эндогамия (женитьба отца на слишком далекой жене, иногда ведьме — будущей мачехе). В первом случае (АТ 510 В) сюжет сопоставим со сказкой о чудесной жене (АТ 400) в том смысле, что легкое нарушение брачных табу (не называть по имени, не ругать жену и т. п.) здесь заменяется предельно сильным нарушением — инцест. В обоих случаях за нарушением табу следует уход героини от нарушителя, но в АТ 400 — в семью, к своему отцу, во вновь обретенной звериной оболочке, а в 510 В — из семьи, от своего отца, в звериной маске. В 510 А (сказки о падчерице) зооморфная жена — дарительница уступает место зооморфной матери — помощнице (чудесная корова или коза). В этих сказках «мифологический» код уступает в основном место семейно-бытовому; тогда как, например, в другой группе сказок о гонимых детях и девушках (АТ 427 с бабой-ягой и т. п.) мифологический фон остается, но из макрокосмического делается микрокосмическим (не «иное» царство, а лесные ужасы). Отмечаемые при этом трансформации не связаны тождеством мотивов в обычном смысле. Этот анализ ук-

репляет нас в представлении о единстве сказок и сказочной семантики, лишь расчленяемой на уровни, коды и т. п. Однако внутри сказки имеются и отчетливые сюжетно-синтагматические типы, сохраняющие свою определенность, пусть даже на фоне всеобщих трансформаций. И эти типы должны быть вычленены также по определенным дифференциальным признакам как системы этих признаков, а не только заданы списком, как в общепринятых указателях сказочных сюжетов, вышедших из недр историко-географической школы (современная разновидность миграционизма). Пользуясь четырьмя оппозициями (наличие или отсутствие независимого от героя объекта борьбы, индивидуальность — коллективность цели героической деятельности, семейный — несемейный характер основной коллизии, мифическая — немифическая сфера основного испытания) и различая главные объекты поисков (женщина — чудесный предмет), нам удалось грубо выделить десять основных сюжетных групп. Дальнейшая дифференциация должна сопровождаться возвращением к анализу мотивов, но уже с позиций, достигнутых с помощью структурных методов, памятуя о том, что мотивы объединяются в сюжет посредством структуры.

Этими соображениями о путях применения структурной методики в исследовании сказки мы ограничимся [12].

Из всего вышеизложенного видно, что структуральная методика имеет серьезные перспективы в изучении фольклора, но что методика эта продолжает отрабатываться и совершенствоваться и что, наконец, она вступает на путь контактов и синтеза с историческим изучением, традиционным и структурным.

---

[12] См. подробнее в работе: *Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новиков, Д. М. Сегал.* Проблемы структурного описания волшебной сказки.— «Труды по знаковым системам», IV—V, Тарту, 1969—1971; см. также: *Е. Мелетинский.* Миф и сказка.— В сб.: «Фольклор и этнография». Л., 1970; Die Ehe im Zaubermärchen.— Festschrift-Ortutay», Budapest, 1970; «Le probleme de la morphologie historique du conte».— «Semiotica», Mouton, 1970, N 2; «Structural and typological study of folklore».— «Social Sciences», 1971, N 3; «Леви-Стросс и структурная типология мифа».— «Вопросы философии», 1970, № 7; *Леви-Стросс.* Только этнология? — Вопросы литературы», 1971, № 4; о семиотике мифологических сюжетов в древнескандинавской поэзии.— «Скандинавский сборник», XVIII. Таллин, 1970.

ПУБЛИКАЦИИ

К ПУБЛИКАЦИИ «О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ» И ДРУГИХ СТАТЕЙ А. ГРАМШИ

Советскому читателю нет нужды представлять Антонио Грамши — это имя широко известно в нашей стране: основатель Итальянской Коммунистической партии, выдающийся деятель международного коммунистического и рабочего движения, крупнейший теоретик-марксист, мужественный, несгибаемый и бесстрашный борец против фашизма.

Жизнь Грамши была целиком отдана борьбе за дело социализма, за революционное преобразование итальянского общества, борьбе за дело рабочего класса и всех трудящихся. Еще в ранней юности примкнув к рабочему движению, Грамши всегда был в центре ожесточенной политической и идеологической борьбы, которая велась в период прихода к власти фашизма. А когда фашисты бросили его в застенок (за активную революционную деятельность он был приговорен к 20 годам тюремного заключения), то и там он не прекращал своей борьбы: изо дня в день, в тяжелейших условиях фашистской тюрьмы, Грамши, прилагая поистине нечеловеческие усилия, вел напряженную научно-исследовательскую работу.

Еще в молодости он глубоко и основательно изучил труды классиков марксизма, изучил для того, чтобы применять это великое учение в революционной борьбе. Его ближайший друг и соратник П. Тольятти писал: «Решение задач, связанных с политической и организационной работой, с руководством рабочим движением и передовой партией рабочего класса, — вот к чему были устремлены все его помыслы. Он глубоко, самым скрупулезным образом изучил марксистскую литературу; но марксизм всегда означал для него неразрывное единство теории и революционной практики, взаимосвязь дел и принципов, непрерывное углубление теории на основе обобщения опыта классовой борьбы» [1]. Не случайно философию марксизма Грамши называл философией практики, противопоставляя ее всем формам спекулятивной идеалистической философии. Только филосо-

[1] *Антонио Грамши.* Избр. произв. в 3 томах, т. 1. М., 1957, стр. 7.

фию практики, т. е. марксистско-ленинскую философию, Грамши считал единственно научной философией, соответствующей нашей эпохе. Он высказывал пожелание, ставшее одной из основных тем его теоретических исследований,— пересмотреть и подвергнуть критике все исторические теории спекулятивного характера. «Нужно было бы,— писал Грамши,— с этой точки зрения написать новый «Анти-Дюринг», который мог бы стать «Анти-Кроче», в котором была бы дана не только полемика против спекулятивной философии, но также и полемика против позитивизма и механицизма и извращенных форм философии практики» [2]. В новых исторических условиях он, опираясь на труды Маркса, Энгельса, Ленина, продолжал развивать философию марксизма и в особенности теорию исторического материализма, подвергая уничтожающей критике различные формы ее ревизии и вульгаризации.

Большинство основных работ Грамши вынужден был писать в одиночной камере при отсутствии элементарных условий, необходимых для научной работы. Только благодаря своей железной воле, огромной эрудиции, глубокому знанию различных сфер человеческой жизнедеятельности Грамши смог написать гениальные труды, объединенные под общим названием «Тюремные тетради».

Огромную роль в создании новой культуры Грамши отводил литературе. Не случайно вопросам литературы, литературного творчества и литературной критики он уделял столь большое внимание. Почти весь том «Литература и национальная жизнь» [3] посвящен литературе и литературной критике. Проблемы литературы рассматриваются Грамши и в работах, собранных в томе под названием «Интеллигенты и организация культуры» [4], а также во многих других произведениях.

Следует подчеркнуть, что Грамши всегда тесно связывал проблемы развития литературы с проблемами развития культуры вообще. Например, касаясь проблемы романтизма в Италии, он говорит, что этот вопрос связан с вопросами театра, языка, с вопросом о том, почему итальянская литература не была народной, и т. д. А если в вопросе о романтизме вычленить теоретический и практический аспекты, то можно увидеть, что он предваряет, сопровождает, утверждает и развивает все то европейское движение, которое берет начало от Французской революции. Грамши логично приходит к выводу, что речь должна идти об исследовании истории культуры,

---

[2] *Antonio Gramsci.* Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce. Roma, Einaudi, 1955, p. 44.

[3] *Antonio Gramsci.* Letteratura e vita nazionale. Roma, Einaudi, 1954.

[4] *Antonio Gramsci.* Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura. Roma, Einaudi, 1955.

т. е. об истории литературы как части и аспекта более широкой истории культуры [5].

Литература, являясь специфической формой народного самосознания, всегда оказывала огромное влияние и воздействие на развитие человеческого общества. Именно поэтому Грамши уделяет большое внимание анализу социальной роли и функциям итальянской литературы, искусства, культуры и интеллигенции — создателям и носителям культуры, месту и роли художника, писателя в жизни итальянского общества, понимая, что коммунисты еще до завоевания власти должны привлечь на свою сторону прогрессивную интеллигенцию и уже в недрах буржуазного общества должны создать такую организацию интеллигентов, которая бы успешно вырабатывала новую, социалистическую культуру.

Труды Грамши играют важную роль в критике распространяющегося в последнее время во многих капиталистических странах поветрия культурнигилизма, отрицающего роль литературы, искусства и культуры, а также художественной интеллигенции и интеллигенции вообще (своеобразная оборотная сторона маркузеанства) в преобразовании современного общества на социалистических началах. Не проводя никакого различия между культурой социалистической и буржуазной, прогрессивной и реакционной, «левые» и «правые», «радикалы» и «либералы» объявляют всю современную литературу, искусство и культуру «буржуазными», требуя их немедленного уничтожения (как, впрочем, и всей существовавшей до сих пор культуры) и их замены первобытным «ритуальным» искусством и культурой, которые бы непосредственно «создавались» и «потреблялись» всем народом, без всякого участия писателей, поэтов, живописцев, музыкантов и т. д., то есть без участия художественной интеллигенции. Естественно, что в современных условиях острейшей классовой борьбы подобная мешанина левацко-анархистских, неотроцкистских, маоистских идеек может нанести определенный вред современному международному коммунистическому, рабочему и национально-освободительному движению.

Исходя из ленинского учения о культуре и культурной революции, Антонио Грамши дал глубокий конкретно-исторический анализ проблем литературы, искусства и культуры, роли художественной интеллигенции и интеллигенции вообще в революционном движении, в построении социалистического общества.

В последние годы интерес к теоретическому наследию Грамши постоянно возрастает. Его работы переведены и продолжают переводиться на многие языки мира. Выходят все новые и новые рабо-

[5] *Antonio Gramsci.* Letteratura e vita nazionale, p. 63—64.

ты, раскрывающие выдающуюся роль великого сына итальянского народа в современной культуре. Проводятся международные симпозиумы и конференции, посвященные изучению теоретического наследства Грамши. Так, в 1967 г. в Советском Союзе была проведена международная конференция, посвященная изучению важнейших аспектов учения Грамши. Вышли в свет материалы международной конференции [6], проведенной в Италии в 1967 г. Многие доклады и выступления были посвящены рассмотрению вопросов литературы в трудах Грамши [7].

В Советском Союзе труды Грамши издавались дважды: «Избранные произведения в трех томах» (М., 1957—1959); «О литературе и искусстве» (М., 1967).

В данном выпуске мы предлагаем читателю еще не опубликованные на русском языке статьи Антонио Грамши, посвященные анализу некоторых проблем литературы и искусства, представляющих по сей день огромный теоретический и практический интерес. С большим интересом читаются заметки Грамши о Де Санктисе, о Десятой песни «Ада» Данте, о народной литературе и, наконец, о русской литературе.

Перевод и необходимые комментарии к тексту сделаны Р. Хлодовским. Этот перевод выгодно отличается от предыдущих тем, что передает не только смысл текста Грамши, но и оттенки его мыслей. Вообще, видимо, уже назрел вопрос о переиздании опубликованных у нас трудов Грамши на более высоком научном филологическом уровне.

К. М. Долгов

---

[6] «Gramsci e la cultura contemporanea», v. I—II. Roma. Editori Riuniti, Istituto Gramsci, 1970.

[7] См.: *A. M. Cirese.* Concezioni del mondo, filosofia spontanea, folclore; *L. M. Lombardi Sartriani.* Gramsci e il folclore: dal pittoresco alla contestazione; *B. Anglani.* La revisione gramsciana di Croce e il concetto di «struttura» nelle note sul canto decimo dell «Inferno; *L. Rosiello.* Problemi einguictici negli scritti di Gramsci, v. II, p. 299—367,а также доклад: *Natalino Sapegno.* Gramsci e i problemi della letteratura и выступление по докладу: v. I, p. 265—302.

Антонио Грамши

О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ [1]

I

Возврат к Де Санктису [2].— Что означает, что мог бы и что должен был бы означать лозунг Джованни Джентиле [3]. «Вернемся к Де Санктису»? * Значит ли это механически «вернуться» к идеям Де Санктиса о литературе и искусстве, или же это значит — занять по отношению к искусству и жизни позицию, подобную той, которую в свое время занимал Де Санктис? Приняв эту его позицию как «образцовую», следует рассмотреть: 1) в чем состоит ее образцовость; 2) какая позиция ей сегодня соответствует, то есть какие интеллектуальные и моральные интересы соответствуют теперь тем интересам, которые определили деятельность Де Санктиса и придали ей определенное направление.

Нельзя сказать, чтобы жизненный путь Де Санктиса, будучи по существу последовательным, был бы столь уж пошло «прямолинейным», как это обычно принято думать. В последний период своей жизни и деятельности Де Санктис обратил внимание на «натуралистический» или «веристский» роман [4], а в Западной Европе эта форма романа была «интеллектуальным» выражением более общего движения «хождения в народ», народничества, охватившего некоторые слои интеллигенции в конце прошлого столетия, после заката демократии сорок восьмого года и после появления на горизонте широких рабочих масс, вызванного бурным развитием городской промышленности. Говоря о Де Санкти-

---

[1] Все примечания переводчика данной публикации печатаются в конце и помечены арабской цифрой. Примечания А. Грамши даются внизу страницы и помечаются звездочкой. Во всех случаях, где цитируются только итальянские издания, перевод принадлежит переводчику публикации.

* См., между прочим, первый номер еженедельника «Il Quadrivio».

се, необходимо помнить о его очерке «Наука и жизнь» [5], о его переходе в парламентскую левую, о его опасениях, что крайняя, кровавая реакция попытается прикрыться пышной, народной формой и т. п.

Мысль Де Санктиса: «Недостает силы воли, ибо недостает веры. И недостает веры, ибо недостает культуры». Но что значит в этом случае — «культура»? Она, несомненно, означает последовательную, единую, получившую национальное распространение «концепцию жизни и человека», «светскую религию» [6], философию, которая стала именно культурой, то есть породила определенную этику, определенный образ жизни, определенное гражданское и личное поведение. Все это требовало прежде всего объединения «культурного класса», и во имя этого трудился Де Санктис, создавая Филологический кружок, который, по его замыслу, должен был бы обусловить «объединение всех культурных, интеллигентных людей» Неаполя; но особенно это требовало новой позиции по отношению к народным классам, нового понимания — «национального», отличного от того, которым располагала историческая правая,— более широкого, менее нетерпимого, так сказать, менее «полицейского». Вот та сторона деятельности Де Санктиса, которую следовало бы осветить; этот элемент в его деятельности не явился, впрочем, чем-то совершенно новым, но представлял развитие начал, уже существовавших на протяжении всего пути писателя и политика.

2

ДАНТЕ. ДЕСЯТАЯ ПЕСНЬ «АДА» [7]

Презрение Гвидо [8]. В рецензии Дж. С. Гаргано «Язык во времена Данте и интерпретация поэзии» («Марцокко», 14 апреля 1929 г.) на посмертную книгу Энрико Сикарди [9] «Итальянский язык у Данте» (изд-во «Оптима», Рим) приводится интерпретация «презрения» Гвидо, данная Сикарди. Это место, пишет Сикарди, следовало бы истолковать так: «Я держу путь не по собственной воле; я не волен был прийти или не прийти; меня привел сюда тот, кто вон там меня недвижно поджидает и *с каковым* ваш Гвидо презирал прийти сюда, то есть кого он не желал взять себе в спутни-

ки». Интерпретация Сикарди формальна, она не затрагивает существа. Сикарди не дает себе труда объяснить, на что было направлено это самое «презрение» (на латинский язык, на вергилиев империализм или еще на что-нибудь, как утверждают другие толкователи). На Данте-де щедро снизошла божья «благодать», а как мог удостоиться подобной же благодати безбожник? Это не точно, ибо «благодать» по самой своей природе не может быть ограничена никакими соображениями. Согласно Сикарди, в стихе: «Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno»[10] «cui» безоговорочно относится к Вергилию; но ведь это не прямое дополнение, а просто — обыкновенное местоимение, при котором отсутствует предлог «con». А дополнение к «*ebbe a disdegno*»? («презирал»). Исходя из предшествующего «da me stesso non vengo» («не своею волей прибыл»), мы можем предположить, что им будет либо существительное — «venita» («прибытие»), либо, если угодно, дополнительное придаточное предложение: «venire» («прибыть»).

В своей рецензии Гаргано, между прочим, пишет: «Друг Гвидо говорит несчастному отцу, *разочарованному* тем, что он не видит и своего сына заживо пришедшим в ад и т. д.» «*Разочарованному*». Слишком слабо. Принадлежит ли это выражение Гаргано или оно взято у Сикарди? Не ставится вопрос: а почему, собственно, Кавальканти должен ожидать, что Гвидо придет вместе с Данте в ад? «Per l'altezza d'ingegno» («Из-за величия гения»)?[11] Кавальканти движим не «рассудочностью», а «страстью»: нет никаких оснований для того, чтобы Гвидо должен был сопровождать Данте; единственное, чего хочет Кавальканти, так это выяснить, жив Гвидо в настоящий момент или умер, и таким образом избавиться от своей муки. Самое важное слово в стихе «Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno» не «cui» или «disdegno», а только «ebbe»[12]. На «ebbe» падает «эстетическое» и «драматическое ударение, и в нем исток драмы Кавальканти, истолкованной в ремарках Фаринаты[13]. Имеется также и «катарсис». Данте поправляется, избавляет Кавальканти от муки, т. е. прерывает его кару *актуально*[14].

Дата смерти Гвидо Кавальканти впервые критически зафиксирована Исидоро Дель Лунго в его труде «Дино Компаньи и его Хроника»[15]. В 1887 г. был опуб-

ликован его «том третий, содержащий исторические и филологические указатели, а также текст «Хроники», согласно кодексу Laurenziano Ashburnhamiano». Тома первый и второй были закончены в 1880 г. и вскоре изданы. Надо посмотреть, соотносил ли Дель Лунго дату смерти Гвидо с Десятой песнью, устанавливая время кончины Гвидо. Насколько мне помнится — нет. По этой проблеме следовало бы посмотреть у Дель Лунго: «Данте во времена Данте» (Болонья, 1888), «Из века и из поэмы Данте» (Болонья, 1898) и особенно «От Бонифация VIII до Генриха VII. Страница флорентинской истории в биографии Данте», работу, являющуюся вновь просмотренным, исправленным и кое в чем дополненным воспроизведением одной из частей труда «Дино Компаньи и его Хроника».

Винченцо Морелло. «Данте, Фарината и Кавальканти»[16]*. В издательской библиографической справке сказано: «Истолкования Морелло дадут повод для споров среди ученых, ибо полностью расходятся с традиционными и подводят к иным, новым выводам». Но ведь Морелло был как-то подготовлен к этой работе, к этому исследованию? Он начинает свою первую статью так: «За последние тридцать лет критика столь глубоко изучила источники (!) дантовой поэмы, что, можно сказать, ныне разобраны и прояснены самые темные места, самые сложные сопоставления, самые замысловатые намеки и даже самые интимные подробности в жизни персонажей всех трех кантик». Блажен, кто довольствуется малым! До крайности удобно исходить из такого рода предпосылки: она избавляет от необходимости проделать собственную работу, от весьма трудного выбора и от углубления результатов, достигнутых как исторической, так и эстетической критикой. И Морелло продолжает: «Так что, *после должной подготовки*, мы можем теперь читать и понимать «Божественную Комедию», не путаясь более в лабиринте старых неудобопонимаемых конъектур, которые, соревнуясь в этом друг с другом,

---

* В 8°, 80 стр. изд. Мондадори, 1927. Содержит две статьи: 1) «Данте и Фарината. Десятая песнь «Ада», читалась в «Доме Данте» в Риме XXV апреля MCMXXV; 2) «Кавальканти и его презрение» (*прим. А. Грамши*).

нагромоздили неполноту исторической информации и *недостаток интеллектуальной дисциплины*». Морелло, следовательно, *должную подготовку* прошел и обладает превосходной интеллектуальной дисциплиной. Тем не менее несложно будет показать, что он поверхностно читал даже Десятую песнь и не понял ее самого очевидного смысла.

Десятая песнь, согласно Морелло, «по преимуществу политическая», а «политика для Данте вещь столь же священная, как и религия». Поэтому в истолковании Десятой песни нужна «более чем строгая дисциплина», чтобы как-нибудь не навязать ей свои собственные стремления и страсти и не оказаться в плену самых нелепых аберраций. Морелло утверждает, что Десятая песнь по преимуществу политическая, но он этого не доказывает и не может доказать, потому что это неверно: Десятая песнь политическая постольку, поскольку вся «Божественная Комедия» — произведение политическое, но она не политическая по преимуществу, par excellence. Но для Морелло такое утверждение удобно, потому что оно избавляет его от необходимости пошевелить мозгами. Поскольку он считает себя великим политическим деятелем и великим теоретиком политики, то полагает, будто легко даст политическое истолкование Десятой песни, перелистав ее в первом попавшемся под руку издании и использовав расхожие представления о политических взглядах Данте, о которых знаменитый журналист вроде Морелло должен иметь хотя бы смутное представление, не говоря уже о некотором количестве карточек с выписками и цитатами.

То, что Морелло лишь поверхностно прочел Десятую песнь, явствует из страницы, на которой говорится об отношениях между Фаринатой и Гвидо Кавальканти (стр. 35). Морелло хочет объяснить невозмутимость Фаринаты во время развития *эпизода* с Кавальканти. Он приводит мнение Фосколо, согласно которому это безразличие доказывает сильный характер человека, «который не позволяет личным чувствам отвлечь свои думы от новых бедствий отчизны», и суждение Де Санктиса, считавшего, что Фарината пребывает равнодушным, ибо «слова Кавальканти доносятся до его слуха, но не проникают ему в душу, которая вся занята одною-единственной мыслью: для них искусство это трудным оста-

ется»[17]. Однако сам-то Морелло полагает, что здесь можно предложить «объяснение, пожалуй, более убедительное». А именно: «Если Фарината, как то пожелал поэт, недвижим был и тих и облик свой не изменил нимало[18], то, вероятно, он оставался таковым не из-за своей бесчувственности или не оттого, что его не заботит чужое горе, а *потому что он ничего не знает о Гвидо*, точно так же, как он ничего не знал о Данте, и потому что ему неизвестно о том, что Гвидо состоит в браке с его дочерью. Он умер в 1264 году, за три года до возвращения рода Кавальканти во Флоренцию, когда Гвидо было семь лет; последний обручился с Биче, будучи девятилетним мальчиком (1269 г.), пять лет спустя после смерти Фаринаты. *Коли правда, что мертвые не могут сами узнавать о том, что происходит с живыми, но получают такие сведения только от приближающихся к ним душ, либо же от ангелов или демонов,* то Фарината мог не знать о своем родстве с Гвидо и остаться равнодушным к его судьбе, если только его не известили о сем какая-либо душа, ангел или демон. *А этого, видимо, не произошло*».

Отрывок поразителен со многих точек зрения и показывает, насколько недостаточна интеллектуальная дисциплина Морелло: 1) сам Фарината говорит ясно и определенно, что ересиархи его группы не всегда ничего не знают о том, «что близится, что есть»[19], что своеобразие кары за пределами пылающей гробницы, постигшей их «за желание заглянуть в будущее»[20], осталось, и они ничего не знают об этом, «покуда им не сообщат другие»[21]. Морелло, таким образом, даже не прочел как следует текст. 2) Только дилетанту свойственно пытаться отыскивать в персонажах художественного произведения намерения и смысл помимо тех, которые буквально выражены в тексте. Фосколо и Де Санктис (особенно Де Санктис) не поступались серьезностью критики; Морелло же мыслит жизнь Фаринаты в аду как нечто реальное, независимо от песни Данте, и даже считает, что-де маловероятно, чтобы демоны или ангелы смогли в свое время информировать Фаринату о том, что ему осталось неизвестно. Это психология простолюдина, который, прочитав роман, хочет знать, что произошло дальше со всеми его героями (отсюда успех многосерийных

приключений): это психология Розини[22], пишущего «Монахиню из Монца», и всех писак, сочиняющих продолжения к знаменитым литературным произведениям или же развивающих и раздувающих их отдельные эпизоды.

То, что в поэзии Данте существует самая теснейшая связь между Кавальканти и Фаринатой, следует из прочтения песни и из ее структуры: Кавальканти и Фарината — соседи (какой-то иллюстратор даже вообразил, что они находятся в одной и той же гробнице), их драмы тесно переплетаются, и Фарината сведен до структурной функции explicator'a[23], вводящего читателя в драму Кавальканти. Данте после слова «презирал» (ebbel) явно противопоставляет Кавальканти Фаринату в аспекте физически-статуарном, выражающем его нравственную позицию; Кавальканти «рухнул»[24], расслаб, он больше не появляется, тогда как Фарината «аналитически» «недвижен был и тих и облик свой не изменил нимало».

Однако Морелло не понял написанного в Десятой песне, и это явствует также из всего того, что он говорит о Кавальканте на стр. 31 и след.: «В этой песне через муки гражданских войн показана и семейная драма; но не Данте и Фаринаты, а скорее, Кавальканти». Почему же — «через муки гражданских войн»? Это надуманная отсебятина Морелло. Двоякий элемент семья — политика свойствен Фаринате, и политика действительно помогает Фаринате превозмочь чувства, вызванные семейным несчастием дочери. А у Кавальканти единственный драматический мотив — это его любовь к сыну, и он падает, как только убеждается в том, что сын его умер. Согласно Морелло, Кавальканти «спрашивает у Данте, «*рыдая*»[25]: «Почему мой сын не с тобой?» — Рыдая. Поистине можно сказать, что Кавальканти оплакивает тут гражданскую войну».— Чушь, закономерно вытекающая из утверждения, будто Десятая песнь — песнь «политическая по преимуществу». И еще ниже: «Гвидо был жив в пору мистического странствия; но он был мертв, когда Данте писал «Комедию». Следовательно, реально Данте писал о мертвом, *хотя, исходя из хронологии странствия, он должен был бы* поведать отцу совсем другое», и т. д. Строки эти доказывают, что Морелло лишь слегка коснулся драматического и поэтического содержания песни и буквально пе-

репорхнул через ее текстуальное прочтение. Поверхностность, полная противоречий, ибо дальше Морелло останавливается на пророчестве Фаринаты, нимало не смущаясь мыслями о том, что если эти ересиархи могут знать будущее, то они должны бы знать и прошлое. Однако все это не заставляет Морелло перечитать текст и выявить его смысл.

Но и так называемая политическая интерпретация, данная Морелло Десятой песни, также крайне поверхностна. Она является не чем иным, как повторением старого вопроса: был Данте гвельфом или гибеллином? Для Морелло Данте в основном был гибеллином, и Фарината является «его героем»; разве что Данте был гибеллином, подобным Фаринате, то есть более «политиком», нежели «партийным человеком». На эту тему можно говорить все, что заблагорассудится. В действительности же Данте, говоря его собственными словами, «был сам себе партия» [26]: он был в основном «интеллигент», и его сектантство и его партийность были явлениями скорее интеллектуального, нежели политического порядка в собственном смысле этого слова [27]. С другой стороны, политическая позиция Данте могла бы быть установлена лишь в результате тщательнейшего анализа не только всех сочинений Данте, но и политических разногласий его времени, которые очень отличались от тех, которые имели место за пятьдесят лет до этого.

Морелло слишком погряз в литературной риторике, чтобы оказаться в состоянии реалистически понять политические позиции людей Средневековья по отношению к Империи, к папству, к их республике — коммуне [28].

Что вызывает улыбку в книге Морелло, так это его то и дело проскальзывающее «презрение» к комментаторам; например, на стр. 52, в статье «Кавальканти и его презрение», где сказано, что «проза комментаторов нередко искажает смысл стихов». Кто бы говорил! Статья «Кавальканти и его презрение» принадлежит как раз к что ни на есть самой бульварной литературе о «Божественной Комедии», бесполезной и бестолковой, с ее догадками, с ее тонкостями, с причудливой игрой ума, в которую пускаются люди, полагающие, что коли уж перо попало к ним в руки, то они имеют право писать о чем угодно, давая волю самым нелепым фантазиям своего мизерного талантишки.

«Отказы от описания» в «Божественной Комедии». Из статьи Луиджи Руссо [29] «К поэзии дантовского «Рая» (в августовском номере «Леонардо» за 1927 г.) я извлек несколько указаний на «отказы от описания» у Данте, которые во всяком случае, имеют иные истоки и объяснение, нежели в эпизоде с Кавальканти [30]. Ими занимался Аугусто Гуццо в «Ривиста д'Италиа» от 15 ноября 1924 г. стр. 454—479 («Рай» и критика Де Санктиса»). Руссо пишет: «Гуццо говорит об «отказах от описания», часто попадающихся в «Рае»: «Здесь память победила разум бренный» [31].— «Хотя б мне в помощь все уста звучали» [32] и т. п.— Гуццо считает это доказательством того, что там, где Данте не мог по-небесному преобразить земное, он «предпочитал отказаться от описания небесного феномена, вместо того чтобы с помощью абстрактной, надуманной фантазии корежить, искажать, насиловать опыт» (стр. 478). Теперь также и Гуццо, подобно другим дантологам, стал жертвой психологической оценки подобного рода стихов, встречающихся в «Рае». Типичный случай — Фосслер [33]. Некогда он использовал эти дантовские «отказы от описания», усмотрев в них признания бессилия воображения, для вывода, якобы основанного на свидетельстве самого художника, о том, что последняя кантика ниже остальных, а совсем недавно, в критическом пересмотре собственных оценок, обратился именно к тем же самым отказам от описания, дабы приписать им религиозное значение, словно бы поэт все время предупреждал читателей, что рай-де — это царство абсолютной трансцендентности *. Мне же представляется, что Данте никогда не удавалось быть столь экспрессивным, как в этих своих признаниях в экспрессивном бессилии; их, действительно, надо рассматривать не в их содержании (которое негативно), а в их лирическом тоне (который позитивен и порой гиперболически позитивен). Это — поэзия невыразимого, и не следует путать поэзию невыразимого с поэтической невыразительностью», и т. д.

Согласно Руссо, нельзя говорить об отказах от описания у Данте. Речь идет о полном и достаточном выражении всего того, что подлинно волнует душу поэта, только выражено оно в негативной форме. В примечани-

* Die göttliche Komoedie, 1925, II. Band. S. 771—772.— Примечание. Л. Руссо.

ях Руссо отсылает к своей работе «Данте Фосслера и поэтическое единство Комедии», напечатанной в XII томе «Studi Danteschi», редактируемых Микеле Барби[34], но его ссылки на Фосслера надо связать с попытками создать художественную иерархию трех кантик.

Слепой Тиресий. В 1918 году в разделе «Под Молой» в заметках, озаглавленных «Слепой Тиресий»[35], был опубликован намек на интерпретацию, даваемую в этих заметках образу Кавальканти. Заметка, напечатанная в 1918 году, отталкивалась от опубликованного в газетах известия о девочке из одной итальянской деревушки, которая ослепла, после того как предугадала, что конец войне наступит в 1918 году. Связь очевидна. В литературной и фольклорной традиции дар предвидения всегда сочетается с телесным недугом провидца, который, видя будущее, не видит того, что находится прямо перед ним, ибо он слеп. (Возможно, это связано с опасениями нарушить естественный ход вещей; поэтому всем провидцам не верят, как не верили Кассандре; если бы люди верили провидцам, предсказания последних не сбывались бы, поскольку люди, будучи предупрежденными о грядущем, действовали бы по-другому и события развивались бы совсем не так, как они были предсказаны, и т. д.).

Письмо Умберто Космо[36]. Привожу некоторые выдержки из письма проф. Умберто Космо (от начала 1932 г.)[37], касающиеся вопроса о Кавальканти и Фаринате: «Мне кажется, что наш друг попал в самую точку, и кое о чем близком к его интерпретации я всегда говорил на своих лекциях. Рядом с драмой Фаринаты существует также драма Кавальканти; критики плохо делали и делают, оставляя ее в тени. Таким образом, наш друг написал бы превосходную работу, пролив на нее свет. Однако, чтобы пролить свет на эту драму, следовало бы чуть-чуть больше углубиться в средневековую душу. Оба, и Фарината и Кавальканти, переживают свою собственную драму. Однако драма одного из них не трогает другого. Они связаны родством, но принадлежат к враждующим партиям. Поэтому они не встречаются. В этом их сила как dramatis personae[38] и

слабость как людей. Гораздо сложнее, как мне кажется, доказать, что такая интерпретация в корне подрубает тезис Кроче о поэзии и структуре «Комедии». Несомненно, что структура произведения обладает ценностью поэзии. Тезис Кроче сводит поэзию «Комедии» к немногим чертам и игнорирует почти все то эстетическое воздействие, которое из нее высвобождается [39]. Сила великой поэзии именно в том, что она подсказывает больше, нежели говорит, и подсказывает всегда что-то новое. Отсюда ее бессмертие. Поэтому следовало бы еще яснее показать, что ту силу воздействия, которую источает драма Кавальканти, источает структура произведения (предвидение осужденными будущего, незнание ими настоящего, их пребывание в определенном конусе теней, как удачно выразился наш друг, пребывание в одной и той же могиле (?!) обоих мучеников, зависимость их бытия от определенных конструктивных законов). Все части структуры становятся источником поэзии. Изымите их, и поэзия исчезнет. Но чтобы более убедительно доказать это положение, его, как мне кажется, хорошо было бы подкрепить еще каким-нибудь примером. Когда я писал о «Рае», я пришел к заключению, что там, где слаба *конструкция*, слаба и поэзия... Но, может быть, более плодотворным было бы поискать подтверждение этому в каком-нибудь пластическом эпизоде «Ада» или «Чистилища». Словом, я думаю, что было бы очень хорошо, если бы наш друг развил свои положения с присущей ему строгостью ума и ясностью выражения. Сопоставление с ремарками драм в собственном значении этого термина — остроумно и может много прояснить. Сообщаю тебе некоторые элементарные библиографические сведения. Полностью работу Руссо можно прочесть в: Л. Руссо. Проблемы критического метода. Бари, Латерца, 1929 [40]. Было бы хорошо посмотреть, что написал в «Критике» [41] Аранджо-Руиц («Критика», т. XX, стр. 340—347). Статья эта названа Барби «превосходной». Претенциозна в своей философической спеси работа Марио Росси («К изучению генезиса дантовской поэзии. Вторая кантика: поэзия и структура в поэме»), опубликованная в «Annali dell' Istruzione media», 1930, p. 432—437. Барби тоже занимается этим, но в последнем выпуске «Studi Danteschi» (XVI, p. 47 sqq.) не говорит ничего нового: «Поэзия и структура в

«Божественной Комедии». К генезису и центральной идее «Божественной Комедии». Тот же Барби в статье «С Данте и с его истолкователями» (vol. XV «Studi Danteschi») дает обзор последних интерпретаций песни Фаринаты. И опять-таки Барби напечатал свой комментарий в VIII томе «Studi Danteschi».

Можно было бы многое заметить по поводу этих замечаний проф. Космо [42].

Растиньяк [43]. Поскольку приходится наплевать на сложнейшую задачу двинуть вперед дантологию, положить свой маленький камешек в здание комментариев и истолкований божественной поэмы и т. д., то лучшим способом изложить мои наблюдения над Десятой песней окажется, видимо, полемика, которая уничтожит такого классического филистера, как Растиньяк, докажет — убедительно, блистательно и пусть даже несколько демагогически,— что представители низшей социальной группы могут в науке и там, где дело касается художественного вкуса, показать фигу [44] таким интеллигентным сводникам, как Растиньяк. Но Растиньяк в мире официальной культуры весит меньше пушинки! Не великое дело показать, что он ни на что не пригоден и является абсолютным нулем. Однако же его доклад был прочитан в римском Доме Данте. А кто руководит Домом Данте в вечном городе? Дом Данте и его руководители тоже ровно ничего не стоят? А если они ничего не стоят, то почему великая культура не избавится от них? И как был расценен доклад дантологами? Упомянул ли о нем Барби в своих обзорах, публикуемых в «Studi Danteschi», чтобы указать на его ошибки и т. д.? А потом, как приятно схватить за шиворот субъекта вроде Растиньяка и использовать его в качестве мяча для одиночной игры в футбол.

Шоу и Гордон Крэг. Полемика между обоими о театре. Шоу защищает свои длиннейшие ремарки, утверждая, что они помогают не при постановке пьесы, а при ее чтении. Согласно Альдо Сорани («Марццоко» от 1 ноября 1931 года), эти ремарки Шоу «представляют как раз противоположное тому, к чему стремится Гордон Крэг и чего требует он для воплощения на сцене фанта-

зии драматурга, для воссоздания той атмосферы, которая породила произведение искусства и которая рисовалась самому ее автору».

3

Национальные гении[45]. Каждая нация имеет своего поэта или писателя, в котором сконцентрирована духовная слава нации и расы. Это — Гомер для Греции, Данте — для Италии, Сервантес — для Испании, Камоэнс — для Португалии, Шекспир — для Англии, Гете — для Германии. Надо отметить, однако, что Франция не обладает такого рода гигантом, который бы представлял ее безоговорочно; точно так же, как не обладают им и Соединенные Штаты. Можно ли говорить о Толстом для России? о Конфуции для Китая? Французский пример примечателен, потому что Франция страна традиционно единая, единая par ezcellence (Виктор Гюго?) также и в области культуры, и даже прежде всего в этой области. Время, в которое подобные гиганты появляются в истории нации, представляет интерес для определения вклада каждого народа в общую культуру, а также его «культурной актуальности». Отражается ли на Греции величие Гомера как «идеологический элемент», актуально действующий? Почитатели Гомера издавна привыкли отделять древнюю Грецию от Греции современной.

Я указал на то культурное значение, которое имеют в каждой стране великие гении (например, Шекспир для Англии, Данте для Италии, Гете для Германии). Из них до сих пор сохранили свою действенность, или сохраняли ее до начала войны только двое: Шекспир и Гете; особенно этот последний, благодаря исключительности своей личности. Утверждается, что роль великих людей состоит в том, что они учат нас, будучи философами, тому, во что мы должны верить, будучи поэтами, тому, что мы должны воспринимать (чувствовать), будучи людьми, тому, что мы должны делать. Но кто же из них может подойти под такое определение? Не Данте, из-за удаленности во времени и периода, который он выражает,— переход от Средневековья к Новому времени. Только Гете всегда обладает известной актуальностью, ибо он выражает в ясной и классической

форме то, что у Леопарди, например, является еще туманным романтизмом [46]: веру в созидательную деятельность человека, в природу, в которой видится не враг и антагонист, но сила, которую надо познать и подчинить себе, свободно, непринужденно, без мучительного оплакивания «старых сказок», сохраняющих аромат поэзии, делающей их еще более мертвыми в качестве верования и убеждения. (Надо посмотреть книгу Эмерсона «Избранники человечества» и «Героев» Карлейля.)

4

Гуманизм и Возрождение [47]. Изучить статью Луиджи Арецио «Возрождение, Гуманизм и дух современности», «Нуова Антолоджиа» от 1 июля 1930 года. Арецио занимается книгой Дж. Тоффанина «Что представлял из себя Гуманизм» (Флоренция, изд. Сансони, 1929) [48], которая, судя по сделанным из нее выдержкам, представляет большой интерес для занимающей меня проблемы [49]. Отмечу ряд положений. (Фойгт и Буркхардт полагали, будто Гуманизм был направлен против церкви; Пастор — надо будет прочесть том его «Истории пап», касающийся Гуманизма,— не считает, что Гуманизм *первоначально* был направлен против церкви). Для Тоффанина принцип *безрелигиозности* или *новой религии* не является основным ключом к тайне гуманистов; нет никакого смысла говорить об их индивидуализме, ибо «так называемые результаты новой оценки человеческой личности», осуществленной благодаря культуре, оказались бы еще более поразительными, обратись мы ко временам, в свою очередь прославившим себя тем, что они «увеличили разрыв между основной массой народа и людьми образованными» [50].

Фактом, действительно характеризующим Гуманизм, «остается та страсть к античному миру, вследствие которой почти внезапно предпринимаются попытки *заменить мертвым языком язык народный* и освященный гением, можно сказать, изобретается филологическая наука, обновляются вкус и культура. Возрождается языческий мир». Тоффанин *утверждает, что не надо смешивать Гуманизм с прогрессивным подъемом, наступившим после Тысячного года* [51]; Гуманизм — явление по существу своему итальянское, «не зависимое от его эфемер-

ных предвестий», и именно к нему обращаются Франция и весь остальной мир, дабы сделаться классическими и образованными. В известном смысле можно назвать *еретической* всю ту городскую культуру Дуеченто [52], которая появляется в потоке утонченнейших чувств и мыслей, облеченных в плебейские формы [53], и «в начале своем еретическим было также и стремление к индивидуализму, хотя среди народа оно приняло характер еретического сознания в гораздо меньшей мере, чем это может показаться на первый взгляд». Литература на народном языке, вырывающаяся из недр городской культуры и не зависимая от классицизма [54], является показателями общества, «в котором бродит еретическая закваска»; закваска, которая, ослабляя в массах повиновение церковным авторитетам, приводит немногих избранных к открытому разрыву с «romanitas» [55], столь характерному для периода, лежащего между собственно Средневековьем и Гуманизмом. Некоторые интеллигенты, по-видимому, сознают эту *историческую прерывность*; они заявляют, что можно быть образованным, не читая Вергилия, то есть без «свободных наук», общее пренебрежение которыми, по мнению Боккаччо, могло оправдать использование в «Божественной Комедии» народного языка вместо латыни. Крупнейший из этих интеллигентов — Гвидо Кавальканти [56]. У Данте «любовь к плебейскому языку, питаемая настроениями города-коммуны, потенциально еретическими», должна была прийти в столкновение с почти гуманистическим пониманием знания. «Гуманистов характеризует сознание ничем не восполнимого разрыва между образованным человеком и толпой; абстрактными идеалами для них являются идеалы императорской и папской власти; а идеалом реальным — их вера в культурную общность человечества и в ее принципы». Церковь способствовала отрыву культуры от народа, начавшемуся с возвращения к латыни, ибо она считала такое возвращение здоровой реакцией против всякого рода недисциплинированной мистики. Гуманизм в период между Данте и Макьявелли [57] — это самостоятельная, самодовлеющая эпоха, которая, в противоположность распространенному мнению, обладает отнюдь не чисто внешним сходством со *Схоластикой*, разделяя с ней *антидемократические* и *антиеретические* тенденции. Таким образом, Тоффанин отри-

цает, что Гуманизм органически выливался в Реформацию, ибо эта последняя своим разрывом с романизмом, своим восстанием в защиту народных языков и многими другими явлениями обновляла жизненный трепет городской, коммунальной культуры, то самое бурление ереси, против которого некогда поднялся Гуманизм. С концом Гуманизма рождается ересь, и вне Гуманизма оказываются Макьявелли, Эразм (?), Лютер, Джордано Бруно, Декарт, Янсений.

Эти положения Тоффанина во многом совпадают с заметками, сделанными мною в других тетрадях. Только Тоффанин никогда не выходит за пределы культурно-литературной области и не устанавливает связи Гуманизма с экономическими и политическими факторами тогдашней Италии: переход к княжествам и сеньориям, потеря буржуазией активности, превращение бюргеров в земельных собственников. Гуманизм был фактом реакционным в культуре, потому что все итальянское общество становилось реакционным. Арецио пытается опровергать Тоффанина, но возражения его легковесны и поверхностны. Арецио не представляется возможным признать, что эпоха городов-коммун вся заквашена на ереси, потому что под ересью он подразумевает только аверроизм и эпикуреизм. Однако коммуна уже сама по себе была ересью, ибо по своей тенденции она должна была начать борьбу с папством и сделаться от него независимой. Арецио также не по душе, что Тоффанин настаивает на верности всего Гуманизма христианству, хотя сам же он признает, что даже скептики того времени кичились своей религиозностью. Истина состоит в том, что в данном случае мы имеем дело с первым «клерикальным» феноменом в современном значении этого слова, со своего рода Контрреформацией до начала Контрреформации (с другой стороны, это была Контрреформация, связанная с эпохой коммун). Они противились той ломке средневекового и феодального универсализма, которая прямо вытекала из коммуны и оказалась задушенной еще в пеленках. Арецио следует старым концепциям Гуманизма и повторяет ставшие классическими утверждения Фойгта, Буркхардта, Росси, Нолака, Симондса, Джебба и др.[58]

Возрождение. Как объяснить, что итальянское Возрождение нашло многочисленных исследователей и по-

пуляризаторов за рубежом, но нет ни одной целостной книги об итальянском Возрождении, написанной итальянцем? Мне представляется, что в новое время Возрождение — кульминационная фаза «международной функции итальянских интеллигентов» и что поэтому оно не нашло отклика в национальном сознании, которое было подчинено Контрреформации и продолжает ей подчиняться. Возрождение живо в сознании там, где оно породило новые течения в культуре и жизни, где оно ушло вглубь, а не там, где оно было полностью задушено и не оставило после себя ничего, помимо риторики и пустословия, и где поэтому оно сделалось объектом «чистой эрудиции», то есть — праздного любопытства.

Контрреформация и наука. Процессы Галилея, Джордано Бруно и др. и активная роль Контрреформации в деле приостановки развития науки в Италии[59]. Развитие наук в протестантских странах, там, где церковь непосредственно была менее сильна, чем в Италии. Церковь содействовала денационализации итальянской интеллигенции двояким образом: позитивно как вселенский организм, готовивший кадры для всего католического мира, и негативно, вынуждая эмигрировать тех интеллигентов, которые не желали подчиниться контрреформационной дисциплине[60].

Примечание. См. свидетельство в «Воспоминаниях старого ученика Нормальной школы» Джироламо Вителли, опубликованных в журнале «Нуова Антолоджиа» от 1 апреля 1930 г.: в течение трех веков (вплоть до середины XIX века) классическая филология влачила в Италии жалкое существование: «Когда немного знакомишься с историей этой нашей науки, то узнаешь, что после Возрождения, после итальянцев XV столетия (или даже после XVI века с его последней великой школой Пьера Веттори), в ней последовательно первенствовали французы, голландцы, англичане, немцы». Почему такое полное отсутствие итальянцев? Вителли объясняет его только «меркантилизмом», но кто меркантильнее голландцев или англичан? Любопытно, что именно протестантские нации (и во Франции, как мне кажется, Этьенны[61] были гугенотами) поддерживают изучение античного мира на достойном уровне. Надо посмотреть, как организовано это изучение в протестантских странах, и сравнить его с деятельностью соответствующих центров в Италии. Повлияла Контрреформация? и т. д.

Перевод Р. Хлодовского

Антонио Грамши

О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Из «Театральной хроники» [62]

I

...Итальянцы до сих пор не имеют возможности познакомиться в итальянском издании с тем произведением Льва Толстого, которое озаглавлено: «Крейцерова соната» [63]. Итальянский издатель решил, что Толстой не разбирался как следует в своем ремесле, и добавил к французскому переводу, плохо сделанному с немецкого перевода русского текста, десяток другой страниц переживаний и описаний, которые, по его мнению, должны украсить скупую толстовскую речь. К этой фальшивке, через посредство которой множество итальянских почитателей Толстого познакомилось с «Крейцеровой сонатой», теперь добавился перевод другой фальсификации, осуществленной Флейшманом. Поистине итальянская «буржуазность» не очень церемонится с великим русским писателем. Эти три акта не содержат ничего, что отличало бы их от самой скверной подделки. «Крейцерова соната» — страстный *памфлет*, который оказывается эстетически чрезвычайно действенным, благодаря соединению диалога с логическим доказательством, доведенным до абсурда; это — не драма обывателей, которых можно представить живущими самостоятельной жизнью. Инсценировка «Крейцеровой сонаты» неизбежно окажется грубым искажением, если драма, развивающаяся в глубинах нравственного мира Толстого, будет изображаться как столкновение между реально живущими мужчинами и женщиной, существующими и действующими в телесном, материальном мире. Так оно и случилось. И все получилось еще хуже из-за поверхностной, манерной игры Темпести. Спектакль должен быть внесен в анналы страшной судьбы Толстого в Италии.

(20 декабря 1919 года),

2

«Нахлебник» Тургенева у Бальбо. Тургенев открыл Западу жизнь русского провинциального дворянства, невежественного и чванливого, верящего в бога, верного царю, жестокого по отношению к рабу, которого оно именовало своим братом. Все литературное творчество Ивана Тургенева дышит ненавистью к этой жизни, которую он горько переживал и которую он знал до мельчайших подробностей. «Нахлебник» — это всего лишь отрывок, сцена. Но в нем открывается вся трагедия русского народа. В нем — отталкивающая пошлость среды, подчеркнутая апелляцией к чувству, реакция благородной души на вульгарные нравы русского дворянства, каким оно было еще несколько лет назад при строе, когда существовало крепостное право и безраздельно господствовал феодализм.

Игра Эрмете Цаккони — превосходна, она дышит страстью и производит сильное впечатление[64].

(14 марта 1920 года)

3

«Анфиса» Андреева в «Кариньяно»[65]. Для хорошо поужинавшего буржуа, которому надо убить три часа между ужином и постелью, драма — это нечто среднее между средством для облегчения пищеварения и настойкой на шпанских мушках. Для критика драма — это противопоставление «характеров», то есть марионеток, играющих в жизнь. «Анфиса» не является ни тем, ни другим. Буржуа, заботящийся о своем пищеварении, получит удар в брюхо, а критик тщетно станет искать марионеток. Драматичность «Анфисы» состоит в предельном обострении в основе своей обычной борьбы страстей, доведенной до абсурда, до взрыва, до преступления.

В центре — Федор Костомаров, высокомерный, тщеславный, сластолюбивый адвокат, великий гений в глазах провинциального города. Он строит из себя сверхчеловека, но сверхчеловека провинциального: он оскорбляет в суде своих противников и дает пощечину не поклонившемуся ему знакомому, он — покоритель женских сердец и ненавистник обычной морали; но он не слишком оригинален в своем вольнодумстве. В общем

это человек, который хочет командовать, лежа со связанными руками. Кризис, порожденный скорее внешними обстоятельствами, нежели внутренней борьбой, выводит его из равновесия, заставляет потерять власть над собой, делает его в одно и то же время грубым и робким, трусливым и жестоким.

Вокруг него — три женщины или, вернее, одна, но в трех разных обличиях: существо, живущее только любовью и покорностью мужчине — до самопожертвования, до самозабвения, до ненависти, до преступления.

Обманутая и покинутая жена Костомарова вызывает к себе сестру, Анфису, вдову, пользующуюся почему-то славой властной женщины. Она надеется, что та упреками, уговорами или даже с помощью нового чувства вернет ей любовь и верность мужа. Но Костомаров любит Анфису с того самого дня, как он женился на ее сестре, и Анфиса тоже любит своего зятя. Вдвойне преступная любовь свояков обостряется ситуацией, в которой они оказались. Почему бы этой любви не очиститься, не восторжествовать как подлинному, естественному чувству, которое не нуждается в оправдании и не терпит преград, которое само по себе ценно, ибо оно — все? Драма мечется на протяжении четырех актов, в течение нескольких месяцев жизни и завершается преступлением. Я сказал — мечется, отнюдь не в осуждение пьесе. Напротив, драматургия ее превосходна. Если пьесу в чем можно упрекнуть, так это, пожалуй, лишь в том, что с первой же реплики напряжение в ней не ослабевает ни на секунду, создавая впечатление абсолютной логичности действия и его развития в полном соответствии с законами жизни. Тоскливое метание, в котором оказываются преодоленными драматичность и ограниченность повседневного существования и достигнуты высоты трагедии и поэзии, это метания совести человека, схваченного за горло судьбой, которая не оказывается менее трагически внушительной от того, что ее порождают его же собственные страсти. Все объяснимо, начиная от первого отказа Анфисы до ее падения, до клятв любовника, до его мелкой мстительности, до ожесточения в женщине чувства любви и ревности. Вполне человеческий процесс развития чувств приводит мужчину к усталости, а женщину к ненависти, к тому, что он оскорбляет любовь, а она — собственную гордость,

к жестокой сцене, во время которой Анфиса перед лицом всей семьи упрекает Федора в том, что он изменил жене, в том, что он сделал ее своей любовницей, и в том, что теперь он пытается совратить третью сестру, чистую, невинную девушку. Все — по-человечески, и все развивается легко и стремительно, но вы чувствуете, что возник водоворот страстей, в котором все эти люди кружатся, как щепки, что приоткрылась бездна, которая никогда уже не сможет исчезнуть, потому что все человеческие силы и чувства направлены на то, чтобы сделать ее еще шире и еще глубже.

Завершающее драму преступление — Анфиса отравляет человека, которого она ненавидит и любит,— тяготеет над драмой с первой же сцены. Можно было бы сказать о роке, если бы все происходящее не вытекало с такой очевидностью из характера действующих лиц.

В этом смысле Андреев написал буржуазную драму. Он не только ввел в повседневность трагический факт или некоторый элемент трагического, но и попытался достичь преображения среды с помощью предельного напряжения страстей. В вину ему можно поставить лишь то, что он это слишком подчеркивает, вводя в пьесу второстепенные персонажи, которые помогают создавать и поддерживать атмосферу драматизма и неуверенности, но, будучи слабо связанными с основным драматическим действием, остаются не раскрытыми и действием этим никак не объясненными. Таков образ бабушки, которая отравила своего первого мужа, которая притворяется глухой и стала кошмаром главной героини.

Однако и такого рода упрек оказался бы правомочным только в том случае, если бы пьеса Андреева не была художественным произведением, то есть порождением поэзии, не знающим никакой другой логики, кроме логики фантазии поэта, которая живет по собственным внутренним законам и лишь им одним должна подчиниться. Мы признаем, что сама жизнь нелогична и содержит много такого, чего не взвесить ни на каких весах; потому мы охотно признаем, что Андреев дал жизнь трагической картине, в которой образ бабушки является существенным элементом именно благодаря своей неопределенности. Если бы это существо заговорило и мы узнали бы, кем оно является, то не только утратилась

часть того несравненного впечатления, которое производит пьеса, но и оказался бы разрушенным интуитивный момент, не отделимый от всего художественного целого. То же самое можно сказать и о многих других частностях и деталях.

Все эти черты пьесы Андреева были превосходно выявлены труппой. В драме имеется некоторая тяжеловесность, и она была еще больше подчеркнута манерой актерского исполнения, особенно манерой игры госпожи Мелато, слишком отдающей кинематографом, манерой, покоряющей зрителя, но заставляющей его быстро уставать. Некоторые пассажи показались утомительными из-за их чрезмерной напряженности. Вот почему, хотя три акта заканчивались успешно и актеров не однажды вызывали на сцену, в конце спектакля кое-где зашикали.

Признаемся, впрочем, что буржуазный зритель не самый подходящий для понимания и восприятия подлинного произведения искусства. Глубокая правда драмы должна, к сожалению, производить на него такое же впечатление, как сильный удар в живот.

Пожелаем же пьесе Андреева лучшего зрителя, более грубого, более непосредственного и искреннего, способного лучше понять и прочувствовать страстную боль трагедии. Пожелаем ей пролетарского зрителя.

(14 ноября 1920 г.)

Перевод Р. Хлодовского

ПРИМЕЧАНИЯ *

[1] Перевод сделан с текста итальянского издания «Сочинения Антонио Грамши» (Opere di Antonio Gramsci), осуществленного туринским издательством Джулио Эйнауди. Для данной публикации использованы главным образом: том 6 — «Литература и национальная жизнь» (Letterature e vita nazionale, 1954), том 3 — «Интеллигенция и организация культуры» (Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura, 1949), том 7 — «Прошлое и настоящее» (Passato e presente, 1951). В примечаниях привлекаются также и некоторые другие тома этого издания, содержащие заметки или высказывания А. Грамши о культуре, литературе, эстетике и искусстве.

В Советском Союзе литературно-эстетические, философские и политические сочинения Грамши издавались дважды: *Антонио*

* Подготовил Р. Хлодовский.

Грамши. Избранные произведения в трех томах. М., ИЛ, 1957—1959; *Антонио Грамши.* О литературе и искусстве. М., «Прогресс», 1967. В отличие от трехтомника, второе издание характеризуется крайне низким филологическим уровнем и из-за огромного количества допущенных в нем ошибок и искажений мысли Грамши должно быть признано дефектным.

[2] «Тетрадь VI». Этой заметкой открывается 6-й том итальянского издания сочинений Антонио Грамши, озаглавленный «Литература и национальная жизнь». В русском издании «*Антонио Грамши.* О литературе и искусстве» она опущена. Между тем заметка эта — программна и в известной мере до сих пор не утратила своей идеологической актуальности. Для Грамши Франческо Де Санктис был частью того литературного, философского, культурного наследия, на которое, как он считал, должны опираться итальянские коммунисты в борьбе за новую, национальную и социалистическую культуру. Доказывая, что у демократа Де Санктиса, а не у либерала Кроче должны учиться истинные антифашисты Италии, борцы за ее подлинно национальную культуру и за последовательно марксистское литературоведение, Грамши, в частности, отмечал: «Критика Де Санктиса является воинствующей, а не «бесстрастно» эстетической, эта критика периода культурных битв и столкновений антагонистических мировоззрений. Анализ содержания, критика «структуры» произведений, то есть логической и исторически-актуальной последовательности всего многообразия чувств, получивших художественное воплощение, связаны с этой культурной борьбой: именно в этом, видимо, состоит та глубокая человечность, тот гуманизм Де Санктиса, которые и сегодня делают этого критика столь привлекательным. Отрадно чувствовать в нем страстный пыл партийного человека, имеющего твердые моральные и политические убеждения, которые он не скрывает и не стремится скрывать. Кроче же разъединяет эти различные аспекты критики, которые у Де Санктиса отличаются органическим единством и слитностью <...> Словом, образец литературной критики, свойственной философии практики, дан Де Санктисом, а не Кроче или кем-либо другим (и менее всего Кардуччи). Эта критика должна слить воедино — со всем пылом пристрастия, пусть даже в форме сарказма, — борьбу за новую культуру, то есть за новый гуманизм, критику нравов, мыслей и мировоззрений с критикой эстетической и чисто художественной» (*Antonio Gramsci.* Letteratura e vita nazionale, p. 7—8; русский перевод в кн.: *Антонио Грамши.* Избранные произведения в трех томах, т. 3. «Тюремные тетради», стр. 502—503; в дальнейшем все ссылки на это издание: «Тюремные тетради»).

[3] Джентиле Джованни (1875—1944) — философ-идеалист, «актуализм» которого представлял одну из разновидностей итальянского правого неогегельянства. Джентиле выступал с «разоблачениями марксизма» и, в отличие от Кроче, сознательно поддерживал фашизм, стремясь разработать философские основы официальной фашистской идеологии. Заметка «Возврат к Де Санктису» направлена против Джентиле. Ее дерзновенная ирония состоит в том, что Грамши противопоставляет в ней националистической демагогии бывшего министра Муссолини «образцовую» позицию демократа Де Санктиса, который в последние годы своей жизни (в 1878 г. и в 1879—1881 гг.) тоже занимал пост министра народного про-

свещения. Идеи, легшие в основу этой заметки, получили широкое развитие в итальянской марксистской критике 50-х и начала 60-х годов.

[4] Антонио Грамши имеет в виду работы Де Санктиса: «Принцип реализма» (1876), «Исследование об Эмиле Золя» (1878), «Золя и «Западня» (1879), «Дарвинизм в искусстве» (1883).

[5] «Наука и жизнь» (La scienza e la vita) — вступительная лекция, прочитанная Де Санктисом в Неаполитанском университете 16 ноября 1872 г. В том же 1872 г. она была опубликована отдельной брошюрой (Неаполь, изд. Морано). В истории итальянской демократической интеллигенции очерк «Наука и жизнь» сыграл роль своего рода литературного и общественного, «национально-народного» манифеста (см. *A. Gramsci.* Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce. Einaudi, 1948, p. 67).

[6] В понятие «светская религия» Грамши никогда не вкладывал собственно религиозного содержания. В одном из писем к Т. А. Шухт, разъясняя ей некоторые положения философии Кроче, он отмечал: «Мне кажется, что ты даешь неточное истолкование формуле «религия свободы», ибо придаешь ей мистический смысл <...> А ничего этого нет. Религия свободы означает просто-напросто веру в современную цивилизацию, которая не нуждается в трансцендентности и откровениях, а заключает в самой себе собственное рациональное начало и свою первооснову. Следовательно, формула эта — антимистическая и, если хочешь, антирелигиозная» (*Antonio Gramsci.* Lettere dal carcere. Torino, 1948, p. 192; русский перевод в кн.: *Антонио Грамши.* Избранные произведения в трех томах, т. 2. «Письма из тюрьмы», стр. 234; в дальнейшем все ссылки на это издание — «Письма из тюрьмы»).

[7] Антонио Грамши, подобно Марксу и Энгельсу, всегда рассматривал Данте Алигьери в ряду величайших гениев человечества (см. дальше: «Национальные гении»), хотя никогда не говорил о своей «любви» к Данте, ибо идейное, религиозное содержание «Божественной Комедии» мешало ему назвать ее создателя полностью «своим поэтом». По вопросу об отношении к классикам у Грамши была собственная, оригинальная точка зрения. В письме к жене от 1 июля 1931 г. он говорит:

«Я вообще считаю, что образованный человек нашего времени должен, читая классиков, пребывать в известном «отдалении» от них, то есть, отдавать дань лишь эстетической стороне произведения, тогда как любовь подразумевает, что творение близко тебе по идейному содержанию: любишь «своего» поэта, а «восхищаемся» художником вообще. Восхищение эстетического порядка может сопровождаться чувством некоего «гражданского» презрения, как, например, это было у Маркса * в отношении Гете» («Письма из тюрьмы», стр. 151).

Марксист-диалектик, Грамши постоянно говорил о единстве «формы» и «содержания», эстетического и идеологического; но именно потому, что он был последовательным диалектиком, он никогда не отождествлял форму с содержанием и политику с эстетикой. В письме к жене от 5 сентября 1932 г. Грамши разъясняет свою позицию: «Я имел в виду, что следует отличать эстетиче-

* Грамши, видимо, имеет в виду статью Ф. Энгельса «Карл Грюн о Гете с человеческой точки зрения. Дармштадт, 1864».

ское наслаждение и позитивную оценку художественных достоинств и красоты произведения — то есть восхищение перед произведением искусства как таковым — от восхищения нравственного порядка, которое предполагает духовное, идейное родство с художником. Это разграничение мне кажется правильным и даже необходимым. Я могу эстетически восхищаться «Войной и миром» Толстого и не разделять идеологической сущности этого произведения; если бы оба эти момента совпадали, Толстой был бы моим «vade mecum», «моим «livre de chevet». То же самое можно сказать и в отношении Шекспира, Гете и Данте» («Письма из тюрьмы», стр. 249). Не считая Данте «своим поэтом», Грамши тем не менее постоянно ссылался на него в своих статьях, публиковавшихся в 1914—1920 гг. в газете «Аванти» (см.: *A. Gramsci.* Scritti giovanili. 1914—1918. Torino, 1948; *A. Gramsci.* Sotto la Mole. 1916—1920. Torino, 1960), и даже в тюрьме вчитывался в «Божественную Комедию». Особенно много Грамши занимался Десятой песней «Ада», не раз привлекавшей внимание итальянских ученых, в том числе и Де Санктиса (очерк «Фарината у Данте», 1869), а в последнее время Э. Ауэрбаха (глава «Фарината и Кавальканти» в «Мимесисе»). Первые мысли о возможности предложить новую интерпретацию Десятой песни первой кантики возникли у Грамши еще до его ареста. 22 февраля 1932 г. он писал Т. А. Шухт: «...То, что ты пишешь относительно моей схемы о песне Фаринаты, напомнило мне, что я, должно быть, в самом деле говорил с кем-нибудь об этом в прошлом. Сейчас я вспоминаю, что впервые мне пришла мысль о таком истолковании песни при чтении монументального труда Исидоро Дель Лунго о «Флорентинских хрониках» Дино Компаньи <...> А сравнительно недавно я вновь вспомнил об этом — уже с другой точки зрения, читая книгу Кроче о поэзии Данте, где эпизод с Кавальканти преподносится так, что становится очевидным, что «контрапункт» Фаринаты не принимается в расчет. Помнится мне также, что Калоссо написал исследования о Десятой песни «Ада», которое было напечатано в «Джорнале дантеско», но содержание его я уже не помню; вряд ли в этом исследовании выдвигалась точка зрения, схожая с моей, — это, по-моему, исключается» («Письма из тюрьмы», стр. 202).

Полное развитие идеи Грамши относительно Десятой песни «Ада» получили в «Тюремных тетрадях» и в некоторых письмах из тюрьмы.

Первая тетрадь, на первой странице которой Грамши излагает программу своих исследований и работ, содержит следующую запись:

«Первая тетрадь (8 февраля 1929 г.) — заметки и наброски. Основные проблемы: 1) Теория истории и историографии; 2) Развитие итальянской буржуазии до 1870 г.; 3) Формирование групп итальянской интеллигенции: развитие, позиция; 4) Народная литература «романов-фельетонов» и причины ее прочного, долгого успеха; 5) Кавальканти Кавальканти: его позиция в структуре и в искусстве «Божественной Комедии» <...>» (*A. Gramsci.* Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce, p. XIV). Всего в этой программе шестнадцать пунктов. *Анализ Десятой песни отнесен, таким образом, Грамши к проблемам первостепенной важности.* Вопрос об истолковании эпизода с Кавальканти органически

включается в политическую и идеологическую борьбу Грамши за новую национальную или, как говорил он, национально-народную культуру Италии. И это — понятно. В заметках и записях, посвященных Десятой песни «Ада», Грамши ставил задачей не только дать совершенно новое истолкование «драмам» Кавальканти и Фаринаты, но и доказать научную несостоятельность нашумевшей в свое время теории Б. Кроче, согласно которой должно проводить четкую границу между «поэзией» «Божественной Комедии» и идеологической «структурой» этого «этико-политико-теологического романа» (см.: *B. Croce.* La poesia di Dante. Bari, Laterza, 1922). В «заметках о Данте» Грамши подвергал сомнению правомерность крочеанского разделения: «поэзия» — «непоэзия», «поэзия» — «литература» и тем самым подрывал самые основы идеалистической эстетики Кроче, ее концепцию «незаинтересованного» отношения искусства к современной ему общественно-политической действительности.

В августе 1929 г. основы грамшианской концепции Десятой песни «Ада» были уже, видимо, разработаны. 26 августа он пишет Т. А. Шухт: «Помнишь, как-то очень давно, я просил тебя достать мне небольшую книжечку Винченцо Морелло (Растиньяка) о Десятой песни «Ада» Данте, выпущенную издательством Мондадори несколько лет тому назад (в 1927 или 1928 году)? Я сделал в отношении этой песни Данте маленькое открытие, которое кажется мне интересным и которое могло бы внести кое-какие коррективы в один чрезмерно категоричный тезис Б. Кроче о «Божественной Комедии» <...> Мне кажется, что из числа работ, посвященных Десятой песни Данте, лекция Морелло — последняя по времени, поэтому она может быть мне полезна; я смогу узнать, высказывал ли уже кто-нибудь суждения сходные с моими. Это маловероятно, так как в Десятой песни всех привлекает образ Фаринаты и обычно все сводится к анализу и восхвалению именно этого образа; что касается Морелло, то, будучи не исследователем, а ритором, он, без сомнения, придерживается установившейся традиции. Тем не менее, мне все же хотелось бы прочесть его работу. Затем я напишу свои «заметки о Данте» и, пожалуй, перешлю их тебе...» («Письма из тюрьмы», стр. 98—99). (О Винченцо Морелло см. примечание 16.)

Однако вернуться к этим «заметкам» Грамши смог лишь осенью 1931 г. 7 сентября он сообщает Т. А. Шухт: «Хочу также в одном из своих ближайших писем кратко изложить тебе содержание небольшого исследования о Десятой песни дантовского «Ада», чтобы ты передала его профессору Космо. Он, как специалист-дантолог, сможет сказать мне, сделал ли я лжеоткрытие или же наброски эти действительно заслуживают того, чтобы их разработать и внести, таким образом, небольшой вклад в изучение Данте, приобщив эту скромную работу к миллионам других написанных доселе исследований» («Письма из тюрьмы», стр. 166—167. Об Умберто Космо см. примечание 36.)

21 сентября 1931 г. Грамши отправил Т. А. Шухт свое письмо с «заметками о Данте». Письмо содержит наиболее полное и наиболее последовательное изложение концепции Десятой песни «Ада», предложенной Грамши (см.: «Lettere dal carcere», p. 141—144; русский перевод «Письма из тюрьмы», стр. 170—174). Как явствует из публикуемых нами материалов, Т. А. Шухт переслала Космо «заметки о Данте», и Космо на них ответил.

[8] Эта и следующие за ней заметки содержатся в «Тетради XIII». Они непосредственно продолжают мысли А. Грамши, развивавшиеся им в заметках: *«Вопрос о «структуре и поэзии» в «Божественной Комедии», согласно Бенедетто Кроче и Луиджи Руссо»* и *«Драма Кавальканти»*, досадно неточный перевод которых опубликован в кн.: *Антонио Грамши.* О литературе и искусстве, стр. 83—86. В данной заметке Грамши ссылается главным образом на терцину:

Ed io a lui: Da me stesso non vengo:
Colui, che attende là, per cui mi mena,
Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno.

«Inferno», X, 61—63.

Я не своею волей в царстве теней, —
Ответил я, — и здесь мой вождь
стоит;
А Гвидо ваш не чтил его творений.

«Ад», X, 61—63. Перевод М. Лозинского

[9] Сикарди, Энрико (1866—1928) — филолог, автор работ о языке и стиле Данте и Петрарки.

[10] Стих этот, согласно интерпретации Грамши, следовало бы перевести не «Возможно, его ваш Гвидо презирал», а «Возможно, с ним ваш Гвидо презирал...». (Речь идет о Вергилии.)

[11] «Inferno», X, 59.

[12] «ebbe» — форма прошедшего времени вспомогательного глагола «essere». Употребив ее, Данте дал основание Кавальканти подумать, что он говорит о его сыне Гвидо в прошедшем времени, потому что тот умер.

[13] Об эпизоде с Фаринатой как развернутых ремарках (в духе Б. Шоу) к «драме» Кавальканти см. в заметке «Вопрос о «структуре и поэзии» в «Божественной Комедии» (Letteratura e vita nazionale, p. 34; русский перевод в кн.: *А. Грамши.* О литературе и искусстве, стр. 83—85). К сожалению, в русском переводе достаточно конкретный термин: «ремарка» (didascalia) переводится все время разными словами. В результате оказывается утраченным важнейший смысл «заметок о Данте». Именно с термином «ремарка» и соответственным литературным опытом Б. Шоу Грамши связывал возможность доказать несостоятельность одного из кардинальных положений литературно-эстетической теории Б. Кроче. В письме к Т. А. Шухт от 21 сентября 1931 г. Грамши утверждал: «Без структуры не было бы поэзии и, следовательно, также и структура обладает ценностью поэзии. Вопрос этот связан с другим: какое значение имеют ремарки в драматических произведениях, предназначенных для сцены? Последние новшества, введенные в сценическое искусство и придающие все большее значение режиссеру спектакля, делают этот вопрос особенно острым. Драматург борется с актерами и режиссером с помощью ремарок, позволяющих ему лучше охарактеризовать действующих лиц» (*A. Gramsci.* Lettere dal carcere, p. 143). Потом Грамши ссылается на драму Б. Шоу «Человек и сверхчеловек» и заключает: «Театральное произведе-

ние без ремарок — это скорее лирика, нежели изображение драматического столкновения живых людей; ремарки в какой-то мере вобрали в себя старые монологи и т. д. Если в театре художественное произведение создается в результате сотрудничества писателя и актеров, эстетически объединенных режиссером спектакля, то ремарки имеют в этом творческом процессе существенное значение, поскольку они ограничивают произвол актера и режиссера. Вся структура «Божественной Комедии» играет эту высочайшую роль, и если правильно делать различия, то необходимо каждый раз проявлять большую осторожность» (Ibid., p. 143).

[14] В подлиннике: «*in atto*». Грамши подчеркивает это выражение, потому что оно — философский термин, которым пользовались Аристотель и средневековые схоластики: «актуальному» противостоит «потенциальное».

[15] Дель Лунго, Исидоро (1841—1927) — крупный итальянский историк и литературовед позитивистской школы; много занимался Данте и его эпохой. Грамши упоминает здесь работы Дель Лунго: Dino Compagni e la sua Cronica, vol. 3. Firenze, 1879—1887; Dante nei tempi di Dante. Bologna, 1888; Dal secolo e dal poema di Dante. Bologna, 1898; I Bianchi e i Neri, pagine di storia fiorentina da Bonifazio VIII ad Arrigo VII per la vita di Dante. Milano, 1921.

[16] Морелло, Винченцо (1860—1933) — журналист и литературный критик; помимо упоминаемых Грамши статей о Данте, опубликовал сборники литературных очерков и поверхностные литературные портреты Г. Д'Аннунцио (1910) и Дж. Боккаччо (1913). В. Морелло примыкал сперва к буржуазно-националистическому движению 10-х годов, а потом связал себя с фашизмом; иногда подписывал свои статьи псевдонимом — Растиньяк.

[17] *Fr. De Sanctis.* Farinata di Dante. In: Saggi critici, v. 2. Bari, 1952. Де Санктис цитирует стих 77 Десятой песни «Ада».

[18] Цитируется «Ад», X, 74—75.

[19] «Ад», X, 103.

[20] Источник цитаты не ясен. Фаринната такой фразы не произносит. Прорицатели будущего помещены Данте в четвертый ров восьмого круга ада и о них рассказывается в Двадцатой песни. В четвертом рву восьмого круга находится, в частности, и Тиресий, речь о котором пойдет в одной из последующих заметок о Данте.

[21] Грамши цитирует тут неточно: у Данте сказано не «s'altri non ci adduci», а «s'altri nol ci apporta». Некоторые отдельные неточности, встречающиеся в этих заметках, объясняются, видимо, тем, что Грамши цитировал «Божественную Комедию» по памяти.

[22] Розини, Джованни — второстепенный романист XIX в., эпигон А. Мандзони; его роман «Монахиня из Монца», продолжающий одну из сюжетных линий «Обрученных», пользовался в свое время большой популярностью в Италии.

[23] Explicator — истолкователь, комментатор (*лат.*).

[24] «Ад», X, 72; у Грамши: «cade», а не «ricadde», как в тексте.

[25] «Ад», X, 57.

[26] «‹...› a te fia bello averti fatta parte per te stesso» (Paradiso, XVII, 68—69); у М. Лозинского это передано не совсем точно: «и будет честь тебе, что ты остался сам себе клевретом» («Рай», XVII, 68—69).

[27] См. об этом в следующем примечании.

[28] Высмеивая Морелло, Грамши полемизировал с националистичес-

кой риторикой фашистской пропаганды, фальсифицировавшей историю и пытавшейся связать политические «идеи» Муссолини с политическими идеалами Данте и национально-освободительного движения Рисорджименто. Именно поэтому Грамши настаивал: «Необходимо освободить политическую доктрину Данте от всех последующих наслоений и выявить ее точное историческое значение» («Тюремные тетради», стр. 264). «Попытки установить генетическую связь между проявлениями духовной жизни итальянских культурных классов в различные эпохи как раз и представляют собой национальную «риторику»: подлинная история подменяется историческими призраками» (там же, стр. 265). «Надо уметь выделять крупные исторические периоды, которые в своей совокупности выдвинули определенные проблемы и наметили элементы разрешения этих проблем с самого начала их возникновения. Так, я сказал бы, что Данте замыкает средневековье (определенную фазу средневековья), в то время как появление Макьявелли означает, что одной фазе нового мира уже удалось с большой ясностью и глубиной поставить собственные проблемы и разработать соответствующие методы их разрешения» (там же, стр. 265). В отличие от Макьявелли, политические концепции которого, как считал Грамши, выражали национальное сознание эпохи Возрождения, «политическую доктрину Данте надо рассматривать как простой элемент его биографии (этого ни в коем случае нельзя ни сказать, ни сделать в отношении Макьявелли) <...> в том смысле, что эта доктрина Данте не обладала никакой эффективностью и плодотворностью в историко-культурном отношении <...> и имеет значение лишь только как момент в развитии самого Данте после поражения его партии и изгнания его самого из Флоренции» (там же, стр. 265).

[29] Руссо, Луиджи (1892—1961) — крупный итальянский историк литературы, демократ и страстный антиклерикал; симпатизировал деятельности ИКП; был другом Советского Союза и в годы «холодной войны» активно выступал в его защиту. А. Грамши хорошо знал вышедшие при его жизни работы Л. Руссо и ценил их. Он считал, что именно в работах Л. Руссо происходит «возврат к Де Санктису» в том смысле, который он вкладывал в это понятие, и прямо противопоставлял Л. Руссо современным ему «брешанцам», т. е. писателям, прямо или косвенно поддерживавшим режим фашистской диктатуры.

[30] В письме к Т. А. Шухт от 21 сентября 1931 г. Грамши, говоря, что внимание дантологов, изучавших Десятую песнь «Ада», было приковано — во второй ее части — к предсказанию Фаринатой изгнания Данте, отмечает: «Мне же представляется, что значение второй части эпизода заключается главным образом в том, что она проливает яркий свет на драму Кавальканти и содержит все необходимые элементы для того, чтобы читатель мог пережить ее. Значит ли это, что в данном случае поэзия Данте — это поэзия невысказанного? Не думаю. Данте не отказывается от непосредственного изображения драмы, ибо именно таков его художественный метод. Речь идет об определенном «способе выражения», а «способы выражения» могут, по-моему, меняться во времени точно так же, как меняется и сам язык» («Письма из тюрьмы», стр. 171).

[31] «Рай», XIV, 103.

[32] «Раи», XXIII, 55.

[33] Имеется в виду известный немецкий литературовед Карл Фосслер.

[34] Барби Микеле (1867—1941) — один из крупнейших и авторитетных итальянских дантологов; руководил «Дантовским обществом»; в 1920 г. основал журнал «Studi danteschi» («Дантовские чтения»), существующий по сей день; автор работы «Dante: vita, opere e fortuna». Firenze, 1933, и ряда статей, собранных в двух томах: «Problemi di critica dantesca», 1934—1941.

[35] Статью «Слепой Тиресий» см. в кн.: *Antonio Gramsci.* Sotto la Mole. Einaudi, 1960, p. 392—393.— Молодой Грамши писал для отдела хроники туринского издания газеты «Аванти» небольшие статьи и заметки, которые набирались курсивом.

[36] *Космо, Умберто* (1868—1944) — итальянский историк литературы, занимавшийся главным образом Средними веками и Данте. Основные работы: S. Francesco (Gli eroi dell'amore e di Dio), 1896; Vita di Dante. Bari, 1930; Con Dante attraverso il Seicento. Bari, 1946; Guida a Dante. Torino, 1947. Как профессор Туринского университета Космо сыграл известную роль в интеллектуальном развитии Грамши. По свидетельству П. Тольятти, который одновременно с Грамши учился в Туринском университете, «на лекциях Космо о Данте оживали идеи Де Санктиса и через Де Санктиса возвращалась в своей реалистической форме диалектика Гегеля». В феврале 1931 г. Грамши писал Т. А. Шухт: «Я вспоминаю о Космо с чувством глубокой признательности, я сказал бы даже благоговения, если бы это слово не имело смысла, не соответствующего моим чувствам; он был, да, я думаю, и по сей день остался, человеком большой нравственной чистоты и честности, с той врожденной наивностью, которая свойственна большим ученым» («Письма из тюрьмы», стр. 139).

[37] Через их общего друга Грамши сообщил профессору Умберто Космо свое истолкование драмы Кавальканти. Космо ответил этому другу письмом, которое было переслано Грамши, переписавшему его затем в своих заметках (примечание редакции итальянского издания Сочинений Антонио Грамши).

[38] Dramatis personae — действующие лица драматического произведения (*лат.*).

[39] См. *B. Croce.* La poesia di Dante, Bari, 1922.

[40] Luigi Russo. Problemi di metodo critico. Bari, Laterza, 1929 (2 ediz., 1950). Упомянутая работа напечатана в разделе «Итальянские классики» и озаглавлена «Философский интеллектуализм».

[41] «Critica» — философский и историко-литературный журнал, издававшийся Б. Кроче с 1903 по 1943 г.

[42] В письме к Т. А. Шухт от 21 марта 1932 г.: «Я прочел замечания профессора Космо по поводу Десятой песни дантовского «Ада». Благодарю его за советы и за библиографические указания. Однако вряд ли стоит приобретать те номера журналов, которые он указывает: для чего, спрашивается? Если бы я собирался написать специальное исследование с целью опубликования его, то одних этих источников все равно было бы мало <...> О Данте написано так много и так многословно, что попытки написать еще что-нибудь могут быть оправданы только в том случае, если будет сказано действительно что-то новое и сказано с максимальной четкостью и с минимальной затратой слов. Что касается профес-

сора Космо, то сам он, мне кажется, в известной мере страдает профессиональной болезнью дантологов: если в точности следовать его советам, то надо было бы написать целую книгу. Мне было приятно узнать, что та трактовка Десятой песни, которую я вкратце набросал, относительно нова и заслуживает того, чтобы ее разработать; учитывая мою психологию заключенного, этого достаточно, чтобы побудить меня выжать из себя несколько страничек, на которые я не буду смотреть a priori как на пустое, никому не нужное занятие» («Письма из тюрьмы», стр. 210—211).

Грамши, видимо, несколько огорчил чрезмерный «академизм» советов Космо и его нежелание понять, что тюрьма — не самое подходящее место для чисто научных, историко-филологических изысканий. Но желание продолжать свою работу над Данте у Грамши не пропало. В апреле 1933 г. он пишет Т. А. Шухт: «Прошу тебя написать в книжный магазин и попросить, чтобы мне выслали недавно вышедшую книжку проф. Микеле Барби: «Данте: жизнь, творчество, судьба». Сансони, Флоренция, 1933. Не могу не поддаться искушению иметь эту книгу, даже если я не буду в состоянии основательно ознакомиться с ней в течение ближайших нескольких месяцев» («Письма из тюрьмы», стр. 272).

[43] Растиньяк — псевдоним Винченцо Морелло (см. прим. 16).

[44] В подлиннике: far le fiche. Примечательно, что в данном случае Грамши пользуется чисто дантовским словарем. Fica (в бранном значении «фига») — слово архаическое; оно употреблялось лишь в просторечии XIII—XIV вв. В начале Двадцать пятой песни «Ада», рассказывая о святотатце и богохульнике Ванни Фуччи, Данте пишет:

Al fine delle sue parole il ladro
Le mani alzò con ambedue le fiche,
Gridando: «Togli, Dio che a te le squadro!»

«Inferno», XXV, 1—3

По окончанье речи, вскинув руки
И выпятив два кукиша, злодей
Воскликнул так: «На, боже, обе штуки!».

«Ад», XXV, 1—3. Перевод. М. Лозинского

[45] Эта и следующая заметки находятся соответственно в «тетрадях» XXVIII и XIV. Перевод их сделан по кн.: *Antonio Gramsci.* Passato e presente. (Opere, 7), Giulio Einaudi, 1951.

[46] А. Грамши очень ценил творчество великого итальянского романтика Джакомо Леопарди. «В творчестве Леопарди,— писал он,— в крайне драматической форме отразился кризис перехода к мировоззрению современного человека, критический отход от старых трансцендентных концепций в то время, когда еще не найден новый нравственный и духовный ubi consistam, способный дать ту уверенность, которую давало прежнее кредо» («Письма из тюрьмы», стр. 250. Ср.: Letteratura e vita nazionale, p. 79—80).

[47] Эта и две следующие за ней заметки находятся соответственно в «тетрадях» VII, XX, VIII. Перевод их сделан по тексту третьего тома итальянского Собрания сочинений Антонио Грамши (*Antonio Gramsci.* Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura. Torino, G. Einaudi, 1949, p. 36—38). По характеру своему заметки эти,

с одной стороны, примыкают к заметкам о Данте, а с другой — предваряют заметки Грамши о литературе и культуре эпохи Возрождения, напечатанные в четвертом и пятом томах итальянского Собрания сочинений Грамши: Il Risorgimento. Einaudi, 1949; Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno, Einaudi, 1949. (Перевод их частично опубликован в кн.: *Антонио Грамши.* Избранные произведения в трех томах, т. 3. «Тюремные тетради»).

[48] *G. Toffanin.* Che cosa fu l'Umanesimo. Firenze, Sansoni, 1929. Тоффанин, Джузеппе (род. в 1891 г.) — итальянский историк литературы, автор многих работ, посвященных проблематике гуманизма итальянского Возрождения. Концепции Тоффанина парадоксальны, но весьма оригинальны и развиваются им с большим блеском. Грамши привлекли в католике Тоффанине острота мысли и стремление сломить закостеневшие позитивистские схемы, которыми пользовалась националистическая пропаганда в годы фашизма. Однако, как явствует из публикуемой ниже заметки «Возрождение», он отнюдь не считал, что Тоффанину удалось создать сколько-нибудь целостную концепцию этой эпохи.

[49] Речь идет об исторической роли интеллигенции в связи с марксистско-ленинским учением Грамши о государстве — о диктатуре, о гегемонии, о роли партии. Проблема интеллигенции — одна из центральных и важнейших проблем «Тюремных тетрадей», и именно она является «ключом» к тем оценкам, которые давал Грамши отдельным явлениям итальянской литературы и культуры. Не имея возможности раскрыть здесь взгляды Грамши на Возрождение вообще и на ренессансный гуманизм в частности (они достаточно сложны, противоречивы и не существуют вне политического контекста 20-х и 30-х годов), отметим, что для Грамши итальянское Возрождение связано прежде всего с формированием новой, светской интеллигенции. Он утверждал: «Возрождение можно рассматривать как выражение в области культуры исторического процесса, в ходе которого в Италии образуется новый класс интеллигентов, получивший европейское значение...» («Тюремные тетради», стр. 275). И дальше, прямо в связи с проблематикой книги Тоффанина: «Мне кажется, что вопрос о том, чем был Гуманизм, не может быть разрешен иначе, как в более широких рамках истории итальянской интеллигенции и ее роли в Европе» (там же, стр. 277).

[50] Тоффанин имеет в виду здесь Средние века. Взгляды Тоффанина оказали некоторое влияние на концепцию Возрождения, созданную Грамши, но влияния этого ни в коей мере не следует преувеличивать. Грамши всегда настаивал на необходимости конкретно-исторического раскрытия идеологического содержания расхожей, риторической формулы, восходящей к Мишле и Буркхардту: «Возрождение — это эпоха открытия человека» (см. об этом: «Тюремные тетради», стр. 270); однако он никогда не отрицал существенности связи индивидуализма как определенного миропонимания с Возрождением и трактовал проблему религиозности Гуманизма совсем не так, как она трактовалась у католика Тоффанина. Грамши писал: «То, что ныне называют «индивидуализмом», ведет начало от культурной революции, последовавшей за средневековьем (Возрождение и Реформация), и указывает на определенную позицию по отношению к проблеме божественного

и, следовательно, церкви: это переход от трансцендентной мысли к мысли имманентной» («Тюремные тетради», стр. 54). Это чрезвычайно важное положение Грамши было, применительно к итальянскому Возрождению, блестяще развито П. Тольятти (см.: *Пальмиро Тольятти.* Развитие и кризис итальянской мысли в XIX веке.— «Вопросы философии», 1955, № 5).

[51] Антонио Грамши подчеркнул эту мысль Тоффанина, потому что она в чем-то перекликается с его собственными идеями о Возрождении. В одной из заметок, отмечая недостаточность тех разграничений между понятиями «Гуманизм» и «Возрождение», которые проводил Э. Вальзер, Грамши писал: «Пожалуй, более правильно мнение, что Возрождение представляет собой движение огромной важности, которое начинается после Тысячного года, причем гуманизм и Возрождение в узком смысле являются двумя завершающими моментами этого движения» («Тюремные тетради», стр. 272; см. там же, стр. 276).

[52] «Дуеченто» (Duecento), или диалектальная форма — «Дудженто» (Dugento),— то же, что «тринадцатое столетие» применительно к итальянской литературе и искусству.

[53] Т. е. в формы народного языка, «volgare», еще не ставшего национальным языком литературы Италии.

[54] В данном случае под «классицизмом» подразумевается следование формам и языку латинских писателей. В Средние века такого рода «классицизм» был характерен главным образом для клерикальной литературы.

[55] «Romanitas» — «романизм» (*лат.*), т. е. дух и традиция Рима. В данном случае имеется в виду средневековый, папский Рим, притязавший на права наследника древней Римской империи.

[56] Представление А. Грамши о конце XIII — начале XIV века («эпоха Данте и Джотто») как точке *наивысшего подъема* в процессе «Возрождения после Тысячного года», подъема, который «можно сравнить только с расцветом греческой литературы» («Тюремные тетради», стр. 276), перекликается с некоторыми мыслями К. Маркса, оставшимися, по-видимому, Грамши не известными. Имея в виду именно эту пору в развитии итальянских городов-коммун, Маркс писал: «В *это бурное, полное волнений, время* в Италии наивысший расцвет ее образования, доказательством чему являются бессмертные произведения *Данте* и философия *Гвидо Кавальканти* и т. д.» (*К. Маркс.* Хронологические выписки. «Архив Маркса и Энгельса», т. V, стр. 274; цит. по кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1957, стр. 340. Подчеркнуто Марксом).

[57] И Данте, и Макьявелли, таким образом, выводятся Грамши за хронологические пределы «Гуманизма», который он, подобно большинству современных ему ученых, отождествлял главным образом с гуманистическим движением Кваттроченто. Однако из этого вовсе не следует, будто Грамши отрицал всякую связь между мыслью Макьявелли и гуманистической идеологией итальянского Возрождения. Прямо полемизируя с концепцией Тоффанина, Грамши писал: «Возможно, что Гуманизм действительно зарождается в Италии как изучение романизма, а не классического мира в целом (Афины и Рим); но тогда необходимо делать различие. Гуманизм носил «политико-этический», а не художественный характер, он представлял собой поиски основы того «итальянско-

го государства», которое должно было возникнуть одновременно и параллельно с возникновением государства во Франции, Испании и Англии; *в этом смысле Гуманизм и Возрождение имеют своего наиболее яркого представителя в лице Макьявелли*» («Тюремные тетради», стр. 275. Подчеркнуто мной.— *Р. Х.*).

Существует легенда о Макьявелли, созданная в XVI в. его злейшими врагами-иезуитами. Жертвами этой легенды стали Марло и Шекспир. С разоблачениями иезуитской легенды о Макьявелли в разное время и с разным успехом выступали Жан-Жак Руссо, Гегель, А. С. Пушкин, Карл Маркс, Франческо Де Санктис и, пожалуй, решительнее, чем кто-либо до него,— Антонио Грамши. Тем не менее, легенда о Макьявелли продолжает существовать. Ее насаждают и развивают современные «брешанцы».

[58] Идея Грамши о характере Гуманизма ни в коей мере не однозначна и раскрывается лишь в конкретном анализе исторических обстоятельств. Полностью показать диалектику концепции Грамши мог бы, по-видимому, лишь двуединый анализ идеологической структуры, в которой противоположность Возрождение — Реформация оказалась бы внутренней оппозицией. Об исторической и политической актуальности рассмотрения этой оппозиции, с точки зрения тех конкретных задач, которые стоят перед «философией практики» и политикой итальянских коммунистов в области культуры, см. «Тюремные тетради», стр. 83—89.

Было бы совершенно неверно предполагать, будто Грамши был «врагом» или «ненавистником» Возрождения. Совсем наоборот. В одном из своих писем к жене он признается: «Пожалуй, я был чересчур «итальянцем» в интеллектуальном смысле этого слова и потому испытывал такие большие симпатии... к Леонардо и к Возрождению» («Письма из тюрьмы», стр. 260. Отточие принадлежит самому Грамши. — *Р. Х.*). Подобно Марксу и Энгельсу, Грамши видел прообраз человека коммунизма в том идеале всесторонне развитой личности, который воплотили в своем творчестве писатели и художники итальянского Возрождения. «Современный человек,— писал он,— должен представлять собой синтез тех типизированных образов, в которых воплощены характерные национальные черты различных народов, <...> воссоздавая, так сказать, итальянского человека времен Возрождения. Это должен быть современный Леонардо да Винчи, то есть человек, вобравший в себя черты массы или коллектива и сохранивший в то же время свою яркую самобытную индивидуальность» («Письма из тюрьмы», стр. 242).

[59] В одной из заметок, напечатанных в четвертом томе итальянского издания Сочинений А. Грамши («Рисорджименто»), отмечается: «Крупные итальянские издательства пришли в упадок; в Венеции они сопротивлялись дольше всех. Но в конце концов сочинения итальянских авторов и произведения Бруно, Кампанеллы, Ванини, Галилея, написанные по-итальянски, стали печататься только в Германии, Франции и Голландии. С наступлением церковной реакции, достигшей своего апогея в приговоре Галилею в Италии, завершается эпоха Возрождения даже для интеллигенции» («Тюремные тетради», стр. 302—303). Заметка эта важна, потому что она проливает некоторый свет на представления Грамши о верхней хронологической границе эпохи Возрождения в Италии.

[60] Ср. в разделе «Реформация и Возрождение» («Рисорджименто») заметку о двух группах итальянской интеллигенции в эпоху Возрождения: «Одна выполняла в Италии космополитическую функцию, будучи связана с папством и имея реакционный характер; другая сформировалась за границей из политических изгнанников и лиц, гонимых церковью, и выполняла прогрессивную функцию в различных странах, где она обосновалась» («Тюремные тетради», стр. 275).

[61] Робер (1503—1556) и его сын Анри Этьенны (1531—1598) — известные французские печатники. Анри Этьен — автор знаменитого словаря греческого языка и сатирического памфлета «Апология Геродота» (1566).

[62] Перевод сделан по тексту: *Antonio Gramsci.* Letteratura e vita nazionale. G. Einaudi, 1954. «Театральная хроника» — раздел в туринской газете «Аванти», который регулярно вел А. Грамши с 16 января 1916 г. по 16 декабря 1920 г.

А. Грамши чрезвычайно высоко ценил творчество крупнейших русских писателей — А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и др., считая, что именно им удалось добиться той подлинной народности, которой, как ему казалось, всегда не хватало литературе Италии (см. в кн.: «Литература и национальная жизнь», заметки: «Униженные», «Мандзони и униженные», «Народность Толстого и Мандзони»). Преимущества русской литературы перед литературами Запада Грамши объяснял особенностями формирования передовой русской интеллигенции в XVIII—XIX вв. (см.: «Тюремные тетради», стр. 474). Он писал: «Elite, состоящая из наиболее активных лиц, энергичных, предприимчивых и образованных, выезжает за границу, усваивает культуру и исторический опыт более передовых стран Запада, не теряя при этом и наиболее существенных черт собственной национальной культуры, то есть не порывая духовных и исторических связей со своим народом; завершив, таким образом, свою интеллектуальную подготовку, они возвращаются в страну, принуждая народ к насильственному пробуждению, к ускоренному движению вперед, сжигая за собой мосты. Различие между этой élite и импортированной немецкой (Петром Великим, например) состоит в том, что она носит, по существу, народно-национальный характер: ее не может захлестнуть инертная пассивность русского народа, поскольку она сама является энергичной русской реакцией именно на эту историческую инертность».

Очень высокую оценку у Грамши получило творчество А. С. Пушкина — его прозу он заучивал наизусть, овладевая в тюрьме русским языком (см.: «Письма из тюрьмы», стр. 33) — и особенно Л. Н. Толстого. В одном из своих последних писем к сыну Делио Антонио Грамши говорил: «Толстой является писателем мирового масштаба, одним из тех немногих писателей, которые достигли наивысшего совершенства в искусстве: его произведения (даже в очень плохом переводе) оказывали и оказывают огромное эмоциональное воздействие на людей во всех странах мира, даже на тех мужчин и женщин, которые, казалось бы, совсем отупели от изнурительного труда и культурный уровень которых довольно низок. Толстой был поистине носителем культуры и красоты, и в наше время все еще некого сравнить с ним: чтобы найти ему равных,

приходится вспоминать Гомера, Эсхила, Данте, Шекспира, Гете, Сервантеса и других — очень и очень немногих» («Письма из тюрьмы», стр. 303).

[63] Борьба Грамши за Толстого началась еще до Октябрьской революции. 4 марта 1916 г. он опубликовал в социалистическом еженедельнике «Гридо дель пополо» «Письмо, адресованное Гридо», возникшее как отклик на статью Эрнесто Рагаццони, жаловавшегося на страницах газеты «Стампа» на то, что итальянские читатели якобы не знают сочинений М. П. Арцыбашева. В этом «Письме» Грамши, в частности, утверждал: «Но кого из русских писателей знают лучше? Разве года два назад «Меркюр де Франс» не доказал, что даже разошедшаяся в Италии в десяти тысячах экземпляров «Крейцерова соната» Толстого не имеет ничего общего с оригиналом и является всего лишь переделкой скверного французского перевода, сделанного с плохого перевода на немецкий? <...>

Нам следует познакомиться не только с Арцыбашевым, но и с такими несравненно более крупными и известными писателиями, как Толстой и Достоевский» (*A. Gramsci.* Scritti giovanili. Torino, 1948, p. 28—29).

[64] Цакконе Эрмете — крупный итальянский актер и глава труппы. Роль Кузовкина в «Нахлебнике» была одной из лучших в его репертуаре (см.: *В. Папазян.* По театрам мира. М., 1937; *С. С. Игнатов.* История западноевропейского театра нового времени. М.— Л., 1940, стр. 377).

[65] В 1918—1920 гг., когда писались публикуемые рецензии, интерес Грамши к русской литературе был неотделим от его жгучего интереса к русской революции, от его стремления освоить и отстоять ее всемирно-исторические завоевания. Именно этим интересом к русскому материалу объясняется чрезмерно высокая оценка «Анфисы» Леонида Андреева.

О ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДСТВЕ Н. К. РЕРИХА

Замечательный русский художник Николай Константинович Рерих прошел долгий и сложный жизненный путь. Он родился в 1874 г. в Петербурге и окончил Петербургскую Академию художеств и юридический факультет Петербургского университета, прослушав в последнем также и курс лекций на историческом факультете.

Строгий научный подход и большой талант художника, схватывающего жизненные явления в едином обобщенном художественном образе, определили неповторимое своеобразие искусства Рериха. Начав с исторического жанра, который на заре XX века насчитывал немало имен прославленных русских художников, Рерих сумел внести в него нечто принципиально новое.

Таким новым, чисто рериховским, было осмысление истории как бесконечного процесса развития творческого духа народа. Поэтому, в отличие от многих современников, в том числе и от близких ему «мирискусников», ретроспективизм Рериха выражался не в уходе в прошлое, не в любовании им, а в извлечении из прошлого того прекрасного и героического, что, переходя из поколения в поколение, двигает жизнь вперед.

В 1910-х годах Рерих был уже широко признанным художником, ученым и деятелем художественного просвещения. В печати часто появлялись его статьи по вопросам искусства, археологии, охраны культурных ценностей. Писал Рерих и стихи (белые), аллегорические сказки и повести, сценарии и пьесы (балет «Весна Священная», «Милосердие»).

В 1909 г. художнику было присвоено звание академика Петербургской Академии художеств. Он состоял членом Югославской Академии наук и искусств, членом Академии международного института науки и литературы в Болонье, вице-президентом общества Марка Твена (США), почетным протектором Исторического общества в Париже, почетным членом института имени Джагадис Босе в Калькутте, членом Бенгальского Королевского азиатского общества, почетным президентом и доктором литературы Международного буддийского института в Сан-Франциско, членом-корреспондентом

многих других научных и художественных учреждений в Азии, Европе и Америке.

До 1916 г. Николай Константинович постоянно проживал в Петрограде, откуда, из-за хронической легочной болезни, по предписанию врачей переселился в лесистую Карелию. Государственная граница, пролегшая после Октябрьской революции между Финляндией и Советским Союзом, отрезала Рериха от Родины. В 1919 г. он уезжает из Финляндии в Лондон, чтобы попасть оттуда в Индию. Намерение посетить эту страну созрело у Рериха еще до первой мировой войны, которая и помешала его осуществлению. Однако он не смог добиться у английских властей поддержки в проведении научно-исследовательской экспедиции в Индию — экспедиции, к которой готовился многие годы.

Воспользовавшись предложением посетить с выставками США, Рерих выезжает осенью 1920 г. в Америку. Выставки картин, лекторская, литературная и общественно-просветительная деятельность создали Рериху в США большую популярность. Он прожил там два с половиной года и после основательной подготовки, завершенной уже в Европе, в сентябре 1923 г. отбыл, наконец, с семьей в Индию.

Первые научно-художественные экспедиции Рерих провел в районах Сиккима и Бутана, но они были лишь своего рода «пробой сил». Научные интересы Рериха преследовали более обширные цели, связанные с изучением взаимопроникновения культур народов Азии и России. В 1925 г. художник предпринимает грандиозную экспедицию по странам Центральной Азии. Экспедиция Рериха дважды — с юга на север и с севера на юг — пересекла Центральную Азию, обогатила науку новыми открытиями и вписала славную страницу в историю русских исследований Азии. Получив разрешение пройти с экспедицией по территории Советского Союза, Рерих побывал на Алтае и в Бурятии, а в июне 1926 г. посетил Москву, где подробно изложил свои планы дальнейшей исследовательской работы на Востоке наркомам А. В. Луначарскому и Г. В. Чичерину. Оснащение экспедиции на обратный путь в Индию осуществлялось при содействии советских учреждений, в тесном контакте с которыми Николай Константинович и предполагал в дальнейшем продолжать свою деятельность. Здесь же, в Москве, он наметил для себя десятилетний срок пребывания в странах Востока и возвращение в Советский Союз после завершения обширной программы научных и художественных изысканий.

Преодолев труднейший путь через Тибетское нагорье и Трансгималаи, осложненный провокационным вмешательством английских властей, не пожелавших допустить Рериха в свои колонии после посещения им Советского Союза, он весной 1928 г. сумел все-таки про-

биться в Индию, где и поселился в долине Кулу (Западные Гималаи). Оттуда было проведено еще несколько экспедиций, крупнейшая из которых посетила в 1934—1935 гг. Внутреннюю Монголию и пограничные с пустыней Гоби северо-западные области Китая.

После этой экспедиции Рерих, побывавший в общей сложности более чем в двух десятках стран, начал собираться обратно в СССР. Отмечая это в дневниковых записях, он писал: «...для кого же мы все трудились? Неужели для чужих? Конечно, для своего, для русского народа мы перевидали и радости, и трудности, и опасности. Много где нам удалось внести истинное понимание русских исканий и достижений. Ни на миг мы не отклонялись от русских путей. Именно русские могут идти по нашим азийским тропам» («Листы дневника». Очерк «Четверть века»).

Вторая мировая война задержала Рериха в Индии, но в тяжелые военные годы он показал себя верным сыном своей Родины. В печати часто появлялись патриотические статьи художника, суммы от продажи картин жертвовались им на нужды Советской Армии. В США друзья Рериха организовали Американо-русскую культурную ассоциацию, тесно сотрудничавшую с ВОКСом. Рерих был избран ее почетным председателем.

Сразу же после окончания второй мировой войны Рерих стал готовиться к возвращению в Советский Союз. Однако его здоровье, пошатнувшееся уже в 1939 г., стало резко сдавать, и 13 декабря 1947 г. он ушел из жизни.

Хотя Рерих и известен больше как художник, его разнообразную творческую деятельность правильнее рассматривать как многосложный научно-философский и эстетический поиск. В изучении национальной и мировой культуры складывались взгляды Рериха на тесную историческую связь народов России с народами Востока, что оказало решающее влияние на идеи и тематику его искусства, да и на весь пройденный им жизненный путь.

Рерих с ранних лет внимательно следил за исследовательской работой отечественных востоковедов и был со многими из них близко знаком. Его симпатии неизменно склонялись к тем новым для Запада научным концепциям, которые утверждали наличие высокой культуры народов Востока и шли вразрез с европоцентрическими теориями прогресса. Придавая огромное значение массовым народным миграциям в древности, Рерих серьезно занялся изучением проблем, связанных с «переселением народов». Не изолированно, а в общем процессе развития общечеловеческой культуры искал Николай Константинович ответ и на исторические условия становления русской национальной культуры. Он указывал на высокоорганизованную общественную жизнь древних славян. Западные влияния

Рерих считал более поздними и воспринятыми не слепо, а преобразованными народом, уже имевшим свои традиции и веками сложенный уклад жизни. При этом Рерих не только ратовал за пересмотр некоторых взглядов на допетровскую Русь, но и энергично боролся за то, чтобы в настоящем была признана необходимость бережного отношения к самобытным ценностям национальной культуры.

Исторические и философские концепции Рериха достаточно четко сформулированы уже в его ранних литературных произведениях, вошедших в сытинское издание 1914 г.: «Н. К. Рерих. Книга первая». Собранные в этой книге статьи, очерки, аллегорические сказки и стихотворения свидетельствуют об устойчивых, не лишенных воздействия восточной философской мысли, идеологических позициях художника.

Некоторое влияние Дж. Рескина и Л. Н. Толстого, проскальзывающее в этих работах Рериха, лишено достаточных для развития предпосылок. Художник не противопоставляет, подобно Толстому, «естественное» нравственное начало народного сознания «умственно-философскому» сознанию образованных слоев общества и не считает «опрощенчество» панацеей от бедствий, привнесенных урбанизацией жизни и научно-техническим прогрессом. Характерно, что и через много лет, в Индии, называя Ганди «совестью» страны, Рерих не становится приверженцем его «непротивленческих» идей.

Живопись и литературные труды Рериха тесно спаяны между собой единством стиля и мировосприятия, характернейшей чертой которых является многоплановый поиск связи частного с общим. Не затерять малое в большом и отразить беспредельное в малом — одна из важнейших творческих задач Рериха. Ее успешному решению способствовали энциклопедический, склонный к синтезу ум Рериха и его неколебимая вера в силу человеческого разума. Считая интуицию непременным качеством подлинного художника, Рерих не подменял свои художественные замыслы колеблющимися интуитивными догадками или произвольным вымыслом. Появлению той или иной темы на полотне у него всегда предшествовала серьезная исследовательская работа.

Вечная тема искусства — природа и человек — одна из основных тем Рериха. Трактуя ее не без влияния взглядов, утверждающих тождественность человека и природы, художник, однако, четко разделяет два разных понятия — единство и слияние. Человек един с природой, но у него нет никакой необходимости растворить в ней свою индивидуальность, погрузиться в небытие «нирваны». Природа для Рериха не «море забвения», а «неотпитая чаша» творческих возможностей. В этой проблеме, как и во многих аналогичных, Рерих ищет синтез в гармоничном согласовании, а не в поглощении част-

ного общим. В очерке «Мозаика» он говорит: «Лучшие литературные произведения носят на себе признаки мозаики, и сила их в монументальном запечатлении и сведении воедино всех деталей. Обобщить и в то же время сохранить все огненные краски камня будет задачею мозаичиста. Но ведь и в жизни каждое обобщение состоит из сочетания отдельных ударов, красок, теней и светов. Иногда скажут: вы мыслите слишком мозаично, а разве все, чем мы живем, не мозаично? Каждый день состоит из бесчисленного ряда разнообразных фрагментов. Они будут на всех уровнях и физического и мысленного напряжения. И чем их будет больше, тем лучше» [1].

Такое бескрайнее многообразие бытия и человеческой жизни, сложенной из фрагментов «незапамятного» прошлого и еще несостоявшегося в своей целостности будущего, Рерих воплощал в своих всемирно известных картинах. Тщательная подготовка к их созданию, как и последующие усилия углубить и расширить тему, наиболее полно выражены в литературных трудах художника. Однако они имеют и самостоятельное значение. Рерих-писатель не был «пересказчиком» своих картин, так же как Рерих-художник иллюстратором своих литературных произведений.

Думается, что только в литературной форме Рерих мог детально и последовательно раскрыть сложный процесс становления своих идей единства культурных, философских, этических, исторических и художественных задач, решение которых в его живописи подчинялось той «несказуемой» формуле «прекрасного», расчленение которой грозит гибелью самому произведению искусства. Картины Рериха — это монолитные синтетические «мыслеобразы», обязательно «увиденные» через призму духа. Их можно принимать или не принимать только в нерушимой законченности, к которой нечего прибавить или убавить. Его литературные произведения позволяют нам более четко проанализировать эстетику Рериха и судить о том, что именно из его наследия способно участвовать в решении наших сегодняшних задач.

До недавнего времени издание 1914 года («Н. К. Рерих. Книга первая») было основным собранием литературных произведений художника, по которым делались подчас весьма далеко идущие выводы о Рерихе — литераторе и мыслителе. Однако такой роли эта книга, собранная из произведений 1898—1913 гг., играть не может. Рерих оставил после себя очень обширное литературное наследство. За рубежом на русском языке увидели свет 9 его книг; 6 книг были подготовлены к изданию, но в силу различных обстоятельств остались в рукописях. Кроме того, на иностранных языках вышло 15

[1] Цит. по: «Октябрь», 1958, № 10, стр. 224.

книг художника. Сложная политическая обстановка, с которой приходилось считаться Рериху, жившему в колониальной Индии, вынуждала его складывать в ящик письменного стола бо́льшую часть написанного. Так, из созданных в 1934—1947 гг. 973 очерков, сгруппированных самим автором в три серии «Листов дневника», было обнародовано им не более четверти. Между тем именно эти серии эссе содержат много интересного материала для археологов и востоковедов, для исследователей древних этических учений, для всех интересующихся историей русской культуры, русского искусства, литературы и художественного просвещения, рассматриваемых в их единстве.

Рерих одним из первых обратил внимание широкой общественности на художественную ценность древнерусской иконописи и поднял голос в защиту памятников старины. Рерих имел большие заслуги в деле народного художественного просвещения. Научные экспедиции Рериха могут быть приравнены к подвигам славнейших отечественных землепроходцев. Рерих стоял во главе крупнейшего объединения русских художников «Мир искусства» после его возрождения в 1910 г. По идее Рериха возникло движение за охрану культурного достояния народов при военных столкновениях, завершившееся принятием соответствующей международной конвенции, в первую очередь ратифицированной СССР и странами социализма. Рерих встречался, сотрудничал или переписывался с виднейшими художниками, писателями, композиторами, учеными, общественными деятелями своего времени. Среди них были: В. Стасов, А. Куинджи, М. Нестеров, М. Тенишева, И. Бродский, А. Бенуа, И. Грабарь, А. Щусев, С. Прокофьев, С. Дягилев, И. Стравинский, К. Станиславский, Ф. Шаляпин, Б. Тураев, В. Бехтерев, Л. Андреев, А. Блок, А. Ремизов, М. Горький, А. Луначарский, Г. Чичерин, Г. Плеханов, П. Кропоткин, А. Игнатьев, Г. Уэллс, Свен Гедин, Д. Босе, Р. Милликен, А. Эйнштейн, Рокуэлл Кент, Рабиндранат Тагор, Джавахарлал Неру, С. Радхакришнан, Г. Малаласекера. Этот список можно продолжить на нескольких страницах, но важна, конечно, не его протяженность, а то, что в своих очерках Николай Константинович приводит много связанных с этими лицами эпизодов, высказывает ряд глубоких суждений об искусстве, о методологических основах понимания искусства и литературы, отношения к ним в каждодневной человеческой жизни.

Все это вместе взятое и определяет значение литературных трудов Рериха, которые были сравнительно мало известны нашим историкам культуры. Это положение изменилось к лучшему после возвращения в СССР в 1957 году старшего сына художника, Ю. Н. Рериха. Он подготовил первую у нас публикацию неизданных «Листов

дневника». Двадцать шесть очерков этой серии появилось в журнале «Октябрь» (1958, № 10). Из них советский читатель узнал много нового о жизни художника, об его сотрудничестве с некоторыми знаменитыми современниками, о прогрессивных гуманистических взглядах Рериха. После этой публикации очерки из серий «Листы дневника» появлялись в журналах «Наш современник» (1967, № 7), «Аврора» (1970, № 5), в альманахе «Прометей» (1971, т. 8) и некоторых других периодических изданиях.

За исключением книг «Алтай — Гималаи» (издана на английском языке) и «Сердце Азии», где изложены путевые впечатления и результаты «азиатских» экспедиций Рериха 1924—1928 гг., в своих литературных трудах он прибегал к форме очерка и пользовался русским языком. Белые стихи Рериха, вначале близкие манере А. Ремизова, а с конца 1910-х годов — Рабиндраната Тагора, собраны в сборнике «Цветы Мории», изданном в 1921 году в Берлине. В авторизованные переводы с русского на другие языки Рерих, считаясь с назначением издания, зачастую вносил изменения, что указывает на особую важность обнародования русских оригинальных текстов.

Очерки «Листов дневника» не являются систематическими дневниковыми записями в их обычном понимании.

Рерих вел громадную переписку. Затрагиваемые в ней вопросы также часто становились темами его очерков. Подчас ответы своим корреспондентам он вносил в эти очерки почти без изменений. Так, в подборках «Листов дневника» значится 46 писем к американским корреспондентам под одним названием «Америка», 20 писем последних лет к И. Грабарю, 5 писем к В. Ф. Булгакову и т. д. Нередко, перерабатывая свой ответ в форму очерка, Рерих опускал имя корреспондента, и лишь эпистолярная манера изложения выдает его первоначальное назначение и происхождение.

Полный комплект «Листов дневника» художника и другие его рукописи находятся у его сына, Святослава Николаевича Рериха, в Индии. Часть их осталась после смерти Ю. Н. Рериха в распоряжении И. М. Богдановой (Москва). Имеются они и в других частных архивах, так как художник имел обыкновение посылать своим корреспондентам вместе с письмами и только что законченные «Листы дневников», уведомляя иногда при этом, что их обнародование до времени нежелательно.

В настоящей подборке публикуются отрывки из «Листов», представляющие интерес с точки зрения методологии литературоведения и эстетики.

ГЕРОИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

... каждая весть теперь как неожиданный подарок. Даже мирные Швейцарские горы уже почти недосягаемы. Португалия почему-то вовсе замолчала. Женевский журнал еще доходит, но Коимбра замолкла, точно бы там ничего не происходит. Если пошлю Вам последние мои очерки — вряд ли они дойдут. Давно хотел послать Вам темперу, но это уж совсем невозможно. Даже книги в Америку запрещено посылать. Все становится труднее.

Вот Вы определяете мое искусство как героический реализм. Мне радостно такое определение. Подвиг, героизм всегда были зовущими. Истинный реализм, утверждающий сущность жизни, для творчества необходим. Не люблю антипода реализма — натурализма. Никакой сущности натуры он не передает, далек он от творчества и готов гоняться за отбросами быта. Печально, что так долго не отличали натурализм от реализма. Но теперь это различие утвердилось. Это даст здоровый рост будущим направлениям искусства.

Истинный реализм отображает сущность вещей. Для подлинного творчества реализм есть исходное восхождение. Иначе всякие паранойные тупики не дают возможности новых нарастаний. Без движения не будет и обновления, но новизна должна быть здоровой, бодрой, строительной.

Упаси от абстрактных закоулков. Холодно жить в абстрактных домах. Не питает абстрактная пища. Видали жилища, увешанные абстракциями... Жуткие предвестники! Довольно! Человечество ищет подвига, борется, страдает... Сердце требует песни о прекрасном. Сердце творит в труде, в искании высшего качества.

Жизнь двинула такие грозные реальности, что им будет созвучен лишь истинный реализм. Хитрым загибом, перегибом, изгибом не переборешь ужасов, затопивших

смятенное человечество. Ближайшее будущее не сулит быстрого оздоровления.

Шатается Культура. Близится пустыня знания. Призрак голода бродит по миру. Жестокосердие иссушило. Беда порождает беду. В лохмотьях скитается бедствие. Бесчисленны жестокие драмы людские. Всякие эпидемии, мании, мегаломании не дремлют. Неразрешимы судьбы.

Среди такого хаоса художники могут поднять знамя героического реализма. Зычно позовут они к нетленной красоте. Утешат горе. Кликнут к подвигу. Пробудят радость. Без радости нет и счастья. А ведь о счастье мечтает и самый убогий нищий. Мечту о счастье не отнять у человека. Художники всех областей, помогите.

1944 г.

ЕЩЕ РАДОСТИ

Еще радости. Если мир сейчас скуп на радости, если мир сейчас погрузился в безобразное человеконенавистничество, то тем более хочется вспомнить об истинных радостях, которые слагали энтузиазм! Вот, вспоминаю прекрасного «Принца и нищего» Марка Твена, который дошел к нам уже в первые школьные годы. Удивительно, как имя Марка Твена широко прошло по всей России и всюду несло с собою радость и светлое воодушевление. Писатель нашел подход к душе человеческой и рассказал просто и зовуще о вечных истинах. Многие из нашего поколения помянут добром это великое имя. Также вспоминаю и Золя, который в своем романе, посвященном битве за искусство Мане, был для меня вратами в познании жизни искусства. Подошли и Шекспир и Гоголь, и Толстой и Вальтер Скотт, и Гофман и Эдгар По. Иногда даже не знаешь, откуда и как доходили такие многозначительные книги, которые явились на всю жизнь поворотными рычагами. Но они приходили как бы откуда-то предназначенные. Вот Елена Ивановна всегда вспоминает какую-то книгу «История Кусочка Хлеба». Даже имя автора не упомнилось, но само содержание дало неудержимый импульс. «Принц и нищий» тоже была

одна из любимейших повестей Елены Ивановны [1]. А потом через многие, многие годы эти первые путевые вехи вырастают в целые монументы, и всегда хочется сказать этим знаемым и незнаемым авторам сердечную признательность. В шуме быта так многое стирается, и тем замечательнее посмотреть, какой именно отбор сделает сама жизнь. История в конце концов отчеканивает характерные лики. Так же точно и в человеческой жизни остаются вехи нестираемые. Обернешься назад и, как с холма, сразу видишь отметки на придорожных камнях. Почему-то говорят, что детство особенно ярко встает лишь с годами. Думается, что это не совсем верно, просто мы оборачиваемся пристальнее и ищем, где же те добрые вехи, которые помогли сложить весь последующий путь. Естественно, что к этим добрым вехам, первым и поразительным, обращается наше особое внимание. К ним — наша первая радость, наше первое воображение и наша первая признательность.

ПОЛНОТА ЖИЗНИ

Хорошо, что довелось воочию встретиться со значительными деятелями прошлого поколения. Лев Толстой, Владимир Соловьев, Дмитрий Григорович, Максим Ковалевский [2], Владимир Стасов, Милютин... Затем Пуанкаре [3], Станиславский, Римский-Корсаков, Куинджи, Репин, Виктор Васнецов, Суриков, Пювис де Шаван [4], Роден, Тенишева, Третьяков, Тагор, Лосский, Метальников, Врубель, Горький, Леонид Андреев, Блок, Дягилев [5], Ремизов [6] — все такое разнообразное! Даже вспоминать в одном ряду странно. Но в жизни все эти встречи и многие другие складывались под знаком дружелюбия и дружбы. С признательностью вспоминаются такие вехи пути.

Но где же полнота жизни, если нет претерпения предательства? Испытали ненасытную враждебность клана Бенуа [7], которого Щербов [8] называл коварным бен-Уа. Познали предвечные наскоки всяких макак и мартышек. Много чего было. Но этого мало. Говорят, что жизнь неполна без претерпения предательства. Должно оно произойти от сотрудника. Это «амплуа» предателя судь-

ба предоставила американскому гангстеру. Подкрался под овечьей шкурой протоплут и архиклеветник Хорш [9]. Не мы одни почувствовали его темную лапу. Как жаль, что Америка оказывается питомником гангстеризма,— так признают и сами американские писатели.

С глубоким знанием гангстерского кодекса Хорш провел давно задуманное предательство. Думается, что полнота жизни преисполнилась. Все — налицо, наполнена чаша.

В дни Армагеддона особенно звучит всякое человеконенавистничество. Экое длинное слово, но также пространно наносит оно вред культуре. Вот и еще длинное слово — вредительство. Последние десятилетия образовался особый класс людей — вредителей.

Говорят, что человеконенавистничество и вредительство всегда и раньше свирепствовали в полной мере. Но, кажется, что среди изгибов мнимого прогресса эти мрачные ехидны особенно кристаллизовались. Суперфосфаты мнимых достижений вероятно создали питательную почву для гадов.

Прошел со-роковой год. Труден и наступающий. Пошлем всем друзьям привет на трудных путях.

1941 г.

СТАРЫЕ ДРУЗЬЯ

Превозмогаю невралгию. Читаю старых друзей — Бальзака, Анатоль Франса, письма Ван-Гога. Светик [10] правильно замечает, что в его письмах нет ничего ненормального. На него нападали отдельные припадки безумия. Да и было ли это безумием или же протестом против окружающего мещанства? Ван-Гог был у Кормона [11]. Там же бывали и Гоген, и Тулуз-Лотрек, и Бернар. Не испортил их Кормон.

Перечитываю былины в новом московском издании с отличными палеховскими иллюстрациями. Народ познает свои сокровища. Замечательна былина о Дюке Степановиче, где сопоставляется богатство Галича с Киевом. Выходит, что Галич много превосходит Киев и зодчеством и товарами и всем великолепием. Добрыня принял портомойницу за матушку Дюка — в таком бога-

тейшем наряде она была. Впрочем, и в Слове о Полку Игореве превозносится богатство и мощность Галича. Старое достояние Руси.

Вот опять русский народ объединен с галицкой старинной областью. Наверно произойдут раскопки. Еще что-нибудь замечательное выйдет наружу. Показания былины о Дюке и Слова о Полку Игореве недаром устремляют внимание к галицийским взгорьям. И угры и болгаре имели причины стремиться в этих направлениях.

Любопытно, кто первый направил палеховцев и мстерцев в область былинной иллюстрации? Счастлива была мысль использовать народное дарование в этой области. Помню, как на нашем веку этих даровитых мастеров честили «богомазами». Впрочем, тогда ухитрялись порочить многие народные достояния. Доставалось нам немало за любовь к народному художеству. Правилен был путь наш. Не пришлось с него сворачивать.

И Настасья Микулична — величественный прообраз русского женского движения давно был нам близок [12]. Характерно женское движение в русском народе — в народах Союза. Выросло оно самобытно, как и быть должно. Женщина заняла присущее ей место мощно, как поленица удалая. Радостно читать, как индус пишет о своем пребывании в землях Союза. Народы волею своею показали здоровое, преуспевающее строительство. Как вспомнишь об этом историческом строительстве, и невралгия полегчает. Привет народам Союза. Привет Родине.

1939 г.

БЛОК И ВРУБЕЛЬ

Среди множества разновременных встреч по всему миру особенно сохраняется в памяти общение с Блоком и Врубелем. Оба они были особенные. Оба имели свой самобытный, присущий только им стиль и способ выражения. Часто бывает, что особо схожие по внутреннему содержанию люди между собою не встречаются. Так Врубель не встречался с Блоком — просто они совершали земной путь каждый по своей тропе. Но с

этой тропы каждый из них видел чудесные дали, и в этих далях было так много подобного. Какими-то странными особенностями были окружены наши общения. Почему-то всегда случалось, что наши общения были какими-то особенными. Посещения оказывались наедине. Легко, казалось бы, могло случиться, что кто-то мог прийти и внести обычность в беседу, но этого не случалось. Первый раз Блок пришел с просьбою сделать ему для его книги фронтиспис «Италия»[13]. На этой почве старинных фресок и великолепных сооружений начались наши внутренние беседы. Говорили и о религиозно-философском обществе, которое Блок перестал посещать, жалуясь, что «там говорят о несказуемом». Предвидение, выраженное в образах, свойственных лишь Блоку, своеобразно сказывалось во всех его речах. Он знал, что мы азиаты, и мудро претворял это утверждение.

К Азии, или лучше сказать к Востоку, тянулся и Врубель. Он понимал и Византию, но именно ту Византию, в которой отобразился истинный Восток. Даже и в последних своих вещах, например в «Раковине», Врубель был знатоком Востока, ведь этим путем могли мыслить иранские, индийские и китайские мастера. Незабываемо последнее посещение Врубеля, бывшее в 1905 году. Уже говорили о каких-то странностях, обозначавшихся в его жизни. Помним, он пришел довольно поздно вечером, и за чаем была беседа о новых задуманных картинах. Жили мы в доме Кенига на пятой линии Васильевского острова, столовая выходила во двор, и стояла полная тишина. Вдруг Врубель примолк и насторожился. Спросили его, в чем дело. Он прошептал: «Поет». Спросили: «Кто поет?» «Он поет, как прекрасно». Мы встревожились, ибо была полнейшая тишина. «Михаил Александрович, да кто же, наконец, поет?» Врубель как-то неожиданно остеклился: «Да, конечно, он демон, поет». При этом он спешно махнул рукою, как бы прося не мешать. Мы замолчали. Елена Ивановна, которая очень любила Врубеля, тревожно смотрела на меня, и так прошло значительное время. Наконец, Врубель как-то особенно глубоко вздохнул. Настороженность пропала. Он поспешно поднялся из-за стола и начал совершенно прозаично прощаться, ссылаясь на поздний час. Замечательно, что даже когда Врубель заболел и был признан неизлечимым, то Академия художеств продолжала

его ненавидеть,— настолько он был противоположен в своей сущности. Когда мы хлопотали о пенсии ему, то именно из недр Академии посыпались возражения и множество кандидатов, которые, конечно, и в подметки Врубелю не годились. Впрочем, академические круги не только ненавидели Врубеля, но и чуждались Блока, настолько их самобытное творчество было чуждо академической рутине.

1937 г.

ВСТРЕЧИ

Дорогой друг [14], в вашем апрельском письме Вы спрашиваете о моей переписке с Нижинским [15], Стравинским, Метерлинком, Мясиным [16]... Увы, мои архивы не со мной, и многое может быть вообще не существует. Нынешний Армагеддон тоже не будет способствовать сохранности архивов. Архив до 1916 года остался в доме Общества поощрения художеств, где мы жили [17]. Затем кое-что осталось в Прибалтике, в Америке, даже в Тибете, когда погибал наш караван. В глубинах Азии остались и несколько картин и эскизов. Люди, у которых они находились, уже оказались где-то на новых местах. Кто и как за пятнадцать лет разберется в этих путевых вехах? За это время Вы спокойно жили под Парижем, и, конечно, Вам кажется, что и у нас все архивы в добром порядке. Но, когда смотрю на сундуки и ягтаны, то встает в памяти, как они передвигались и на верблюдах, и на конях, и на яках. Выдержки из писем Тагора, Леонида Андреева, Бориса Григорьева, Бенуа, Судейкина вы уже имеете. Пишут, что Судейкин недавно предлагал свое сотрудничество с нашей Академией в Нью-Йорке... Боюсь, что письма Стасова, Горького, Григоровича, Репина не сохранились.

Метерлинк очень сердечно отозвался на наш Пакт. «Соберем вокруг этого благородного движения все наши моральные силы, которыми мы можем располагать»,— сказал Метерлинк. Я слышал, что он очень одобрял мои эскизы к «Принцессе Мален», «Сестре Беатрисе», к «Пелиасу и Мелисанде», к «Слепым». К «Принцессе Мален»

было четырнадцать эскизов. Разлетелись по многим музеям — в Стокгольме, в Гельсингфорсе, в Москве, в Нью-Йорке, в Небраске. У Левинсона в Париже был один. Где он теперь? в Монографии 1916 и из книги Эрнста [18] кое-что можно переснять. Бенуа особенно одобрял эти сюиты. Каждому отвечает что-либо ему присущее. Для меня метерлинкскovская серия была не только театральными эскизами, не иллюстрациями, но вообще композициями на темы мне очень близкие. Хотелось в них дать целую тональную симфонию. У Метерлинка много синих, фиолетовых, пурпурных аккордов, и все это мне особенно отвечает. Посещение Фландрии и несравненного Брюгге мне дало глубокие настроения, подтвердившие образы, уже ранее возникшие во мне. Столько всегда грезилось. Когда зять и ученик Римского-Корсакова Штейнберг писал музыку для «Сестры Беатрисы», я просил его построить вступление на теме старинного Карильона в Брюгге. Оно очень хорошо у него вышло. Что творится сейчас в Брюгге? Цел ли наш музей? Из Праги сообщили, что там музей цел.

Вот и серия «Пер Гюнта» давно уже выросла в мечтах. Когда Станиславский предлагал мне поехать в Норвегию перед постановкою «Пер Гюнта» [19], я сказал: «раньше сделаю все эскизы, а уже потом съезжу». Артисты Художественного театра поехали в Норвегию, а после подтвердили, что мои настроения были правильны. Мне хотелось уберечься от всякой этнографии и дать общечеловеческую трагедию. Странно, почему-то не пришлось ничего делать на шекспировские и гетовские темы, а ведь столько заманчивого, величественного.

Эпоху великих народных движений я дал в «Весне Священной», и в либретто и в декорации [20]. Для первой и второй были особые декорации, но ради удешевления оба акта ставились в первой декорации. Уж это удешевление! А вторая декорация была нужна. В ней сцену занимало ночное небо, на котором разметалась косматая туча в виде гигантской головы. В монографии 1916 года она была воспроизведена в красках. Вы пишете, что Мясин исказил мое либретто в американской постановке [21]. Мясина знаю мало. Не знаю о либретто, ибо на репетиции и на представлении я не был,— спешил в Лондон. Тогда Мясин преподавал балетные танцы в нашем Институте Объединенных Искусств [22]. Все

может быть, ведь и Стравинский теперь уверяет, что за десять лет до моей идеи «Весны Священной» видел ее во сне.

В экспедициях, в разъездах невозможно следить за всякими печатными изречениями. Иногда через много лет случайно доходят перлы выдумки. Ведь меня уже три раза похоронили, и приходилось говорить, подобно Марку Твену, что это сведение сильно преувеличено. С Больмом я встречался в двух постановках — в «Половецких плясках» и затем в «Снегурочке» в Чикагской опере. Всегда он относился внимательно и старался принять во внимание все соображения. С Фокиным [23] несколько раз хотели сотрудничать, но обстоятельства всегда мешали. Он написал отличную статью по поводу моей выставки в Копенгагене. Не забудется смелое обновление русского балета, данное Фокиным. С Нижинским были встречи, и добрые встречи. В них всегда участвовал Дягилев. Хвалю Лифаря [24] за выставку в Лувре, посвященную Дягилеву. Жаль, что там был лишь один мой эскиз к «Половецким пляскам» из музея Виктории и Альберта. Конечно, в Гималаях не услышишь обо всем, что творится по миру. Декорация к «Половецким пляскам» в 1906 году в Париже дала мне много друзей. Основной эскиз декорации был приобретен Серовым для Московской Третьяковской галереи. Варианты в Виктории-Альберт и музее Детройта. Из дягилевской постановки в Париже «Князя Игоря» два эпизода незабываемы.

Первый — дружба с Саниным [25]. Очень ценю этого режиссера. Даже в опере ему удавалось передать жизнь народных масс и избежать всякой условщины. Славный, душевный человек. Второй эпизод — костюм хана Кончака для Шаляпина. Труден был Федор Иванович. Никогда не знаешь, к чему придерется. Груб был, но ко мне всегда относился ласково. Оценил мой скифо-монгольский костюм. Умел и надеть его.

После успеха Игоря с «Половецкими плясками» и удачных выставок Бенуа назвал мои выступления «барсовыми прыжками». При давнишней враждебности Бенуа ко мне такой отзыв был верхом похвалы. «Монтекки и Капулетти» — так называли многие клан Бенуа и наши группы. Одно могу сказать, что не от меня шла эта рознь. Много раз я пытался водворить мир. Миротвор-

чество всегда было в моей природе. Раздор для меня отвратителен.

Вы правы, что «Снегурочка», как и все творчество Римского-Корсакова, мне близка. Сколько замечательного мог дать еще Николай Андреевич, ведь его последние вещи — «Салтан», «Золотой Петушок» и «Град Китеж» шли в восходящем аккорде. «Салтана» мне хотелось дать в индийской гамме. Сама сказка имеет восточную канву, а, кроме того, в то время мы уже мечтали об отъезде в Индию. Бичам [26] и Дягилев очень хвалили эскизы к «Салтану» и только банкротство Бичама помешало этой постановке в «Ковент Гарден». Той же участи подвергся и «Садко», а мне его хотелось сделать. Палаты Садко, Новогородская пристань, Корабли — все это мне так знакомо. Теперь эти эскизы разлетелись и никогда не сойдутся вместе. Что в Калифорнии, что в Нью-Йорке, что в Буэнос-Айресе. Корабль Садко был у сэра Хагберта Райта в Лондоне. Жаль. Хороший, культурный человек он был. Какое множество полезных деятелей померло за последние годы. Вот и Брайкевич умер. Хороший собиратель. У него был серовский портрет Елены Ивановны. Куда пойдет его собрание? Где осталась моя «Сеча при Керженце» и серовское панно, сделанное для Дягилева. Не съели ли мыши?

Рад слышать, что Лиао полюбил мою Настасью Микуличну. В красках она лучше — вся на огненном облаке. Видимость ее немного азийская. Но ведь и богатыри князя Владимира и восточные богадуры тоже не далеки друг от друга. Сейчас у меня три китайских картины. «Китай» — воин на башне великой стены. «Победные огни» — дозорные огни на башнях гобийских. «Приданое княжны» — караван везет Будду. Это все тоже понравилось бы Лиао.

Жалею, не имею снимка с последней картины «Весть от Гималаев». Ладья в предутреннем тумане удалась. Есть тишина, и дальние горы светятся. И еще вам был бы близок «Ярослав Мудрый» (для мозаики). Если бы появилась опера, посвященная этому строителю Киева,— то эта сцена в верхнем тереме очень пригодилась бы. Помните, три дочери Ярослава были королевами Европы: одна — за королем Франции, другая — за конунгом Скандинавским и третья — за королем Венгрии. Вот как! Летопись отмечает про Ярослава «заложи Ярослав град

великий Киев, в нем же Золотые Врата». Вот бы фильм поставить. Имели огромный успех фильмы: «Александр Невский» и «Петр Великий». Киевская Русь тоже могла бы дать отличный сюжет. Палаты были, может быть, получше палат Рогеров в Сицилии. Все это надо знать.

Вы спрашиваете, нет ли у меня здесь либретто «Весны Священной»? Конечно нет, как и много другого. И где это многое осталось? Ведь живем мы на границе Тибета. За двенадцать миль от нас последняя почтовая станция. Сейчас почта стала очень странной, как и все в дни Армагеддона. И год-то со-роковой!

1940 г.

НЕДОПИСАННОЕ

Чего только не бывало на нашем веку. Жили без телефонов, без электричества, без моторов, без радио, без витаминов, без джаза.... О воздушном сообщении не помышляли. Впрочем, даже Фош [27] уже не так давно не признавал военного значения аэропланов. Наполеон отверг пароход. Французская Академия обозвала эдисоновский фонограф «уловкой шарлатана». А лорд Брум попросту выразился против значения пара. Странны такие страницы недавней истории. Предрассудки жили прочно, да и посейчас живут, прикрываясь иностранными словечками. Историю учили по Иловайскому. Запомнили, что история мидян темна и непонятна и что Катон умер при щебетании птиц. По географии не успели пройти Сибирь, но зато заучивали многие иностранные фабрики. В сельских школах со слезами зубрили о пассатах и муссонах, но географию родины знали слабо. Пережили отлучение Толстого от церкви. И такое бывало. Присутствовали при изгнании Куинджи из Академии. Всего было. На нашем веку Достоевский в остроге сидел. Вот и такое было. Врубель погибал в нищете... Страшно умирал Некрасов... Вот, несмотря на послов и на всякие резолюции, у всех на глазах американская таможня продала с торга восемьсот русских картин [28]. А вот еще памятный случай о пожаловании Нового Адмиралтейства Обществу поощрения художеств [29]. Общество нуждалось в помещении и в⟨еликий⟩ князь Петр

Николаевич решил просить императора о пожаловании или места или дома для разрастающихся нужд Общества. После доклада приезжает ко мне веселый: «Государь император пожаловал Обществу Новое Адмиралтейство!» Я так и онемел и почуял беду. «Вы кажется не рады?» — спрашивает Петр Николаевич. «Рад-то я рад, но предвижу хлопоты с Морским ведомством». «Но ведь это высочайшее повеление». Написали мы Морскому министру и получили отповедь. Об этом эпизоде и речи больше не было. Покойный Д. В. Григорович [30] был неиссякаемый кладезь всяких бытовых эпизодов. Жаль, что ему не пришлось оставить свои дневники. Жаль, что и Вагнер [31] (Кот Мурлыка) не записал своих встреч с Достоевским, с Некрасовым и Аксаковым. Приходилось слышать от Н. П. Вагнера о любопытных психологических наблюдениях Достоевского. Очень славно говорил он о русском народе. Часть этих замечательных мыслей вошла в «Дневник писателя». О Менделееве тоже не записано, а когда-нибудь об этом пожалеют. Незабываемая повесть о нежелании Академии наук избрать Менделеева в члены тоже должна быть освещена. Уход группы Крамского из Академии художеств не запечатлен достаточно. Скудно рассказано о Бородине и о Римском-Корсакове. Неужели ждать каких-то юбилеев, когда многое позабудется?! Видали, как спешно перерываются архивы накануне годовщин? Костомаров, Кавелин, Ключевский, мало ли кто, не были рассказаны. Наверно крылатые мысли, брошенные в беседах, особенно осветили бы этих замечательных русских деятелей. Постоянно всплывают давно слышанные памятки. И не только печальные, но и очень бодрые и радостные. Где же собраться их записать? А сегодня 24 марта — день-то какой! [32]

1940 г.

ВЕКА

Врубель как-то говорил мне: занятно было бы взглянуть на наши картины лет, этак, через триста. Пожалуй и не признали бы.

Даже на самых кратких расстояниях в течение полувека и то выступают всякие неожиданности. На картине

Куинджи в небесах проступила лишняя мельница. У Сарджента [33] выявился второй профиль. У старых итальянцев можно различать записанные головы, переставленные руки — все это сделано не реставраторами, а в процессе работы. Нежданные проявления произошли даже при пользовании сравнительно несложными красками. А что же будет теперь, когда с каждым годом фабриканты неустанно предлагают новые краски и клянутся в их прочности. В то же время старинные, давно известные краски объявляются предательскими и никуда не годными. Но между изгнанниками имеются и такие, которые простояли несколько веков. Вспоминается, как при одной постройке предполагались своды по образцу старой Псковской церкви. Инженер нашел такие своды непрочными. В пылу своих доводов инженер забыл, что осужденные им своды отлично простояли с двенадцатого века и не отказываются выстоять еще несколько веков.

Но все-таки недоумение Врубеля не забывается. Думаю, что через три века многие современные нам картины сильно изменятся. Некоторые останутся в дымке сна, а другие воспримут цвет сапожного голенища. Уж лучше первое.

Одни мастера весьма заботятся о сохранности своих творений, а другие, увлекшись самой работою, совершенно забывают о вековых судьбах. Сложная вещь — века. Никто не знает, что отольется в их горниле. Археологи скажут спасибо и Дарию за его начертания на скалах и пожалеют, что Александр Македонский мало отметил свой путь. Теперь его знаменательные остановки устанавливаются по догадкам со всякими филологическими мучениями. А что бы стоило оставить на скале начертание. Что было бы с законами Хамураби, если бы они не запечатлелись на камне?! И кто разгадал бы египетские иероглифы без спасительного камня, найденного французскими солдатами?

Кто-то скажет, что каждая земная надпись уже тщета и суета. Но скажет это не историк и не археолог.

В минуты «благодушия» Боткин [34] брал меня за руку и сладко говорил: «По всем вероятиям, вы меня хоронить будете, а может быть, еще я вас похороню».

1939 г.

Мужички часто проводили выборы таким способом: клали списки всех партий на ночь к образу и утром, закрыв глаза, вынимали то, что будет указано. Здесь была хоть вера. Но когда вы встречаете в знатном доме картину, долго висящую вверх ногами, или годами неразрезанные книги — то тут дело обстоит хуже. Тут и неверие было. И неверие двойное. Неверие в ценность культуры. Понимание сущности культуры в самом извращенном смысле. Получалась какая-то грозная и подлая акультура.

На днях очень почитаемый старик сказал мне, что не мог кончить обеда под звуки пошлой музыки. Это было так понятно, так почтенно и красиво, ибо тот же старик на симфонический концерт пошел бы и нашел бы там духовный подъем. Но, когда в гостиной уважаемого деятеля вы встречаете пошлую олеографию, повешенную для «украшения», тогда вам делается страшно. Вы понимаете, что перед вами человек с закрытыми глазами, которому и вся жизнь так же мутна, как мутно его духовное сознание.

Но ведь этого мутного взора не потерпит грядущее время. Какое бы строительство ни намечалось, оно должно будет даже в трудные минуты отдать должное место культурным подвигам. Иначе все его хозяйственные распорядки будут бессмысленны. И все итоги истории будут свидетельствовать против него.

Нужно еще и научиться пользоваться продуктами культуры. Нужно ввести их в жизненную потребность. А людям с мутным взором и затемненным умом это сделать нелегко. Нужны будут усилия, нужно целое образование, которое нельзя получить по щучьему велению. Надо пройти целую лестницу ступеней, чтобы прочистить ум, глаз и ухо. Иначе можно слушать и смотреть лучшие вещи, и ничто не затрепещет, ни одна струна не зазвучит от этих прикосновений, созвучий.

Человечеству надо искать созвездий культуры, и без осознания темноты не придет в голову внести свет.

Именно сейчас приходится твердить эти древние истины, когда многие вольно или невольно отмахиваются от проявлений культуры. Им, бедным, кажется, что сейчас не время о культуре думать. Чем же они предпола-

гают жить? Чем они одухотворят обиход свой? Ведь служители пошлости никогда не дремлют, они услужливо внедряют все, что губит дух человека.

Теперь вы должны думать о том, как внести в жизнь культуру. Теперь жизнь потрясена и разрушена, поверьте, сейчас легче мыслить о новых устоях, легче вносить их в свой кругозор.

Мы бросили старую жизнь и все-таки живем. И все-таки строим везде, где не мешает подлый страх, порожденный незнанием и темнотою. Только искусство и знания изгонят ваш страх.

Странно и стыдно приводить доводы против страха, против пошлости, против темноты духа. Но ведь нужно это...

1918 г.

СОТРУДНИКУ [36]

Дорогой сотрудник, только сейчас дошло Ваше сердечное письмо от 20-го мая и Ваш прекрасный доклад. Наверное, он будет напечатан, и тогда пришлите мне несколько копий. Вы видите, как медленно сейчас действует почта, могу представить себе, сколько времени потребуется, чтобы это мое письмо дошло до Вас. Как всегда, при мировых потрясениях прежде всего страдает культура во всех ее видах. Тем радостнее мне было прочесть в письме Вашем, что Вы читали доклад Ваш в таком избранном собрании, и это еще раз доказывает, что Болгария, которая всегда была близка сердцу русскому, звучит на искусство. Привет всем Вашим сотрудникам и добрым слушателям. Вероятно, и молодежь горит тем же устремлением к прекрасному творчеству. В этом будет залог ее преуспеяния. Вы спрашиваете о методах художественного преподавания. Главное будет в широком раскрытии возможностей. Лучший учитель сумеет усмотреть особенности индивидуальности ученика и любовно толкнет его по пути правильных поисков. В моем очерке о творчестве [37], который, помнится, я посылал Вам, я касался неисчерпаемого источника творения. В Академиях наших бывала довольно обычная ошибка, когда молодежь учили рисовать и писать, пре-

небрегая композицией. Каждому из нас известны примеры, когда человек, углубившийся в рисунок или краски, забывал о том, для чего он изучает эти средства. Конечно, и рисунок требует постоянного совершенствования, а краски, как упражнения для скрипача, должны быть утончаемы непрестанно. Но и то и другое приложимо тогда, когда развито чувство композиции. Говорю не об условных методах композиции, не о всяких пирамидальных или сферических построениях, но имею в виду естественную композицию, которая дает произведению качество убедительности. Невозможно земными словами выразить, что есть убедительность. Только сущность человеческая звучит на нее, и тогда произведение остается жизненным навсегда. Композиция лежит в основе всех художественных задач. Будет ли это пейзаж, или портрет, или сложное историческое задание, или так называемое отображение реальной жизни, решительно во всем будет необходимо чувство композиции. Оно поможет увидать задание красиво. Оно позволит избежать условную красивость и найти черты красоты. Задание уложится так, что нельзя будет ни передвинуть, ни отяготить ничем лишним. К сожалению, понятие композиции, как и многие человеческие понятия, часто искажено и осложнено. Творчество должно быть свободно, как песнь. Естественно, что и каждая песнь должна иметь свой ритм, свою стройную дисциплину, так должно быть во всех видах творчества. Истинный Учитель откроет ученику широкое понимание искусства вне условных, преходящих форм. Будет почтено старое искусство, будут и в новейшем найдены наиболее удачные, убедительные выражения. Дешевая формулировка, или, как говорят французы, «легкая формула», пусть будет избегнута учениками. Пусть они находят свой стиль, но не вдадутся в шаблон почерка и в потворства вульгарности. Знаем многочисленные примеры, когда «легкая формула» навсегда пресекала здоровые поиски. Пусть полюбят начинающие процесс труда, ибо труд неразрывно связан с совершенствованием и творчеством. Каждый вступающий на путь художника, конечно, знает, как нелегок этот путь, сколько на нем утесов и острых скал и гибельных потоков. Но недаром искусство называлось священным. Без него человечество не вышло бы из животного состояния. Невежды до сих пор считают искус-

ство роскошью, но само понятие роскоши безобразно. В нем — распад и разврат. В происходящем переустройстве мира все разрушительные атрибуты роскоши должны быть отвергнуты. Радость труда, радость творчества для совершенствования и истинного украшения жизни должна одержать победу. Именно во дни войны мы должны особенно бережно отнестись ко всей культуре во всех ее проявлениях. Нередко замечаемый распад происходит и оттого, что человечество высмеяло все лучшие устои Бытия. Невежественное отрицание отвергло и достоинство человеческое. Вместо того чтобы облагородить механические открытия и изобретения последнего времени, человечество в заблуждении своем обратило эти мощные возможности лишь на разрушение. Но не будем останавливать мысль на разрушении, а подумаем о том, какое светлое обновление жизни в руках нового поколения. Порадуемся, что творчество должно лежать в основе этих сужденных преуспеяний. Будьте бодры и радуйте меня добрыми вестями.

1940 г.

СИНТЕЗ

Иногда кажется, что многое без следа забывается, исчезает. С годами ли? Или нечто более важное прикрывает давно бывшее? Ни то, ни другое. Постоянно убеждаемся, что все сохранено. Сложено глубоко и выявляется по мере надобности. Происходит синтез. Но трудно судить, когда именно и почему что-либо понадобится. Назовем ли рефлексологией, или чувствознанием, или интуицией — безразлично!

Особенно же примечательно, что давнее встает всегда нежданно в обновленной форме, выявляя грань по обстоятельствам. При этом правда не будет нарушена, будет лишь подчеркнута какая-то ее подробность. И нельзя насиловать синтез, так же как невозможно требовать появления определенного сна. Тонок и сложен психический процесс, и формулы рассудка не действительны.

Трудно судить не от самости, не от своей преходящей минуты. Но увлекательно хотя бы иногда восчув-

ствовать наслоения синтеза. Нечто, когда-то значительное, оказывается отставленным за ненадобностью. Нечто мелькнувшее, как дальняя зарница, вдруг вырастает до размеров, решающих целый этап жизни. Когда-то оно показалось ненужным, не стоящим внимания, но синтез сопоставил незримые нами причины и отчеканил следствие.

Марево (хорошее русское слово) вспыхивало, а за ним в дальней дали действовало мощнейшее обстоятельство. Марево, зарево, зарница — вестники далеких событий. Северное сияние или Гималайское свечение напоминают о накоплениях, невнятных уху и глазу. Только сердце почует их, отстучит тревожно или торжественно.

Особая красота в том, что синтез связан с сердцем. Еще не очень-то подробно изучена сердечная деятельность. Не мозг, но именно сердце отзвучит на все космические явления. И это радио в сущности своей и мощнее и утонченнее, нежели грубая механика восприемников радиоволн.

Пространство может быть переполнено до отказа, и сердце может затрепетать смертельно. Тогда придет на помощь синтез. Что-то отодвинет. Что-то выявит. Словно заботливый врач восстанет целесообразность. И утишается противоречие. Сделается так, как нужно.

1940 г.

ПРИМЕЧАНИЯ *

[1] Елена Ивановна — жена Н. К. Рериха, урожденная Шапошникова (1879—1955).

[2] Ковалевский М. М. — редактор-издатель журнала «Вестник Европы» (1906—1916).

[3] Пуанкаре оказывал содействие в продвижении Пакта Рериха по охране культурных ценностей при военных столкновениях.

[4] Пювис де Шавен П. (1824—1898) — французский художник, оказавший на искусство молодого Рериха некоторое влияние.

[5] Дягилев С. П. (1872—1929) — один из инициаторов художественного объединения «Мир искусства». Н. К. Рерих высоко ценил деятельность С. Дягилева по пропаганде русского искусства за рубежом и принимал участие в его «русских сезонах» в Париже. Статья художника «Венок Дягилеву» входит в сборник Н. К. Рериха «Держава света» (изд. «Атлас», Нью-Йорк, 1930).

[6] В 1914—1915 гг. Ремизов создал цикл стихотворений «Жерлица дружинная» к картинам Н. К. Рериха.

---

* Подготовил П. Ф. Беликов.

[7] Между художником и художественным критиком Александром Николаевичем Бенуа (1870—1960) и Н. К. Рерихом наблюдались серьезные идеологические разногласия из-за европоцентристских взглядов первого.

[8] Щербов П. Е. (1866—1938) — известный карикатурист.

[9] Хорш Луи — американский бизнесмен. Состоя членом дирекции музея им. Н. К. Рериха в Нью-Йорке, путем обманных комбинаций сосредоточил в своих руках контрольный пакет паев музея. Это позволило ему в 1935 г. устранить из правления музея Н. К. Рериха и его ближайших сотрудников, присвоив при этом около 1000 картин художника.

[10] Светик — Святослав Николаевич Рерих (р. 1904 г.) — младший сын Н. К. Рериха, художник, искусствовед и естествоиспытатель (ботаник, специалист по древнеиндийской и тибетской фармакопеям). Постоянно живет в Индии.

[11] Кормон Фернан Анне Пьестр (1845—1924) — французский живописец и педагог, проф. Школы изящных искусств в Париже. В 1901 г. Н. К. Рерих пополнял у Кормона свое художественное образование.

[12] Н. К. Рерих создал два варианта картины «Настасья Микулична» (в 1938 и в 1943 гг.); последний находится в настоящее время в Новосибирской областной картинной галерее.

[13] К «Итальянским стихам» А. Блока фронтиспис «Италия» создал Н. К. Рерих. Поэт очень дорожил этим рисунком. Когда редактор журнала «Аполлон» С. Маковский обратился к А. Блоку с просьбой одолжить «Италию» редакции для репродуцирования, поэт ответил ему: «Рисунок Н. К. Рериха вошел в мою жизнь, висит под стеклом у меня перед глазами, и мне было бы очень тяжело с ним расстаться, даже на этот месяц... прошу Вас не сетовать на меня слишком за мой отказ, вызванный чувствами, как мне кажется, Вам понятными» (Отдел рукописей Государственного Русского музея, фонд С. Маковского, письмо А. Блока от 20 марта 1914 г.).

[14] Конлан Б. Д. — английский художественный критик, постоянно живший в Париже; автор монографии о Н. К. Рерихе «Мастер гор» (A Master of the Mountains. Allahabad, 1939).

[15] Нижинский В. Ф. (1890—1950) — известный русский балетмейстер.

[16] Мясин Л. Ф. (р. 1896 г.) — балетмейстер; живет в США.

[17] Большая часть указанного личного архива Н. К. Рериха хранилась у его брата, Бориса Константиновича, и была впоследствии передана в Рукописный отдел Государственной Третьяковской галереи, где и хранится в настоящее время.

[18] Имеется в виду книга: *Эрнст С.* Рерих. Пг., 1918.

[19] Драма Ибсена «Пер Гюнт» впервые была поставлена в России МХАТом в 1912 г. и шла в декорациях Н. К. Рериха, создавшего к ней 14 картин.

[20] Н. К. Рерих был автором либретто и декораций известного балета Стравинского «Весна Священная», впервые поставленного в Париже в 1913 г. Хореографию для этой первой постановки разрабатывал В. Ф. Нижинский.

[21] Постановка состоялась в 1930 г. в Нью-Йорке. Хореографию разрабатывал Л. Мясин, дирижировал Л. Стоковский.

[22] Институт объединенных искусств — организован по инициативе Н. К. Рериха в 1921 г. в Нью-Йорке.

[23] Фокин М. М. (1880—1942) — известный русский балетмейстер. По соглашению с И. Стравинским и Н. Рерихом должен был принять участие в постановке «Весны Священной», но из-за занятости в других балетах отказался. Как уже говорилось, балет ставил В. Ф. Нижинский.

[24] Лифарь С. М. (р. 1905 г.) — балетмейстер и библиофил; близкий друг С. Дягилева, организатор посвященной С. Дягилеву выставки в Париже в 1939 г.

[25] Санин А. А. (1869—1956) — артист и режиссер.

[26] Бичам (Бичем) Томас (1879—1961) — английский дирижер и театральный деятель. Заказал в 1919 г. Рериху целый ряд декораций, что помогло художнику выехать из Финляндии в Лондон.

[27] Фош Фердинанд (1851—1929) — французский военный деятель, маршал, автор нескольких военно-теоретических работ.

[28] Имеется в виду распродажа картин «Отдела русского искусства», организованного коммерсантом Гринвальдом на Нью-Йоркской выставке в 1906 г. Картины были проданы из-за неуплаты какой-то пошлины. Среди проданного находилось 75 вещей Н. К. Рериха — этюдов, в основном уже получивших широкое признание.

[29] Общество поощрения художеств — объединение любителей искусства (1821—1929). При Обществе существовали музей, художественная школа и мастерские, выставочные залы, издательство. В 1899 г. Н. К. Рерих состоял помощником директора музея, с 1901 по 1906 г. — секретарем Общества, с 1906 по 1917 г. директором его художественной школы, одной из крупнейших в России.

[30] Григорович Д. В. (1822—1899) — писатель, директор музея Общества поощрения художеств. Пригласил к себе помощником Н. К. Рериха.

[31] Вагнер Н. П. (1829—1907) —детский писатель и литературный критик.

[32] 24 марта 1920 г., собираясь выехать из Лондона в Индию, Рерих начал цикл выписок из трудов и высказываний восточных философов, а впоследствии стал отмечать этот день как посвященный памяти индийских мыслителей.

[33] Сарджент Д. С. (1856—1925) — английский художник, переселившийся в США.

[34] Боткин М. П. (1839—1914) — член Совета Академии художеств, директор музея Общества поощрения художеств после смерти Д. В. Григоровича, коллекционер. К Н. К. Рериху относился всегда недружелюбно.

[35] «Ко времени» — черновик незаконченного очерка, характеризующий некоторые настроения Н. К. Рериха в годы Октябрьской революции. Тогда же, в черновике к очерку «Пламя» (1917), художник писал: «Лишь подвигом движима русская жизнь. И подвиг самый непреложный — подвиг народного просвещения. Культ самовластья, тирании, культ мертвого капитала может смениться лишь светлым культом знания...»

[36] Имя корреспондента опущено Н. К. Рерихом; установить его не удалось.

[37] Имеется в виду очерк «Творчество», опубликованный в альманахе «Мысль» (Рига, 1937).

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 3

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Д. С. Лихачев
Об общественной ответственности литературоведения 6

М. Б. Храпченко
Литература и моделирование действительности 11

А. Г. Егоров
Научно-техническая революция и искусство 34

А. С. Мясников
Проблемы теории и методологии литературной критики 85

Г. В. Церетели
Метр и ритмика в поэме Руставели и вопросы сравнительной версификации 114

Н. И. Балашов
К критике новейших тенденций в литературоведческом структурализме 138

В. В. Кожинов
Зачем изучать литературное произведение? . . 176

С. Г. Бочаров
О смысле «Гробовщика» 196

Л. Н. Новиченко
Социализм — человек — природа как поэтическая тема советской литературы 231

М. М. Бахтин
К эстетике слова 258

Н. К. Гей
Знак и образ 281

К. М. Долгов
«Семантическая диалектика» Гальвано делла Вольпе и литература 306

Е. М. Мелетинский
Структурная типология и фольклор 329

ПУБЛИКАЦИИ

Антонио Грамши
«О литературе и искусстве» и другие статьи. Перевод *Р. Хлодовского.* (Вступительная статья *К. М. Долгова;* примечания *Р. Хлодовского.*) 348

О литературном наследстве Н. К. Рериха. Героический реализм. Еще радости. Полнота жизни. Старые друзья. Блок и Врубель. Встречи. Недописанное. Века. Ко времени. Сотруднику. Синтез. (Вступительные статьи, публикации и примечания *Ц. Ф. Беликова*) . 388

КОНТЕКСТ — 73.

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

Редактор издательства *Г. Э. Великовская*
Художник *Л. С. Эрман.* Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технический редактор *Р. Г. Грузинова*

Сдано в набор 10/XII 1973 г. Подписано к печати 21/VI 1974 г.
Формат 84 × 108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 21,8.
Уч.-изд. л. 23,2. Тираж 6700. А-02297. Тип. зак. 3313. Цена 1 р. 67 к.

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

S. 80