

КОНТЕКСТ • 1980

*Литературно-
теоретические
исследования*

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

КОНТЕКСТ • 1980

*Литературно-теоретические
исследования*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА

1981

В девятом выпуске «Контекста» продолжается рассмотрение актуальных проблем, имеющих как общеметодологический, так и идейно-теоретический характер. Статьи, помещенные в сборнике, посвящены проблемам марксистско-ленинской эстетики, вопросам специфики художественного творчества и поэтики современной литературы. В нем публикуются также материалы из наследия советской литературоведческой мысли.

Редакционная коллегия:

Н. К. ГЕЙ, А. С. МЯСНИКОВ,
П. В. ПАЛИЕВСКИЙ

КОНТЕКСТ — 1980

Литературно-теоретические исследования

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

Редактор издательства В. Ф. Журавлева. Художник Л. С. Эрман
Художественный редактор С. А. Литвак
Технические редакторы З. Б. Павлюк, Т. В. Полякова
Корректоры Л. И. Кириллова, Г. М. Котлова

ИБ № 18324

Сдано в набор 17.06.81. Подписано к печати 27.11.81. А-06883.

Формат 84×108¹/₂. Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенная
Печать высокая. Усл. печ. л. 13,44. Уч.-изд. л. 16,3. Усл. кр.-отт. 15,12.

Тираж 8350 экз. Тип. зак. 597. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Наука», 117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука», 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

© Издательство «Наука», 1981 г.

К $\frac{70202-391}{042(02)-81}$ БЗ-82-189-80 3603020:000

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» и материалы Совещания идеологических работников в октябре 1979 г. обязывают нас по-новому рассмотреть основные направления работы, проблемы литературной теории в нашем ежегоднике.

К настоящему времени вышло восемь книг «Контекста» — от «Контекста-72» до «Контекста-79». Издание получило положительную оценку во многих рецензиях у нас и за рубежом, награждено бронзовой медалью ВДНХ (1975 г.). Высокий научный уровень теоретического ежегодника ИМЛИ обеспечивается в первую очередь участием в нем виднейших советских литературоведов и эстетиков: академика М. Б. Храпченко, академиков А. Г. Егорова и Д. С. Лихачева, а также Ю. Я. Барабаша, К. М. Долгова и других известных исследователей. Достижениями ежегодника, как отмечалось в рецензиях, является обоснованное и последовательное применение при изучении литературы самого понятия «контекст»; постановка и решение ряда важных методологических проблем; публикации материалов литературно-теоретического наследия деятелей международного коммунистического движения: А. В. Луначарского, А. Грамши, Хо Ши Мина, М. Тореза, В. Пика и других деятелей культуры. Ряд статей «Контекста» носит поисковый характер; они вызвали плодотворные дискуссии на страницах нашей печати.

Однако значительность и широта задач, стоящих перед нашей теорией, требуют в настоящее время новых усилий по выявлению и решению проблем, недостаточно разработанных и нуждающихся во всестороннем обсуждении.

1) Одна из важнейших задач современной теоретической мысли — осмысление современной ситуации в мировой литературе, сложившейся в результате образования содружества социалистических литератур. При этом сле-

дует иметь в виду, что с недавнего времени на наш Институт возложена задача координации научной деятельности литературоведов социалистических стран. Создание Комиссии по проблемам развития мировой литературы, объединяющей исследования ученых ГДР, ВНР, Болгарии, Польши, Чехословакии и МНР с центром в ИМЛИ АН СССР, явилось организационно-творческим выражением той тенденции времени, которую призвана освещать наша литературная теория.

Объем относящихся сюда проблем широк, но он имеет одно определенное направление, вокруг которого группируются исследования,—именно: какие изменения вносит социализм и социалистический образ жизни в художественное развитие, каковы его первые результаты и перспективы. Естественно, что при решении подобных проблем первостепенное значение имеет опыт общения социалистических культур.

Кое-что здесь уже сделано. В «Контексте» были опубликованы, в частности, материалы литературно-теоретического наследия Хо Ши Мина, Вильгельма Пика, в которых ставятся важные проблемы социалистической литературы и культуры. В «Контекст-79» вошли посвященные этой теме работы академика М. Б. Храпченко, польского исследователя Б. Бялокозовича, Г. Коха из ГДР и М. Саболчи из ВНР, а также имеющие методологическое значение материалы из литературного наследия А. Запотоцкого. Продолжение работы в этой области необходимо.

Очевидно, нужно более тесно увязывать планы нашего издания с деятельностью Комиссии, и не только печатать подготовленные ею материалы, но, возможно, и обсуждать их, служить различным формам обобщения ее деятельности, пользуясь тем, что в ИМЛИ находится координирующий центр. Необходимая инициатива в этой области (выявление новых тем, нерешенных задач, перспективных явлений) должна быть, как мы надеемся, поддержана большей активностью членов комиссии и участников ее рабочих групп.

2) По-прежнему актуальными остаются проблемы реализма, его судеб в современности. Споры вокруг них, как известно, не утихают и в нашей стране и за ее пределами. Методологическим ориентиром в этих спорах является для нас выдвинутое академиком М. Б. Храпченко на пятом съезде писателей СССР положение о том,

что «само понятие эстетической системы социалистического реализма предполагает наличие не только основных творческих принципов, но и совокупность новых способов, средств художественного выражения, способов и средств, которые непрерывно изменяются и обогащаются и вместе с тем находятся в определенном единстве с другими важнейшими началами системы. Неоправданное обращение к любым художественным средствам заключает в себе опасность того, что эстетическая система может превратиться в конгломерат совершенно разрозненных явлений, внутренне не связанных между собой»¹.

Иначе говоря, перед нами стоит задача изучения эстетической природы реализма и его общественной роли, между этими проблемами имеются определенные соответствия и связи. Наличие подобных связей подчас обнаруживается. Так, согласно распространенному и довольно влиятельному мнению (особенно среди интеллигенции Запада), эстетический строй писателя может быть любым — он выбирается (или составляется) из современного богатства форм; значение произведения определяется общественной позицией. С другой стороны, есть основания считать, что общественная позиция писателя выражается в его художественном строе — и, может быть, более глубоко и устойчиво, чем в декларациях. То есть художественные формы небезразличны к содержанию; выражаемое через них мировоззрение действует на читателя полнее и убедительнее, чем заявления, декларации, посвящения и т. д., и по ним можно точнее судить об объективной роли произведения (или писателя) в социальных столкновениях эпохи. Такое понимание позволяет и лучше распознавать спекулятивное использование литературы, наносящее эстетическому воспитанию трудно восполнимый вред.

Опыт художественного развития современности показал, что хотя связи между теми или иными эстетическим кредо, художественным опытом и их общественной ролью достаточно широки и составляют прочную основу творческого многообразия, пренебрегать ими, нарушать или разрывать их нельзя. Какие стороны художественной природы реализма наиболее глубоко отвечают сегодняшней потребности развития литературы, насколько (и с какой «скоростью») изменчива сама эта природа, в каком

¹ Контекст — 77. М., 1977, с. 12.

направлении идут изменения, а с другой стороны, где начинается разрушение и подмена,— таковы вопросы, на которые у нашей теории еще нет достаточно четкого ответа.

В то же время ясно, что вопросы эти далеко не только теоретические или умозрительные: они злободневно-практические, и то или иное их решение немедленно сказывается на идейно-творческой позиции писателя, выявляется тем или иным качеством литературы.

Очевидно, что уклониться от их обсуждения наша теория не может. Вместе с тем ощутим недостаток квалифицированной теоретической трактовки этих проблем на уровне мирового опыта и встречного движения к ним изнутри разных «специальностей» литературоведения, опыты которых лежат во многом неиспользованным.

Нашими учеными, критиками, литературоведами и писателями, вероятно, могли бы быть предприняты новые усилия в разъяснении этой проблемы.

3) Третья насущная задача теории — критерии ценности. Литература растет в геометрической прогрессии повсюду, рецензенты не успевают за потоком романов, повестей и поэм, но выбор не только не становится строже, а явно выравнивается. По разным причинам в литературу включается «все, что печатается», притом очевидно, что это «все» во многом завоевало теперь право на «серьезный подход», т. е. заведомо располагается для критиков выше той черты, где помещалась ранее беспретендиозная «не литература», имевшая разные названия, — «беллетристика» и т. п.

Проблема эта практически для критики крайне трудна. Помощь теории, способной указать истину, не задев личностей, здесь была бы неоценима. Однако в литературоведении еще со времен формализма 20-х годов распространилась обратная тенденция: утверждать место каждого в «процессе» независимо от ценности или даже снимая вопрос о ценности как мнимый или «неисторический».

Найти сбалансированные решения для разнообразных проявлений этой проблемы становится все более неотложным делом для теории. Речь идет, разумеется, не об универсальной формуле, но именно об исторических критериях, определяющих положение и вес того или иного явления в духовном развитии общества.

Без ответа на эти вопросы невозможно выполнение задач, определенных в Постановлении ЦК КПСС.

4) Возрастает необходимость квалифицированной полемики с буржуазной идеологией, и прежде всего с идеей плюрализма, равноценности «истин». Можно с удовлетворением отметить, что «Контекст» начал эту работу одним из первых (см. критику плюралистического истолкования М. М. Бахтина во вступительной статье к публикации его плана дополнений к книге о Достоевском).

Но настоящее значение этой проблемы должно быть раскрыто прежде всего на конкретных и живых явлениях, например в полемике с характерным для буржуазных советологов противопоставлением «плюралистических» 20-х годов «монизму» 30-х, с пропагандируемой ими идеей «множества реализмов», с попытками подменить критерий истины критерием «конформизма» и «неконформизма», и т. п. При этом необходимо показать, как действительное разнообразие и художественное богатство вырастают на основе единства мировоззрения или движения к нему.

С этим же связано и настойчивое стремление поддерживать все, что может рассматриваться как эксперимент. Превращение подготовительной стадии работы в результат, выражая одну из форм характерной для авангардистов подмены искусства, предполагает право на безответственность, которое, в свою очередь, обставляется различными аргументами борьбы за творческую свободу.

По-видимому, необходимо новое и эстетически конкретное рассмотрение понятия «свобода в искусстве». Теоретический анализ этого понятия, восходящий в марксистской традиции к известному определению его Шеллингом как «познанной необходимости», должен охватывать современные, актуальные явления искусства в их сравнительном достоинстве; он должен уметь войти в эстетическую природу произведения, показав, как действительная творческая свобода опирается на необходимость и как мнимая замыкается в круг «нового-старого» (перемена мест которых заменяет модернистам движение). Такой анализ обязан был бы рассмотреть творческий путь того или иного писателя в целом, выяснив, что остается в *результате* определенного понятия «свобода» и т. д. Словом, здесь нужен опять исторически масштабный подход и известная дерзость (что не значит

грубость) в обращении с авторитетами международного авангарда.

5) Вопрос о сотрудничестве методов естественных и общественных наук в решении литературоведческих проблем. По-видимому, здесь не хватает конкретных связей между представителями разных дисциплин; со стороны «техников» дело шло до сих пор по пути сближения с экспериментально-структуралистскими течениями, в которых, по существу, нет никакой разницы между техническими и качественными методами анализа, вследствие чего возникает обманчивое представление об общности и единстве. Между тем весь интерес возможного взаимодействия — в сопоставлении встречающихся характеристик (качественного и количественного типа) и в новых возможностях по *обследованию материала*, предоставляемых вычислительной техникой.

Отставание в этой области у нас очевидно. Хотя «Контекст» и предпринимал здесь некоторые усилия (см., например, работу Л. В. Златоустовой об инструментальных методах исследования поэзии в «Контексте-77»), они явно недостаточны и далеки от практической потребности. В результате многие работы, например по советской литературе, которые должны были бы быть проведены у нас, были сделаны за рубежом; таковы, скажем, исследования группы проф. Геира Хейтсо в Осло по доказательству стилистического единства «Тихого Дона» и других произведений М. А. Шолохова.

6) Наследие классической филологии и эстетики. Оно по-прежнему плохо используется в решении литературоведческих проблем, хотя нетрудно видеть, с какой настойчивостью буржуазная наука его отрицает. Общий уклон современного буржуазного искусствоведения к лабору позитивистских схем тоже связан, конечно, с объективным стремлением буржуазной идеологии к «рассыпанию», размельчению мира, уходу от объективной истины и «снятию» вопроса об объективном движении истории.

В эстетике это выражается в последовательном отрицании образа, исключении самого этого понятия, а отсюда, естественно, и всей раскрывавшей его содержание традиции (как безнадежно устарелой). Очевидно, необходимо вновь пересмотреть некоторые искусственно забытые имена, восстановить преемственную цепь открытий — в теории образа — и выделить круг требующих решения

повых проблем, знаменующих *этапное движение* теоретической мысли (а не ее подмену или терминологическое переформулирование).

«Контекст» сделал в этом направлении также еще очень мало (работы о Канте, Шеллинге, Потебне). Без широкого сотрудничества философов, эстетиков, всех обществоведов этой проблемы также не решить.

7) Теоретические вопросы современного звучания русской и советской классики.

Актуальность этих проблем возрастает в связи с тем, что ведущие труды ИМЛИ АН СССР подошли к ним вплотную хронологически («История всемирной литературы», «История литератур народов СССР дооктябрьского периода»). Мы могли бы добиваться здесь столь необходимого соединения и сближения общетеоретического и исторического подходов к предмету исследования. В то же время в «Контексте» могли бы обсуждаться *сопутствующие этим трудам идеи*. Есть основания считать, что опыт решения таких новых для современного литературоведения вопросов, предпринятый в ИМЛИ, выходит за рамки принятого жанра и имеет международное значение. Поделиться им на страницах нашего ежегодника представляло бы несомненную пользу и для широких кругов научной общественности.

Перечисленные проблемы, разумеется, не исчерпывают всего объема предстоящих дел. Они обозначены нами в расчете на то, что обсуждение их выявит новые и поможет уточнить общее направление теоретической работы. Эта работа так или иначе остается за нами. Она возложена на нас постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», поручившим разработку относящихся сюда методологических проблем институтам АН СССР, она вытекает из самой природы литературоведческой науки и из задач, определенных постановлением ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ



ГОРИЗОНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

М. Б. Храпченко

I

Художественный образ — одно из важнейших свойств, внутренних начал искусства, начал активных, динамичных. Различные стороны образного освоения мира находят у нас широкое освещение в печати. Опубликовано немало книг, статей, относящихся и к теории художественного образа. Но странное дело — в отличие от динамического характера самого образа — современное теоретическое его осмысление находится в состоянии достаточно устойчивой внутренней инертности. Временами — после прочтения различных работ, посвященных темам образного творчества, начинает казаться, что здесь все или почти все уже прояснено, исследовано и нуждается лишь в почтительном усвоении «потребителями» теоретических изысканий.

Вряд ли следует обстоятельно доказывать, что дело обстоит совсем не так. Да это и противоречит живому процессу развития теории. Представления об исчерпанности проблемы возникают в значительной мере по той причине, что новые идеи в этой области появляются сравнительно редко. Суждения многих авторов чаще всего настойчиво повторяют друг друга, образуя некий замкнутый круг. Тот синопдик «непреложных» истин, который утвердился в теории художественного образа, отнюдь не стимулирует действенное обобщение творческой практики, серьезно затрудняет движение вперед исследовательской мысли.

По моему мнению, теория художественного образа в значительной своей части «застряла» на положениях, разработанных Гегелем полтора столетия тому назад. Если подойти трезво аналитически к совокупности наиболее распространенных сейчас взглядов на образное творчество, сопоставить их с эстетическими воззрениями Геге-

ля — такой вывод не покажется парадоксальным. Несомненно, что ряд идей Гегеля относительно образного освоения мира сохраняет свое положительное значение и в наши дни. Однако никак нельзя отрицать и тот факт, что многое в его эстетической системе утратило живой интерес, непосредственную ценность. Теория образного творчества Гегеля не в состоянии объяснить довольно широкий круг явлений мирового искусства, особенно процессы развития художественной культуры XIX и XX вв. И в этом нет ничего удивительного. Помимо всего иного, процессы эти не были и не могли быть объектом теоретического осмысления немецкого философа.

Какие же положения эстетической системы Гегеля оказались у нас наиболее популярными и получили отражение, в частности, в эстетике послевоенного периода? Хорошо известно, что немецкий философ видел в искусстве одну из ступеней воплощения абсолютной идеи, мирового разума (менее, однако, важную, чем философия), воплощения, при котором идея эта раскрывается не в логическом ее развитии, не в диалектике понятий, силлогизмов, а в непосредственном ее созерцании, в виде художественного образа, в живой чувственной форме. Образ и представляет собой, с точки зрения Гегеля, единство общего и конкретного, единичного. Согласно его учению, «искусство происходит из самой абсолютной идеи», «его целью является чувственное изображение абсолютного»¹. Отсюда и следует, что «содержанием искусства является идея, а его формой — чувственное, образное воплощение. Задачей искусства является опосредствование этих двух сторон, соединение их в свободное, примиренное целое»².

Гегель подчеркивал, что художественное произведение «должно представлять содержание не в его всеобщности, взятой как таковой, а должно индивидуализировать эту всеобщность, придать ей чувственный единичный характер. Если художественное произведение не порождается этим принципом, а подчеркивает всеобщность с целью дать абстрактное поучение, то его образный и чувственный элемент оказывается лишь внешним, излишним украшением, а художественное произведение является чем-то расщепившимся в самом себе, — форма

¹ Гегель. Эстетика. М., 1968, т. 1, с. 75.

² Там же, с. 75.

и содержание в нем не вытекают друг из друга. Чувственно единичное и духовно всеобщее становятся внешними друг другу»³.

Не затрагивая пока других положений эстетической теории Гегеля, рассматривая его суждения о природе искусства, особенностях художественного образа, мы легко можем заметить органическую близость, родственность между ними и идеями, которые высказывают многие наши эстетики. «Диалектическая связь общего и отдельного в объективной действительности,— пишут В. Разумный и А. Баженова в статье «Художественный образ»,— и является реальной предпосылкой раскрытия в художественно образной форме сущности жизненных процессов и явлений. Научное мышление абстрагирует в понятиях, законах и т. д. это общее, существующее реально лишь в отдельном. В отличие от ученого художник передает общее не путем абстракций, *а в конкретно-чувственной форме единичного явления*». Авторы отмечают при этом, что, взяв из жизни отдельные черты героя, «художник не просто переносит их в свое произведение, а домысливает, синтезирует в жизненно-органичный образ». Вместе с тем авторам статьи представляется несомненным, что «художественный образ сохраняет, как правило, форму единичного предмета или явления»⁴.

Положение о том, что художественный образ представляет собой единство общего и единичного, приобрело в нашей эстетике весьма широкое признание. С большой категоричностью это утверждает, например, А. Дремов. Он пишет: «Художественный образ, как форма опосредствованного мышления, есть единство общего и единичного»⁵. Но так как соотношение общего и единичного раскрывается в различных явлениях мира, в логическом мышлении, то специфика их единства в искусстве, по мнению автора, заключается в особом характере их связей, которые, однако, так и остаются непроясненными.

Мысль об единичном как существенном свойстве художественного образа подчеркивает и С. Петров. «Любой художественный образ предстает перед нами в облике

³ Там же, с. 57.

⁴ Разумный А. В., Баженова А. А. Художественный образ.— В кн.: Вопросы марксистско-ленинской эстетики. М., 1956, с. 146—147, 143.

⁵ Дремов А. Н. О художественном образе. М., 1956, с. 17.

единичного, будь то образ человека, животного, предмета, явления природы и т. д. В этом смысле любой персонаж, проявляя себя как человек, имея индивидуальный внешний облик, будет нести в себе и общее, присущее людям вообще»⁶.

Не представляет большого труда привести немало и других суждений, сходных с только что процитированными. Думается, однако, что в этом нет необходимости. Значительное распространение такого рода взглядов, равно как и генетическая их связь с положениями Гегеля, в достаточной степени очевидна. Ну и что из этого, что тут плохого? — могут сказать некоторые читатели. Во-первых, большое число приверженцев истины, если она действительно истина, — это ее достоинство, а не изъян. Во-вторых, марксистская эстетика вовсе не отказывается от крупных завоеваний эстетики прошлого. И затем взгляды Гегеля воспринимаются нашими эстетиками не в их непосредственной целостности, а в переработанном виде.

В таких суждениях, конечно, есть свой резон, по только некоторый. Это касается прежде всего того, что эстетические воззрения Гегеля становятся достоянием нашей эстетики в их трансформированном облике: всеобщее освобождено от его религиозного содержания, оно обретает свою подлинную основу в явлениях реальной действительности, тем самым устраняется разрыв между общим и конкретным. Может быть, в этом «приземлении» всеобщего, сближении его с отдельным, конкретным, в утверждении реального как благодатной почвы для искусства и заключен источник популярности трансформированной гегелевской теории художественного образа? Не этим ли объясняется и ее длительное и мощное влияние?

Но каковы бы ни были обстоятельства, способствующие процветанию рассматриваемой теории, и сколь бы значителен ее «авторитет» в прошлом и настоящем, нельзя не видеть значительных ее недостатков. Они заключаются в том, что при соприкосновении с весьма важными явлениями искусства теория эта обнаруживает свою неспособность раскрыть их специфические, весьма существенные свойства. Вне сферы ее «действия» оказываются целые области художественной культуры. В са-

⁶ Петров С. М. Реализм. М., 1964, с. 122.

мом деле, как можно различить единичное и общее в архитектуре, в чем они проявляют себя здесь и каким образом происходит их слияние? То и другое, как в отдельности, так и в тесном их сочетании между собою, в архитектуре открыть не удастся, несмотря на тщательные поиски; эти явления подобны тем певидимкам, о которых говорят, что они существуют, но в то же время ничего определенного о них неизвестно.

Аналогичное положение создается и тогда, когда мы обращаемся к музыке, скажем к симфоническому творчеству. Невозможность разграничения единичного и общего и тут выступает довольно отчетливо. Категории эти и в отношении их к музыке нельзя признать реальными, значимыми, позволяющими глубже понять сущность, специфику образного творчества в этом виде искусства.

Отсюда, разумеется, никак не следует, что архитектура и музыка находятся вне образного освоения действительности. Различные способы и формы обобщения жизни, духовного мира человека присущи любому роду искусства. Однако принципы слияния единичного и общего отнюдь не обязательны для очень многих путей, способов художественных обобщений.

Очевидно, что об этих принципах невозможно прежде всего говорить применительно к тем сферам искусства, для которых *изображение* процессов действительности не является их специфической особенностью. Архитектура, музыка, и прежде всего инструментальная, равно как и прикладные искусства, принадлежат именно к таким областям художественной культуры. Музыку отличает *выражение* чувств, эмоций, внутренней жизни людей. Архитектурный образ неразрывно связан с воплощением красоты, гармонии, симметрии, понимание которых отражает духовные устремления человека в различные исторические периоды времени.

Однако положение о единстве общего и единичного в художественном образе не находит себе подтверждения не только в произведениях названных видов искусства, но и в различных областях литературно-художественного творчества, примерами из которого как раз чаще всего и пользуются сторонники рассматриваемой теории. Писатели — классицисты и романтики, каждое направление по-своему, — тяготели к воплощению совершенного, идеала. И если классицисты идеальное оценивали как

норму, а норма представляла как идеальное, то социальные романтики часто рисовали своих героев как воплощение тех могучих сил, которые призваны разрушить нормы, сковывающие развитие творческих способностей и возможностей человечества. В свою очередь романтики метафизического склада стремились проникнуть в сферу ирреального, сверхчувственного, выразить его.

В художественных образах классицистов и романтиков, в частности романтиков метафизического направления, довольно трудно сколько-нибудь отчетливо охарактеризовать феномен, который эстетики называют единичным в образе. Трудно это сделать, если, впрочем, не рассматривать любой персонаж, включая сюда и персонажи фантастического, ирреального облика, в качестве единичного явления и оценивать их так лишь по одному тому, что они выступают в художественном произведении отдельно, самостоятельно. Оставшись в одиночестве, и общее становится чем-то довольно туманным, расплывчатым, оно становится явлением внеэстетического характера.

II

Неясность понятия единичного и тем самым общего применительно к различным областям художественного творчества, к искусству в целом несколько не затрудняет признание того несомненного факта, что художественные обобщения, содержащиеся в том числе и в произведениях классицистов, романтиков, обладают своим ясно выраженным творческим своеобразием. Особенный облик художественных обобщений никак нельзя смешивать с единичным как эстетическим явлением. Это вовсе не тождественные начала. В то время как единичное характеризует гносеологическое отношение искусства действительности, путь творчества является, по мнению Гегеля, универсальным началом, своеобразие художественных обобщений — у каждого крупного мастера свое, оригинальное — раскрывает свойства творческой индивидуальности, черты внутренней структуры художественных произведений.

Отвлекаясь от расплывчатых и более того — иллюзорных критериев и мерок, существующих в ряде работ по эстетике, следует ясно сказать, что единичное в художественном образе ни в какой мере не представляет со-

бой универсальную категорию. О его воплощении в произведениях литературы и искусства можно говорить тогда, когда художник использует конкретный жизненный материал, раскрывает в конкретных явлениях, живых человеческих характерах типические свойства. Наиболее выразительным примером этого являются живописный и скульптурный портрет, документально-художественная литература. В то же самое время индивидуальное своеобразие присуще всем значительным художественным образам, в их числе и тем, которые создавались вне целеустремленной ориентации на анализ отдельных конкретных явлений жизни как основу творческих обобщений.

Но так как в реалистическом творчестве всегда в той или иной степени присутствует опора на подлинные события и факты, конкретные процессы действительности, то, может быть, единство общего и единичного составляет характерную черту, по крайней мере, важнейших видов *реалистического* искусства? Однако при ближайшем рассмотрении вопроса и это оказывается не соответствующим истине. Реализм включает в себя, скажем, такие сферы искусства, как фантастика, гротеск. Но можно плодотворно применить здесь схему общего и единичного? Думаю, что нет.

В фантастической повести Гоголя «Нос», как известно, события развиваются вокруг исчезнувшего носа коллежского асессора Ковалева, этой части лица, превратившейся в весьма импозантного статского советника. Было бы смешно, если какой-либо, положим, молодой исследователь стал бы согласно указанной схеме анализировать единичные и общие свойства Носа как персонажа. Сомнительных результатов исследователь достиг бы, рассматривая в том же аспекте действующих лиц повести «Машина времени» Г. Уэллса, его злоев и марлоков. И совсем неутешительными оказались бы выводы, которые он должен был бы сделать, оперируя формулой единства общего и единичного при анализе, скажем, «Войны с саламандрами» К. Чапека. Можно было бы сослаться и на многие другие факты аналогичного или сходного характера, которые решительно противоречат названной теории.

Серьезные сомнения во всеобщности единичного как свойства явлений искусства никак не колеблют того основополагающего положения, что художники-реалисты в своем творчестве опираются на анализ процессов жизни,

которые они понимают широко и объемно. Суть вопроса заключается в том, что само реалистическое искусство знает многие, весьма различные пути художественного обобщения явлений действительности. Есть немало талантливых писателей, художников, которые, создавая художественные образцы, часто значительные и яркие, исходят непосредственно из описания реальных событий, жизни реальных людей. Впечатляющие примеры этого способа обобщения открывает, в частности, изображение в литературе и искусстве героев гражданской и Великой Отечественной войны.

Для других художников реальный жизненный материал, прототипы являются отправным пунктом для широких художественных обобщений. В то же самое время многие крупные художники создавали произведения, опираясь не на отдельные явления жизни и не на прототипы, а на свой многогранный жизненный опыт, доверяясь при этом своему мощному и пропитательному воображению. Они поступали как смелые конструкторы и экспериментаторы. Результатом их творческого труда часто были художественные образы огромной силы.

На вопрос одной из своих корреспонденток, кто послужил прототипом Андрея Болконского, Толстой ответил: «Андрей Болконский — никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился, ежели бы мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить»⁷.

Когда речь идет об единичном и общем в художественных образах, создание которых во многом обязано творческой фантазии мастера, упускается из виду следующее весьма важное обстоятельство: единичное с его бесконечным количеством признаков, особенностей не может быть воспроизведено в художественном произведении в силу неисчерпаемости его «примет», свойств. Любая имитация единичного в этом случае будет фальшивой, антихудожественной. Превращение же единичного в некую разновидность общего разрушает сами основания сакраментальной формулы. Одно дело — изображение единичного явления как исходного начала творческого обобщения. Тут единичное в его динамичной слитности с характерным выступает не как форма, а как содержание художественного образа. И совсем иное — преобразование

⁷ Толстой Л. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 61, с. 80.

единичного в форму. Именно в таком виде оно часто и рассматривается многими эстетиками. Но единичное как форма — своего рода поручик Кижке, явление, «фигуры не имеющее». Нечто считается существующим, выполняющим определенную функцию в то время, как это нечто просто-напросто видимость, самообольщение теоретической мысли. Как уже сказано, и общее в этом случае теряет свою эстетическую определенность.

В эстетической системе Гегеля, разработкой которой он усиленно занимался в 20-е годы прошлого века, в последний период жизни — умер Гегель в 1831 г., большое значение имеют мысли философа об эпическом творчестве и об отношениях искусства и обыденной жизни. В главе, посвященной разложению романтической формы искусства, Гегель отмечал обращение ряда художников к повседневной действительности. «Так, например, у Шекспира, — писал он, — паряду с изображением самых возвышенных областей и важнейших интересов мы встречаем изображение незначительных и второстепенных явлений, потому что у него действия персонажей уходят в конечные жизненные связи, дробятся и рассеиваются, переходя в круг случайностей, причем все имеет свое значение»⁸.

Для воплощения в художественных произведениях повседневного, по мнению Гегеля, совершенно не подходят архитектура, скульптура, музыка, но зато в литературе обыденная домашняя жизнь, мораль сегодняшнего дня нередко изображаются в своих обычных мещанских перипетиях. «Из французов особенно Дидро настаивал на естественности и подражании существующему. У немцев на сходный путь (но в более высоком смысле) вступили в молодости Шиллер и Гёте. Внутри этой живой естественности изображения и своеобразия изображаемого они искали более глубокое содержание и существенные, интересные конфликты»⁹. В то же самое время такие художники, как Коцебу и Ифланд «срисовывали повседневную жизнь своего времени в ее прозаических связях, обнаруживая недостаток чутья к настоящей поэзии»¹⁰.

Ко вторжению обыденной жизни в «большую» литературу, в поэзию Гегель относился с нескрываемым скептицизмом, отмечая, что оно нередко сочетается с прямым

⁸ Гегель. Эстетика. М., 1970, т. 2, с. 306.

⁹ Там же, с. 308.

¹⁰ Там же.

снижением поэзии до натурализма и филистерской морали. Вместе с тем значительное воздействие повседневного на литературу и искусство Гегель считал явлением отнюдь не случайным, связывал его со все более расширяющейся властью прозаического в социальном и индивидуальном бытии людей.

Немецкий философ был прав в том, что новая историческая эпоха — девятнадцатый век — несла с собой стремительный рост меркантилизма, коммерческих отношений, которые рельефно проявлялись во всем укладе жизни общества, ее духовном содержании. Отсюда Гегель делал вывод: «Наше время по своему общему состоянию неблагоприятно для искусства»¹¹. Однако вывод этот — при всей его относительной ценности — оказался, как это показало последующее развитие искусства, односторонним. Оценка же Гегелем роли повседневного, окружающей действительности для художественного творчества была во многом не соответствующей истине, реальным фактам истории художественной культуры.

Согласно концепции немецкого философа, в истории наблюдаются эпохи героического состояния мира и периоды прозаического бытия. Эпохи героические обладают той особенностью, что личность, героический характер в своих стремлениях, поступках выражают общие принципы права, обычая, законности, свойственные обществу, в котором они живут. Существенно также и другое. «В героическом состоянии общества субъект, оставаясь в непосредственной связи со всей сферой своих действий и свершений, целиком отвечает за все последствия своих действий»¹². Они же продиктованы нормами и идеалами социальной среды.

Прозаическим эпохам свойственна разобщенность личности и общества, подчиненное положение самой человеческой индивидуальности. Личность в своем частном бытии не вдохновляется крупными целями, она не стремится и принять на себя ответственность за совершающееся в мире. Решающее значение в эти эпохи принадлежит широко развитым государственным формам жизни. Наиболее ярким примером героического состояния мира Гегель считал греческое общество. Прозаическое же его состояние, по мнению немецкого философа, с наибольшей

¹¹ Гегель. Эстетика, т. 1, с. 17.

¹² Там же.

отчетливостью проявляется в современный исторический период.

Гегель подчеркивал: в героические эпохи развивается, расцветает высокое эпическое искусство, эпопея прежде всего. Прозаические же эпохи характеризуются общим значительным снижением уровня художественного творчества. С этой точки зрения немецкий философ рассматривал и роман нового времени, который он называл «современной *буржуазной* эпопеей». «Здесь,— писал Гегель,— с одной стороны, вновь выступает во всей полноте богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий. Но здесь отсутствует изначально поэтическое состояние мира, из которого вытекает настоящий эпос. Роман в современном смысле предполагает уже прозаически упорядоченную действительность, на почве которой он в своем кругу завоевывает для поэзии, насколько это возможно при такой предпосылке, утраченные ею права — как с точки зрения жизненности событий, так и с точки зрения индивидов и их судьбы. Поэтому одна из наиболее обычных и подходящих для романа коллизий — это конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений, а также случайностью жизненных обстоятельств»¹³. Для Гегеля современный ему роман не был подлинным эпическим творчеством, не составлял звена в поступательном развитии большого искусства, точнее, он характеризовал его упадок.

На будущее искусства немецкий философ смотрел довольно пессимистически. Ему казалось, что оно исчерпало свои силы и возможности в воплощении абсолютного. «Ни Гомер, Софокл и т. д., ни Данте, Ариосто или Шекспир,— писал Гегель,— не могут снова явиться в наше время. То, что так значительно было воспето, так свободно было высказано,— высказано до конца; все это материалы, способы их созерцания и постижения, которые пропеты до конца»¹⁴. Сущность этого высказывания немецкого философа заключается не только в том, что вновь не могут появиться такие неповторимые творческие индивидуальности, как Данте, Ариосто, Шекспир, но и в решительном утверждении мысли о невозможности рожде-

¹³ Гегель. Эстетика. М., 1972, т. 3, с. 474—475.

¹⁴ Гегель. Эстетика, т. 2, с. 319.

ния в настоящем и будущем новых подлинно крупных, великих художников слова. И это была глубоко драматургическая жертва выдающегося философа и эстетика некоторым ложным идеям своей системы.

III

За два года до смерти Гегеля Бальзак напечатал свой исторический роман «Шуаны», который не произвел большого впечатления на читающую публику. Но этому сочинению суждено было стать отправным пунктом в создании писателем большой серии романов и повестей, состоящей из нескольких десятков произведений, широко освещавших различные стороны жизни современного общества, серия, которой Бальзак дал общее название «Человеческая комедия». Романы и повести Бальзака явились важным звеном в развитии большого эпического искусства новой эпохи, начавшейся на рубеже XVIII и XIX вв. Свое очень яркое выражение искусство это получило в произведениях Диккенса, Гоголя, Толстого и других выдающихся мастеров XIX, а затем XX столетия. Пессимистические прогнозы Гегеля относительно будущего искусства, к счастью, не оправдались. Время, которое он называл эпохой прозаического состояния мира, эпохой, неблагоприятной для искусства, породило великих мастеров, выдающиеся художественные создания, в том числе и в эпических жанрах.

Односторонность гегелевской оценки времени заключалась, в частности, в том, что немецкий философ приписывал ему некие всеобщие свойства, упуская из виду противоборствующие тенденции. Несомненно, что прозаизм жизни, человеческих стремлений и действий накладывал свою сильнейшую печать на эпоху, но внутри общества сразу же возникло сопротивление этим господствующим началам, протест против них. Это общественное настроение рельефно проявилось в литературе и искусстве. Роман XIX в. в его лучших образцах не только не составлял буржуазную эпопею, но, вопреки мнению Гегеля, по существу своему был антибуржуазным, — и это важно подчеркнуть — антибуржуазным в том глубоком смысле, что в нем раскрывались неприятие и осуждение буржуазных принципов, норм жизни.

Очевидно, что эпическое творчество XIX в. существенно отличалось от эпоса других исторических периодов,

в частности от эпоса античного мира. В то же время несомненно, что оно представляет собой значительное явление в истории мирового искусства, которое обнаруживает новые черты художественного освоения мира. Явление это неоднородно, в нем выступают различные начала, что совершенно естественно, если иметь в виду сложность, многообразие процессов социальной действительности. Многогранность и сложность жизни породила и иные — отличающиеся от эпического — способы ее образного претворения и обобщения.

Я не собираюсь здесь сколько-нибудь широко рассматривать новые качества литературы XIX в., что в рамках данной работы и невозможно¹⁵. Однако мне хотелось бы отметить некоторые примечательные особенности художественного анализа и синтеза в реалистической литературе этого периода — под углом зрения существенного обогащения ее творческого арсенала, что представляется весьма важным не только для исторического, но и для теоретического осмысления эстетического освоения мира, для понимания специфики художественного образа, его функции.

При оценке крупных эпических произведений нередко отмечается роль значительного исторического события, легшего в основу того или иного творческого создания, либо — при отсутствии такого события — подчеркивается решающее значение художественной концепции автора. Реально, в творческой практике, часто наблюдается сочетание того и другого. На первый взгляд в структуре «Человеческой комедии» Бальзака события исторического характера не играют сколько-нибудь существенной роли. Но такого рода представления следует признать поверхностными. «Человеческая комедия» в целом теснейшим образом связана с крупнейшими событиями эпохи — сменой укладов жизни, глубокими изменениями в социальных, человеческих отношениях, изменениями в духовном облике людей.

Творческий замысел эпопеи Бальзака и был обусловлен горячим стремлением понять эти изменения и не в их частном выражении, а в самых разнообразных проявлениях, во всеобщем их значении. Глобальность замысла «Человеческой комедии» ясно выступает в ее внутрен-

¹⁵ Характеристику развития способов и форм реалистического обобщения в литературе XIX в. см.: Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. 2-е изд. М., 1977, гл. 2.

нём члeнении. Эпопея включает в себя сцены частной, провинциальной, парижской жизни, сцены военной, политической, деревенской жизни, философские и аналитические этюды. Писатель внимательно исследует различные стороны социального и частного бытия людей, психологию действующих лиц разного общественного положения, движущие тенденции времени. Гегель подчеркивал ту мысль, что эпопея вбирает в себя «дух эпохи, дух нации»¹⁶. И это справедливое суждение в полной мере относится к «Человеческой комедии».

Очевидно, что в масштабном образном раскрытии действительности, которое предстает в романах и повестях Бальзака, важную роль сыграла также творческая концепция мира, в определенной мере сформировавшаяся у писателя уже в начальный период его работы над «Человеческой комедией». Бурные и глубоко противоречивые процессы жизни своего времени Бальзак рассматривал не как трудно поддающийся пониманию хаос, а как совокупность сложных явлений, сцепление и изменение которых обусловлено определенными законами, которые распространяются на формирование характеров, поступки, стремления людей.

Придавая большое значение анализу человеческих страстей, писатель внимательно изучал их скрытое течение и открытые стремительные проявления, их неожиданные переплетения и резкие зигзаги в тесной связи с конкретными обстоятельствами социального бытия его героев. Тот факт, что в широком движении жизни раскрываются ее внутренние законы, по мнению Бальзака, вовсе не исключает существенной роли случая в судьбах отдельных людей, не мешает тому, что он может и должен стать звеном в сюжетном построении литературного произведения. «Случай,— писал Бальзак,— величайший романист мира; чтобы быть плодовитым, нужно его изучать»¹⁷.

Примечательную черту художественного мира Бальзака составляет ясно представленная в его произведениях ориентация на социально-типологические обобщения, которые являются частью широкой эпической картины действительности. Эти творческие устремления писателя получили свое выражение, естественно, прежде всего в

¹⁶ Гегель. Эстетика, т. 3, с. 431.

¹⁷ Бальзак О. Собр. соч. М., 1960, т. 1, с. 26.

создании психологически насыщенных образов — типов, обладающих своей общественной, жизненной, бытовой определенностью. Вследствие того что в них раскрывались глубинные пачала жизни, бальзаковским образам присуща большая внутренняя объемность, которая обусловила их интенсивную жизнь за пределами своей эпохи.

Ориентация на социальную, эпическую типологию у Бальзака не ограничивается обрисовкой типических черт отдельных действующих лиц. Она отчетливо сказывается также в том, что в его произведениях нередко определенная социальная среда, в которой живет герой или вступает в нее, изображается в виде своеобразного спектра психологически родственных действующих лиц, призванных раскрыть особенности этой среды. Вспомним в этой связи вхождение провинциала Люсьена Шардона в мир продажной парижской прессы, выразительно нарисованные фигуры журналистов, которые обучают Люсьена умению делать карьеру. Эпические зарисовки аналогичного характера в произведениях Бальзака встречаются довольно часто.

Тенденция эта выступает и в более широком своем виде. Временами писатель стремился сразу очертить облик целого социального слоя, изображая галерею действующих лиц, принадлежащих к нему, характеризующих его особенности. Таковы, например, «Чиновники», «Крестьяне» — романы, в которых тяготение к социально-эпической типологии сказалось особенно сильно.

В предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак писал: «Не только люди, но и главнейшие события отливаются в типические образы»¹⁸. Писатель отмечает здесь не столько обстоятельства, в которых действуют герои его произведений, сколько то новое явление в литературе, когда содержанием художественного образа становятся сами значительные явления жизни. Можно полагать, что слова писателя относились и к его собственным художественным обобщениям важнейших социально-психологических процессов эпохи, крупных перемен, происходивших в действительности.

Социальная, эпико-реалистическая типология предстает в литературе XIX в. в различных, нередко глубоко своеобразных видах. Очень выразительно она раскрывается в «Мертвых душах» и «Тарасе Бульбе» Гоголя. Стрем-

¹⁸ Бальзак О. Собр. соч., т. 1, с. 35—36.

ление выявить определяющие начала жизни, запечатлеть характеры — типы в их рельефно очерченном внешнем и внутреннем облике, бесспорно, составляет важнейшее свойство гоголевской поэмы. Как ни оценивать определение жанра «Мертвых душ» их автором, несомненным представляется стремление писателя в самом названии «поэма» подчеркнуть масштабность эпического замысла произведения. Хорошо известно, что замысел этот включал в себя освещение не только бытия мертвых, инертных душ, но и психологии, действий душ активных, живых. При той внутренней расчлененности, которая, как можно судить, была свойственна замыслу поэмы, первый ее том с самого начала создавался как целостное произведение, отличающееся своей оригинальной художественной концепцией.

В то время как в «Человеческой комедии» черты новой эпохи изображаются через развитие бурных конфликтов, острых столкновений, в накали страстей, в «Мертвых душах» ее характерные свойства раскрываются посредством обрисовки мелочности, ничтожности, бездуховности повседневного существования героев, их меркантилизма и внутренней косности. Если у Бальзака история людских судеб соединяется с описанием человеческих драм, потрясений, катастроф, то у Гоголя изображение косного бытия героев так же, как и коммерческой предприимчивости, пронизано юмором, перерастающим в сатиру. К ним присоединяется чувство трагизма, вызванное явлениями духовного оскудения человека, угасания в нем истинно человеческих качеств. Совершенно естественным представляется то, что глубокое внутреннее сопротивление духу времени выразилось не только в виде критического, овеянного драматизмом, изображения явлений действительности, но и в сатирико-юмористическом освещении прозаизма жизни, меркантилизма, хищничества. В этом смысле несомненна известная творческая общность между Гоголем, с одной стороны, и Диккенсом, Теккереем — с другой.

Изучение «Мертвых душ» в контексте европейской, мировой литературы позволяет яснее видеть полную необоснованность той высказываемой временами в наши дни точки зрения, согласно которой «Мертвые души» представляют собой романтическое произведение, своего рода социальную утопию. Глубокие связи поэмы с действительностью столь очевидны, ее роль и значение в об-

щем движении русской и мировой реалистической литературы столь ясны, что всякие попытки понять, оценить «Мертвые души» — вне и помимо этих связей — оказываются совершенно бесплодными. Нельзя признать справедливым и мнение о гоголевской поэме как явлении сатирического эпоса, и нельзя этого сделать вследствие того, что художественная структура «Мертвых душ» очень сложна. Не говоря уже о том, что юмор и сатира — это отнюдь не тождественные начала, совершенно неправомерно игнорировать чрезвычайно важную для поэмы лирическую стихию, равно как и трагедийные начала, выраженные в ней.

Своеобразие эпико-реалистической типологии «Мертвых душ» тесно связано с тем народно-национальным критерием в освещении явлений жизни, который ясно выступает в поэме. В отличие от Бальзака, мало верившего в народную мудрость и нарисовавшего в «Крестьянах» мало привлекательный облик обитателей деревни, Гоголь высоко оценивал историческую роль народа как созидателя и хранителя национальных духовных качеств, несмотря на его нынешнее бедственное состояние. Вера в человека, в народ, его будущее предопределила тот широкий взгляд, который дал возможность художнику показать мелочные, эгоистические характеры не только как явление, рожденное определенной социальной средой, и не только как существенную особенность его эпохи, но и как феномен, возникающий в разные исторические периоды времени. Этот широкий взгляд позволил писателю необыкновенно рельефно запечатлеть пошлость пошлого человека.

Эпическая масштабность образов «Мертвых душ» тесно связана также с юмористической их заостренностью, с тем своеобразным укрупнением основных их черт, которые с поразительным мастерством осуществил Гоголь для того, чтобы выставить своих героев на всепародные очи. Неоднократно отмечалось, что автору «Мертвых душ» удалось, как редко какому-либо другому крупному художнику, создать столько выразительнейших образов-типов, которые стали нарицательными наименованиями качеств людей. Общечеловеческое содержание гоголевских образов раскрывалось постепенно, хотя оно достаточно ясно осознавалось самим писателем.

По-настоящему, чем в «Мертвых душах», эпическое разворачивается в «Тарасе Бульбе». Тут эпическое повествование

в известной мере перекликается с изображением событий в классической эпопее, обнаруживает известную близость к нему. Эта близость выражается и прежде всего в том, что в «Тарасе Бульбе», как и в классической эпопее, предстает единство основных его героев и народа, нераздельной частью которого они являются, думы и стремления которых они выражают. Черты сходства выявляются и в воссоздании героики, составляющей внутренний динамический центр «Тараса Бульбы». При всем том гоголевская эпопея обладает своими глубоко оригинальными свойствами. Ее внутреннее напряжение обусловлено пафосом национального и социального освобождения, пафосом вольности, широкого «размета» народной души. В эпопее замечательно выражено презрение к корысти, себялюбию, меркантилизму.

«Тарас Бульба» органически объединяет в себе качества исторической повести и героической эпопеи. Историко-реалистическое повествование, передающее неповторимый колорит, дух эпохи, уклад жизни прошлого времени, сливается с патетико-эпическим изображением больших деяний героев произведения, остродраматических конфликтов, трагических коллизий.

Историческая эпопея представляет собой известную параллель «Мертвым душам», параллель, однако, с иным творческим коэффициентом. Художественная укрупненность мелких характеров в известной степени соотносится с подлинной мощью и внутренней значительностью характеров «Тараса Бульбы» и в то же время резко отличается от нее. Способы обрисовки действующих лиц в этих произведениях различны. В одном из них — обращенность к миру вещей, эгоистическая замкнутость и обособленность от мира, в другом — значительные исторические события, активная сопричастность к ним героев эпопеи, открытость, щедрость их души, самоотвержение. Трагизм исторической эпопеи также совсем непохож на трагизм поэмы-романа.

Сама по себе типологическая, стилевая неоднородность «Мертвых душ» и «Тараса Бульбы» характеризует не только широту эпических начал в творчестве Гоголя, но и силу новаторских исканий писателя в разных направлениях, его творческих завоеваний, обогативших эпическое искусство нового времени.

Достижения типологического течения в литературе XIX в. были существенно приумножены Салтыковым-

Щедриным. Помимо обрисовки сатирических типов большой социально-психологической насыщенности в таких произведениях, как «Губернские очерки», «Господа Головлевы», «Современная идиллия», «Убежище Монрепо», «Пошехонская старина», писатель создал немало очень емких *собирательных* образов с их ясно выраженной нарицательной функцией. К ним относятся глуповцы, пошехонцы, господа ташкентцы, помпадурсы и помпадурши, господа Молчалины, охранители и некоторые другие.

Собирательный образ у Щедрина обычно включает в себя изображение целой группы отдельных персонажей, в облике которых раскрываются те или иные черты «общества». Однако образ этот чаще всего не только итог обрисовки различных лиц, но и исходная величина, широко очерчиваемый вначале писателем социальный тип, который затем предстает во многих своих подразделениях и разновидностях. При наименовании собирательного образа Щедрин пользуется характерными явлениями времени («господа-ташкентцы» — чиновные люди, пользовавшиеся неограниченной властью и различными привилегиями во время службы на окраине царской России), историческими аналогиями («помпадурсы и помпадурши») либо литературными типами, созданными другими писателями («господа Молчалины»). Внутреннее содержание таких нарицательных образов неизмеримо шире первоначального творческого импульса.

В повествовательном цикле «Господа ташкентцы» Щедрин писал: «Ташкентцы — имя собирательное. Те, которые думают, что это только люди, желающие воспользоваться прогонными деньгами в Ташкент, ошибаются самым грубым образом». Характеризуя далее черты собирательного образа «господа-ташкентцы», писатель отмечает: «...всякий, кто, не стесняясь, швыряет своим ближним, как неодушевленной вещью, видит в нем лишь материал, на котором можно удовлетворить всевозможным проказливым движениям, есть ташкентец. Человек, рассуждающий, что вселенная есть не что иное, как выморощенное пространство, существующее для того, чтобы на нем можно было бы плевать во все стороны, есть ташкентец». Помимо привычной жестокости, хамства и цинизма — «ташкентство» — как оно раскрывается в последующем повествовании — это и жадное, бесстыдное самоустройство, использование власти, силы в корыстных целях, это и воинствующий консерватизм.

Собирательный образ имеет свои разные стороны и уровни. Тип нередко делится на своеобразные виды, а затем и на отдельные разновидности. Так, среди тех же «господ-ташкентцев» писатель считает необходимым изобразить: «ташкентца, цивилизующего in patribus¹⁹; ташкентца, цивилизующего внутренности; ташкентца, разрабатывающего собственность казенную (в просторечии — казнокрад); ташкентца, разрабатывающего собственность частную (в просторечии — вор); ташкентца промышленного; ташкентца, разрабатывающего смуту внешнюю; ташкентца, разрабатывающего смуту внутреннюю, — и так далее, почти до бесконечности».

Некоторые теоретики считают, что собирательные типы, подобные щедринским, образами в сущности не являются, так как они лишены той чувственной конкретности, которая будто неизменно присуща действующим лицам литературно-художественных произведений. Но как уже отмечалось, весьма затруднительно рассуждать, например, о чувственной конкретности персонажей, рисующих сверхчувственное, ирреальное. И тем не менее персонажи эти обычно не исключаются из сферы образного творчества. Поэтому аргумент, основанный на отрицании чувственной конкретности, нельзя признать доказательным. В отношении некоторых других собирательных образов, таких, например, как коллективный герой, высказывается та мысль, что они обычно не создаются самим автором как художественные обобщения, а представляют собой результат «творчества» исследователей.

Оставляя пока в стороне вопрос о собирательных образах, равнозначных коллективному герою, следует сказать, что щедринские собирательные образы-типы органически выросли из его художественных замыслов, являются плодом его творческих поисков и напряженного труда. «Дискриминация» собирательных образов, несомненно, связана с тем, что они не «вписываются» в распространенные определения художественного образа как важнейшего качества искусства. Но очевидно, что не искусство обязано подчиняться всякого рода дефинициям, а теоретические категории должны исходить из реальных фактов, которые, как известно, упрямая вещь.

В творчестве Щедрина очень ярко представлен реалистический гротеск. Для глубокого выявления характерных

¹⁹ В чужих краях (лат.).

черт жизни, их рельефного воплощения писатель смело прибегал к тому резкому смещению и преобразению реальных особенностей и свойств действующих лиц, которое открывало главное, существенное в их действиях, связях с окружающим миром. Особенно выразительно реалистический гротеск Щедрина раскрывается в «Истории одного города», в обрисовке таких, например, персонажей, как Брудастый-Органчик, Угрюм-Бурчеев. Но он получил свое примечательное выражение и в других произведениях писателя.

Необходимо сказать, что реалистический гротеск существовал в литературе задолго до Щедрина. Вспомним, например, «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле. Вместе с тем Щедрин сыграл немалую роль в утверждении реалистического гротеска как способа художественного обобщения. В конце XIX и в XX столетии реалистический гротеск приобрел значительное развитие. Это, разумеется, не означает, что писатели этого времени подражали Щедрину. Они шли своими путями, но опыт автора «Истории одного города» имел для них важное значение. Находя себе применение в различных жанрах, реалистический гротеск успешно проявил себя и в социалистической литературе, прежде всего в произведениях Маяковского, Эренбурга, Брехта.

Характерную черту реалистического искусства Щедрина составляет иносказание, тот способ изображения явлений жизни, при котором повествование включает в себе как бы разные слои, разные смыслы: первый из них — прямой, поверхностный и второй — более глубокий, завуалированный, существенно отличающийся от первого. Наиболее сильно иносказание проявилось, пожалуй, в сказках, которые Щедрин писал на значительном протяжении своей литературной деятельности. С точки зрения образного раскрытия действительности иносказание, притча в реалистическом искусстве являются весьма емким жанром. В современную эпоху им пользуются многие художники.

Сказки Щедрина в немалой степени близки нарицательным образам, и вместе с тем они представляют самостоятельное, оригинальное явление в творчестве писателя. В них ясно выступают, с одной стороны, социально-типологические обобщения с их отчетливой внутренней дифференциацией («Как мужик двух генералов прокормил», «Медведь на воеводстве», «Орел-меценат»), а затем

социально-психологическая нарицательная характеристика героев произведения («Премудрый пескарь», «Карась-идеалист», «Самоотверженный заяц»). Некоторые из персонажей сказок перерастают в образы-символы («Коняга», «Карась-идеалист», «Премудрый пескарь»). Перерастание это в определенной мере закономерно для типологического течения. Вспомним в этой связи гоголевскую птицу-тройку, символизирующую Русь. Образы-символы были лишь своего рода кульминацией в творчестве художников, в известной мере близких друг другу и в то же время столь несхожих между собой.

IV

Одну из самых замечательных глав в развитии эпического искусства не только XIX в., но и во всей истории мировой литературы, составляет творчество Толстого. Автор «Войны и мира» открыл и реализовал оригинальные принципы эпического повествования, в центре которого пахотятся непрерывные изменения жизни, перемены во внутреннем мире человека, его духовное, нравственное развитие. В отличие от писателей, которых привлекала социальная типология, Толстой стал основоположником эпико-психологического течения в искусстве нового времени.

Известно, что истоки поваторских исканий и творческих открытий великого художника заключены в тех глубоких социальных сдвигах, сдвигах в общественном сознании, которые произошли в России, в европейских странах во второй половине XIX в. Явление это имело мировое значение. В этот период все более ясно вырисовывались антигуманистические свойства буржуазного порядка, собственнического общества, все отчетливее и острее стала ощущаться возможность освобождения человека, парода от цивилизованно-варварских принципов и норм этого общества.

Творчество Толстого пронизано идеями возрождения человека и человечества, пропикнуто горячим стремлением переоценить многие сложившиеся связи между людьми, утвердить истинно человеческие отношения. При этом писатель исходил из того, что жизнь, ее требования не только открывают перспективу по-иному, чем прежде, взглянуть на существующие социальные, духовные ценности, но и являются решающим критерием отношения к

ним. Внимание художника привлекали к себе многообразные связи человека, его духовного «я» и действительности, которые получали столь яркое воплощение в мощном размахе толстовского эпического творчества.

Бажнейшая его особенность — стремление писателя подвергнуть художественному анализу и синтезу окружающий мир в его разнообразных проявлениях и в то же время показать внутреннее противоречивое единство различных форм жизни, человеческой деятельности. Описание крупных исторических событий, процессов социальной действительности в произведениях Толстого теснейшим образом сочетается с глубоким раскрытием внутренней жизни людей. Обращаясь к обрисовке значительных исторических, общественных явлений, писатель характеризовал их прежде всего с *человеческой* точки зрения, изображая то, как их воспринимают люди различного социального положения, духовного склада. С другой стороны, Толстой неизменно освещает воздействие «внешних» событий на течение психических процессов, душевный строй людей, нравственные искания действующих лиц его произведений. Взаимопроникновение «внешнего» и внутреннего в толстовском повествовании неоднозначно; оно принимает разный облик, но одновременно с тем представляет собой его постоянное начало.

Реальную сложность, противоречивость внутренней жизни человека, какой она предстает перед нами в изображении Толстого, Н. Чернышевский проникательно называл «диалектикой души». Критик отметил существенное значение внутреннего монолога в раскрытии духовного облика, характера героев. Наблюдения Чернышевского касались преимущественно творчества писателя начального периода. Позже внутренний монолог в произведениях Толстого приобрел значительно большую объемность и глубину, стал одним из очень действенных способов эпико-психологического повествования. Часто внутренний монолог выступает у него в виде потока сознания — стихийного развития внутренней речи, передающей течение размышлений, переживаний, настроений, откликов на события, оценок героем самого себя, своих эмоций, оценок окружающих людей и т. д.

Понятие «диалектика души» характеризует раскрытие Толстым внутренней жизни людей. Однако свойства сложной, противоречивой связи явлений выразительно выступают и в освещении художником того мира, в кото-

ром живет человек, в воплощении динамики процессов действительности, сплетения и столкновения различных *жизненных* потоков, привлекавших неизменное внимание писателя. Свойства эти выразительно вырисовываются и в изображении человеческих характеров, рассматриваемых в целом.

Используя принцип повествовательного сопоставления действующих лиц произведения, Толстой нередко раскрывает меру сопричастности, тяготения героя к добру или злу, меру его человечности, душевной широты или узости. Интересна в этом смысле, например, обрисовка семьи Ростовых, отдельных ее членов. Писатель подчеркивает существенное несходство между отзывчивой к людям, их горю Наташей и жестоким, ограниченным Николаем, готовым ради сохранения дорогого ему порядка вещей на весьма суровые меры. Еще более резкие различия предстают при сопоставлении семей Ростовых и Курагиных, сопоставлении, которое естественно возникает в ходе развития сюжета «Войны и мира».

Мера человечности является одним из очень важных принципов характеристики Толстым его героев. Писатель всегда отмечает в действующих лицах даже малую долю, иногда искру человечности, если она в них существует. И в то же самое время он решительно осуждает и развенчивает бесчеловечность многих своих героев — вспомним рассказ о Наполеоне, чиновных особах, власть имущих в «Воскресении».

Толстой разработал оригинальный способ «непрямого» изображения явлений жизни. В рассказе «Севастополь в августе 1855 г.» писатель показал военные действия сквозь призму восприятия двух братьев — офицеров Козельцовых, сильно отличавшихся друг от друга по своему жизненному опыту и душевному состоянию. В «Войне и мире», так же как и в других произведениях более позднего периода, принцип этот получил свое широкое развитие. Он используется как при описании значительных событий, так и в повествовательной характеристике действующих лиц.

Так, например, смотр русских войск перед Аустерлицким сражением описан с «позиций» Николая Ростова — участника этого смотра. Смоленск перед вступлением в него наполеоновских войск, неуклонно возраставшая угроза городу изображены через восприятие Алпатыча — управляющего имением старика Болконского, и т. д.

Пьер Безухов в различных гранях своего характера, своего душевного облика выступает не только в результате описания различных его поступков и обстоятельств, в которые он попадает, но и благодаря тому, что автор рисует восприятие его как личности многими героями романа — людьми высшего света, друзьями, противниками, Наташей Ростовой, Каратаевым и др. Анна Каренина также изображена в различных ракурсах — через призму восприятия ее Кити Щербацкой, Константином Левиным, Карениным, Вронским, светской средой и т. д. Тот же принцип в разной степени использован и при изображении ряда других действующих лиц.

Характерная черта толстовского повествования состоит в том, что ряд его эпизодов окрашен в тона того эмоционального состояния, которое свойственно действующему лицу в тот или иной период времени. Выразительный пример описания окружающей среды после объяснений Константина Левина в любви с Кити: «Извозчики, очевидно, все знали. Они с счастливыми лицами окружили Левина, споря между собою и предлагая свои услуги... Швейцар Щербацких, наверное, все знал... Не только он все знал, но он, очевидно, ликовал и делал усилия, чтобы скрыть свою радость».

Изображение событий и героев сквозь призму восприятия их различными действующими лицами, так же как и интерполяция душевного состояния персонажей на окружающую среду, означало существенное обогащение художественного образа, расширение его познавательных и экспрессивных возможностей. Герой представал не только сам по себе, но и в более тонких, нередко трудно улавливаемых, объективированных художником духовных связях и отталкиваниях с другими людьми.

С охарактеризованным здесь способом повествования тесно соприкасается многофокусное, стереоскопическое изображение явлений жизни. Оно заключается в том, что одно и то же явление, событие освещается с разных позиций. Так, Бородинское сражение описано с точки зрения Пьера Безухова, который неожиданно оказывается в центре военных столкновений. Герой видит сражение изнутри, воспринимает его глубоко эмоционально. Однако оно разворачивается перед ним в его локальном течении. По-иному раскрываются «позиции» Кутузова и Наполеона, рассматривающих Бородинскую битву с военно-стратегической точки зрения, оценивающих ее ход каждый

по-своему. К этому присоединяется оценка сражения Вольцогеном в его докладе Кутузову. Перед Бородинской битвой свой взгляд на будущее сражение высказывает Андрей Болконский, Бенигсем, Кутузов и Наполеон. Помимо обрисовки «позиций» героев, автор «Войны и мира» развивает и свою точку зрения на это историческое событие. В результате и возникает то, что с полным основанием можно назвать стереоскопической обрисовкой жизненных явлений. Слияние объективного и субъективного образует здесь новое качество, раскрывает многомерность окружающего мира.

Подобно Бальзаку, Толстой не ограничивал художественный образ раскрытием человеческих характеров. «Дело искусства, — писал он, — отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти, по старому разделению, — характеры людей; но фокусы эти могут быть характеры сцен, народов, природы...»²⁰. В произведениях самого Толстого немало сцен, обладающих тем своим внутренним единством, особым колоритом, который и обуславливает их значение и функцию как самостоятельных художественных образов. Таковы, например, сцена охоты Ростовых, рассказ о приезде в Москву Александра I, описание Москвы перед вступлением в нее наполеоновских войск и другие — в «Войне и мире», картины покоса, уборки урожая, изображение скачек, описание дворянских выборов — в «Анне Карениной», и т. д. Образ жизненного явления очень интересен тем, что составной его частью нередко оказываются (хотя и не всегда) те или иные герои произведения и даже их совокупность, но это несколько не нарушает целостности образного раскрытия событий.

Выход Толстого за границы образа-персонажа делает совершенно естественным появление в его произведениях коллективного героя. Довольно часто писатель рисует совокупность отдельных лиц, временами безымянных, объединенных общим настроением, характером своих действий, отношением к событиям. Такого рода единство рельефно выступает, например, в описании большой группы солдат и офицеров на батарее Раевского во время Бородинского сражения. Группа эта, ее сосредоточенная самоотверженность, ее героизм ясно сопоставлены в повество-

²⁰ Толстой Л. Полн. собр. соч., М., 1937, т. 47, с. 243.

вании с фигурой Пьера Безухова — удивительного, странного барина. Да и сам Безухов позже сравнивает себя с людьми, которых он встретил на батарее Раевского. «О, как ужасен страх и как позорно я отдался ему! А они... они все время до конца были спокойны... подумал он».

По-иному облик значительной группы людей, которым свойственно сходное положение в жизни и сходное отношение к ней, нарисован в «Воскресении» при описании поездки Нехлюдова в деревню Паново. Его внимание привлекает к себе ужасающая нищета, бедность крестьян и одновременно их терпеливое принятие своей судьбы. Набрасывая немногими штрихами фигуры отдельных лиц из крестьянской среды, писатель подчеркивает ее общие черты, ее беды и страдания, выразительно рисует коллективного героя, его социальное и психологическое состояние. И это находит свое продолжение в размышлениях Нехлюдова после встречи с крестьянами Панова: «Народ вымирает, привык к своему вымиранию, среди него образовались приемы жизни, свойственные вымиранию... И так понемногу приходил народ в это положение, что не видит всего ужаса и не жалуется на него».

Творческий опыт Толстого нашел свое действительное продолжение и развитие в творчестве многих крупнейших художников слова конца XIX и XX в. Среди них — Ромен Роллан, Анатоль Франс, Голсуорси, Мартен дю Гар, Генрих и Томас Манны, Драйзер, Пруст, Вазов, Бунин, Хемингуэй, Шолохов, Фадеев и многие другие советские писатели. В произведениях каждого из этих мастеров мы видим самобытное преломление разных сторон творческих открытий автора «Войны и мира». Обязанные своим возникновением гениальному художнику, открытия эти являются действенным средством образного освоения мира.

В ту пору, когда формировалось и набирало силы эпическое искусство XIX в., французский философ В. Кузен заявлял: «Человек — это вселенная в сжатом виде; психология — универсальная наука в сокращении». В конце 30-х годов в предисловии к дневнику Печорина Лермонтов писал: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или

удивлений»²¹. При всей полемичности этих строк, в них нельзя не видеть выражения определенной тенденции в литературе XIX в. — стремлений к глубокому постижению внутреннего мира человека, жизни человеческого духа.

Такого рода тенденция то тесно соприкасалась и соединялась с эпическим искусством, как это особенно ясно видно в творческом развитии Толстого, то в определенной мере обособлялась от него. И это отчетливо сказалось в художественных исканиях, например, Стендаля и Лермонтова. Отсюда, конечно, никак не следует, что Лермонтов и Стендаль сторонились социальных тем. Отнюдь нет. Социальное занимает в их произведениях значительное место. Однако освещение жизни человеческого духа в них все же преобладает.

Весьма своеобразное сочетание социального и психологического предстает в творчестве Достоевского. Автора «Подростка» и «Братьев Карамазовых» трудно отнести к числу создателей собственно эпического искусства. Его не увлекала игра красок широкого жизненного потока, изображение изменений, переливов в нем, он не стремился воссоздать многообразие связей между людьми. Достоевского глубоко волновали кризисные явления социального мира, трагические начала в жизни человека. В отдельные периоды творческой деятельности его живо интересовала в разных аспектах типология характеров. Вспомним, например, «Бедных людей», «Село Степанчиково и его обитателей». Однако чаще всего социальная типология не находилась в центре внимания писателя, а представляла собой скорее точку отсчета в исследовании драматических душевных состояний, трагических коллизий, чем особую самостоятельную область его художественных исканий. Подчеркивая свой особый интерес к внутренней жизни людей, Достоевский заявлял в одном из писем: «Человек есть тайна. Его надо разгадать... Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»²².

Но ни разгадка тайны человека, ни освещение трагических сторон его существования для Достоевского ни в какой мере не были обособлены от художественного обобщения жизни в широком смысле этого слова. По самому существу понимания им того и другого они и не могли быть отделены от изучения определенных явлений

²¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. Л., 1981, т. 4, с. 225.

²² Достоевский Ф. М. Письма. М., 1930, т. 2, с. 550.

и процессов действительности. В этом смысле очень интересны замечания писателя, содержащиеся в его записной книжке (1880—1881 гг.): «Меня зовут психологом, неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю **все** глубины души человеческой»²³.

Романы Достоевского иногда называют романами-трагедиями, чаще их характеризуют как произведения, в которых синтезированы социальные, психологические, философские начала. Более верной представляется вторая точка зрения. Не рассматривая тему жанрового своеобразия романов Достоевского, хочу подчеркнуть то положение, что они обозначают собой выдающиеся завоевания того течения в литературе XIX—XX вв., которое с известной долей условности можно было бы назвать психолого-драматическим. При этом не следует упускать из виду ни социального, ни философского содержания, которое заключено в произведениях писателей, близких к автору «Преступления и наказания».

Взгляд Достоевского на окружающий мир, его представления о человеке и тем самым принципы художественного освоения жизни существенно отличались от взглядов и творческих принципов его предшественников и современников. При внимательном и глубоком изучении действительности, утверждал писатель, в ней открываются многие неожиданные и исключительные явления. «Никогда романисту не представить себе тех невозможностей,— заявлял он,— как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами, в виде самых обыкновенных вещей. Иногда даже вовсе и не выдумать никакой фантазии»²⁴.

В то время как Гоголь в необычном искал обыкновенное и делал его предметом художественного изображения, Достоевский в повседневном течении жизни постоянно отмечал чрезвычайные события и факты, до того казавшиеся невозможными. Толстой особое значение придавал органическому, стихийному развитию жизни, росту и укреплению ее нравственных основ. Всему этому с точки зрения писателя противостояли ложные, искусственные формы человеческого существования, социальная несправедливость, общественное духовное подавление народа, насилие господствующих классов. Внимание Досто-

²³ См.: Русские писатели о литературе. Л., 1939, т. 2, с. 176.

²⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произв. М.; Л., 1929, т. 11, с. 234.

свского привлекали к себе прежде всего явления, выходящие за рамки традиционного, устоявшегося, явления, заключающие в себе острые противоречия, взрывы, черты катастрофичности. По мнению писателя, именно в такого рода процессах с наибольшей силой и раскрывалась сущность жизни.

Достоевский отрицательно относился к бытовому расцвечиванию повествования, к «натуральной» и в то же время простоватой характерности, колоритности, которыми усердно пользовались многие писатели — его современники. Он отмечал: «Современный «писатель-художник», дающий типы и отмежевывающий себе какую-нибудь в литературе специальность (ну, выставить купцов, мужиков и проч.), обыкновенно ходит всю жизнь с карандашом и с тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки, кончает тем, что наберет несколько сот характерных словечек. Начинает потом роман, и чуть заговорит у него купец или духовное лицо — он и начинает подбирать ему речь из тетрадки по записанному. Читатели хохочут и хвалят, и уже кажется бы верно: дословно с натуры записано, но оказывается, что хуже лжи». У художника-типиста герой говорит «характерностями сплошь, по записанному — и выходит неправда»²⁵.

Возражения Достоевского вызывало и понимание типического только как широко распространенных и устоявшихся черт действительности. Сам писатель часто стремился к тому, чтобы раскрыть свойства явлений жизни, действующих лиц в их наиболее полном, предельном выражении. По мнению писателя, это и позволяет глубоко очертить разные проявления типического, в том числе и новое, рождающееся, находящееся в стадии своего формирования. Но предельное выражение качеств одних героев вовсе не исключало разной степени «заострения» тех или иных особенностей, черт других действующих лиц. Творческая палитра автора «Села Степанчикова» и «Подростка» отличается большим разнообразием, богатством своих красок.

Особый интерес Достоевского вызывала духовная атмосфера жизни общества, проявляющаяся в различного рода фактах, событиях, в умонастроениях, чувствах, стремлениях, поступках людей. С большой горечью писатель наблюдал растущее разобщение людей, в котором

²⁵ Там же, с. 90.

он видел характернейшую черту социального, духовного существования современного человека. Достоевский неоднократно отмечал углубляющуюся тенденцию распада человеческого сообщества на отдельные атомы, их все более резкие столкновения. Духовное отчуждение личности от социального мира было одной из очень важных жизненных, творческих проблем, которую писатель глубоко разрабатывал в своих произведениях. Индивидуализм и отчуждение близко соприкасаются между собой, хотя они и не являются в изображении Достоевского равнозначными явлениями.

Отчуждение личности, так же как и ее себялюбие, эгоизм, в творческих созданиях писателя предстают во многих своих видах. Крайним выражением индивидуализма, отчужденности здесь является полное противопоставление личности другим людям, обществу в целом, признание любых желаний и прихотей «я» непреложным законом, высшей ценностью. Образ человека, который упорно защищает, оправдывает подобное отношение к общественному окружению, удивительно выразительно нарисован в «Записках из подполья». Их «автор» и герои как бы выключают себя из социального мира, его установлений.

Но внутреннее отчуждение, крайний индивидуализм проявляют себя и в иных формах — в облике изощренного своеволия, цинизма, хищничества, в виде разгула низменных страстей. В таком плане изображены, например, князь Валковский, Свидригайлов, Федор Карамазов, Смердяков и другие герои произведений Достоевского. Стремясь достичь своей цели, они готовы прибегнуть к любым средствам, включая самые тяжелые преступления, они отвергают любые, в том числе и нравственные, нормы. Основным стимулом жизненного поведения этих героев является резко выраженное, неукротимое своекорыстие, размашистое утверждение своего темного «я», стремление властвовать над людьми.

Рядом с отчуждением личности и в противовес ему Достоевский рисовал героев, которые остро ощущают скорби человеческого бытия, терзаются ими, пытаются отыскать выход из сложнейших коллизий жизни. И это иногда соединяется с чертами индивидуалистического мировосприятия, свойственного героям. Раскольников и Иван Карамазов считают себя людьми особого склада, которые могут не подчиняться общим меркам и правилам. И в то же самое время их глубоко волнуют коренные

проблемы устройства мира. Они считают себя ответственными за то, что происходит в нем.

Свойства «положительно прекрасного человека», стремящегося преодолеть «раздоры», различные проявления жизненного зла, Достоевский запечатлел в образе князя Мышкина. При всех своих противоречиях образ этот отличается большой психологической правдой, которая находится в тесном соприкосновении с правдой таких характеров, как Дуня Раскольников и Соня Мармеладова. Щедрость души, благородство, самоотверженность в изображении писателя — это не только реальные человеческие качества, но и своеобразный критерий отношений между людьми.

Характерную черту обрисовки ряда героев Достоевского составляет раскрытие в их духовном облике резко отличных одно от другого, противоположных психических качеств, чувств, стремлений. Это выражается прежде всего в изображении раздвоенности действующих лиц, в описании сосуществования и борьбы в их душах полярных начал. «Двойничество» так или иначе свойственно Голядкину, Фоме Опискину, Раскольникову, Ивану Карамазову и другим героям.

Одновременно с этим писатель часто рисует и у действующих лиц иного склада неожиданные переходы от одних чувств, намерений, решений — к другим, решительно отличающимся от первоначальных.

Герои Достоевского в своем сознании и поведении нередко живут между такими крайностями, как: гордость и самоуничтожение, своеволие и раскаяние, утверждение принципов «все дозволено» и признание аморальности счастья, построенного на несчастье других, ощущение мученика и положение мучителя, смелый бунт и смирение.

Рисуя острые драматические ситуации, игру страстей, Достоевский придавал большое значение нравственным началам человеческой жизни. Они не столь часто характеризуются как свойства поведения действующих лиц его произведений, однако ясно выступают в самом течении повествования, в его внутренних соотношениях. Эти начала неизменно раскрываются как подлинный ориентир в лабиринте человеческих связей. Идеалом Достоевского была разносторонне развитая личность, отдающая свои силы благу других людей. Это писатель подчеркивал неоднократно. В записной тетради 1864—1865 гг. он отме-

чай: «В чем идеал? Достигнуть полного могущества сознания и развития, вполне созавать свое я и отдать это все самовольно для всех»²⁶.

В творчестве Достоевского весьма своеобразно сочетается постоянное, живое внимание к текущим событиям жизни, к тому, что характеризует духовный облик современного человека со жгучим интересом к вечным проблемам человеческого бытия, вне рассмотрения которых он не мыслил себе своего художественного творчества. Как эти, на первый взгляд, противоположные тенденции соединяются между собой? Для Достоевского они не были несовместимыми друг с другом крайностями; между ними протягивались ясные нити связей. В текущем, злободневном писатель искал и находил проявления коренных свойств человеческой природы, того непреходящего, что живет многие века. В свою очередь это непреходящее, вечное, по убеждению писателя, объясняет сложные и противоречивые процессы современной жизни, психологию его современников.

Художественный мир Достоевского, различные стороны его видения и претворения жизни оказали огромное влияние на мировую литературу XIX и особенно XX в. В разных своих и часто очень неоднородных трансформациях творческий опыт Достоевского воспринят многими крупными писателями. Опыт этот живет, вокруг него идут острые споры, он стал неотъемлемой частью роста литератур различных стран мира. Творческие обобщения Достоевского — значительный этап в развитии искусства слова, в обогащении художественного образа.

V

В произведениях Чехова освещены совсем иные, чем у Толстого и Достоевского, явления действительности, и освещены они, исходя из открытых писателем оригинальных творческих принципов. Так же как и Достоевский, Чехов был далек от изображения больших исторических событий, широких потоков жизни, ему не свойственно было воссоздание крупных переломов в духовном мире человека. В отличие от Достоевского он не рисовал выходящих за грани «обычного» острых столкновений, глу-

²⁶ Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. Неизданный Достоевский, с. 248.

боких трагедийных конфликтов, не стремился охарактеризовать чувства, страсти в их предельном выражении. Художественная сфера Чехова — повседневная жизнь с ее разными противоречивыми человеческими стремлениями и переживаниями, с ее радостями и бедами, мечтами и разочарованиями.

В событиях повседневной жизни, в «обычных» поступках и чувствах людей писатель постоянно различал то, что он считал истинным, соответствующим призванию, достоинству человека, и ненастоящее, ложное, чуждое его социальной природе, его духовным возможностям. Пристальное внимание Чехова привлекали к себе явления жизни, мешающие раскрытию задатков, творческих сил человеческой личности, ее внутреннему росту.

С особой тщательностью писатель анализировал различные виды и формы обывательского существования, бездумную и самодовольную пошлость. В однообразном, тусклом бытии, лишенном живой, ищущей мысли, в бескрылости стремлений, мизерности чувств он видел одно из существенных и грустных выражений глубокого унижения человека.

Значительное место в творчестве Чехова занимает раскрытие духовной неразвитости, косности, духовного рабства, как тех важных явлений жизни, которые не только сковывают волю, творческую энергию человека, но и нравственно уродуют его. Недаром писатель вспоминал о том, как сам он, идя трудным путем духовного самоопределения, по капле выдавливал из себя раба.

Чехов запечатлел отвратительный облик деспотизма — чиновного и «самодеятельного», — добивающегося неукоснительного соблюдения жестоких, тупых «установлений», сурового подавления живых стремлений, мыслей людей. Писатель выступал непримиримым противником корыстного приспособления к бездушному «порядку» вещей, скрытого и открытого подличанья, всякого рода фарисейства и лжи.

Автор повестей «Мужики», «В овраге» ярко охарактеризовал жестокость, которая обнаруживает себя в повседневном течении жизни. Он рельефно очертил наступающее зло. Обыденная жестокость тем и страшна, что она предстает не как чрезвычайное явление, а как событие, не вызывающее у окружающих людей особого удивления. Эта жестокость не ищет себе оправдания. Зло выступает под забралом своей «естественности». Именно

эта «естественность» жестокости, зла, равно как и «обычность» пошлости, духовного прозябания, деспотизма, и освещались писателем в качестве чуждых, враждебных человеку явлений.

В представлениях немалого числа критиков — особенно современников Чехова, — мир его героев выступал в значительной мере однородным, лишенным глубокой психологической дифференциации. Очевидно, что это не соответствует истине, основному характеру, пафосу творчества Чехова.

Отличительную черту его изображения жизни составляет, помимо развенчания «изнутри» обыденщины, пошлости, раскрытие того неприятия косности, духовного прозябания, жестокости, которое характеризует многих чеховских героев. Неприятие тяжелых явлений жизни у героев Чехова выражается не столько в активной борьбе, сколько в сопротивлении и внутреннем противостоянии этим сторонам бытия человека. Именно такое противостояние и рождает убежденность, что «в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Сопротивление и противостояние устанавливали определенный водораздел — психологический, нравственный — между различными по своему существу отношениями к миру, человеческими стремлениями, мыслями, поступками.

Среди чеховских героев мы видим не только лиц, отвергающих укоренившиеся социальные пороки, лиц высокого духовного склада, но и людей по-настоящему необыкновенных. Таковы, например, Дымов и Астров. Необыкновенное у Чехова выступает не в виде броских, ярких свойств и черт, резко выделяющихся над привычным, а скорее в облике обычного, но это не мешает ему быть глубоко оригинальным, значительным. Писатель выразительно сопоставляет мнимую оригинальность, мнимые таланты — с талантами подлинными, посвятившими свою жизнь большому, нужному многим делу.

В том распределении света и тени, которое дано в произведениях Чехова, важную роль играет свойственная различным его героям вера в человеческий прогресс, в лучшее будущее, когда люди добьются иных, более совершенных основ и форм своей жизни. Вера эта соединяется с признанием труда как источника не только материального существования человека, но и его духовного, нравственного развития.

Чехова часто упрекали в его пристрастии к быту, упрекали в том, что в своих произведениях он полностью им захвачен. Так, например, критик А. Волынский писал в свое время: «Чехов весь в бытовании, в быту и среди быта». Позже высказывалось мнение, что писатель «оста-павливается на мелочах, частностях, случайностях, не задевающих общественно-политической жизни, вызывающих конфуз, смущение, но не борьбу, разрыв. Но эти поверхностные мгновенные, случайные, бесследные эпизоды он разрабатывает с детальным и тщательным вниманием к местному колориту, лексике, строю мыслей, психике и обстановке. Лишняя комический рассказ его идейности, целеустремленности, он возвышает его до эстетической литературной обработки»²⁷.

Но автора «Палаты № 6», «Человека в футляре», «Душечки» меньше всего можно упрекнуть в привязанности к «бытованию», в лишенной ясной целеустремленности обработке частностей. Сущность художественного метода Чехова, его выдающихся творческих свершений как раз в том и состоит, что отдельные явления жизни, эпизоды (отнюдь не «поверхностные» и «случайные») он возводил в степень глубоких, необычайно ярких художественных обобщений. Путь к ним шел через мудрый выбор выразительных, жизненных «случаев», меткое подчеркивание характерных черт психологии людей, великолепный отбор деталей.

Обращение писателя к будничному, в том числе к повседневным чертам быта, мелочам жизни, с одной стороны, могло породить увлечение произведениями типа «физиологических очерков», с другой — могло сосредоточить внимание на занимательных «историях», анекдотах, комических сценах, написанных в том легком стиле, который господствовал в журналах «Будильник», «Стрекоза», отчасти и в более позднем «Сатириконе». Сотрудник «Будильника» и «Стрекозы» Антоша Чехонте отдал известную дань этой второй манере повествования. Но писатель не только быстро отошел от нее, не только не склонился к «физиологическим очеркам», но открыл новый, глубоко оригинальный способ художественного письма, важнейшую особенность которого составляет объемный лаконизм, внутреннее богатство творческого воссоздания действительности.

²⁷ Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Л., 1933, с. 405.

Чехов поистине замечательно умеет «извлечь» из эпизода, случая, маленькой «истории» то большое, нередко философское содержание, которое составляет сердцевину его образных обобщений. Как просты сюжеты, «обычны» герои его новелл и как далеко и мощно эти новеллы «светят». Нельзя не поражаться непревзойденной концентрированности, силе, заразительному мастерству его таких, например, рассказов, как «Хамелеон», «Толстый и тонкий», «Унтер Пришибеев», «Злоумышленник», «Человек в футляре», «Душечка» и многих других. В лучших новеллах, повестях, в пьесах Чехова глубоко охвачено общечеловеческое в его национальном, локально-временном проявлениях. И притом все это выражено с кристальной чистотой и ясностью, с подлинным изяществом и благородством.

Очевидны существенные отличия образно-художественной структуры произведений Чехова от эпического характера романов Толстого, психолого-драматического повествования Достоевского. Не рассматривая эти отличия с позиций художественного превосходства кого-либо из этих великих мастеров, следует сказать следующее: при всей своей несхожести с эпосом Толстого произведения Чехова благодаря их лаконичности, объемности раскрывают жизнь в различных ее проявлениях, тесно связанных между собой. Мир у Чехова не раздроблен, каждое художественное обобщение, основанное на отдельных эпизодах, событиях, сочетается с другими образными открытиями, создавая широкую и своеобразную картину мира.

В творческих созданиях автора «Чайки», «Трех сестер» нет того трагедийного накала, которым проникнуты романы и повести Достоевского. Однако в чеховских рассказах, повестях и пьесах есть свой захватывающий читателя драматизм, идущий от явлений, который запечатлел писатель. Помимо того, перед нами предстает неповторимое чеховское слияние драматизма и лиризма.

Своими произведениями Чехов неотразимо доказал, что новелла, лирическая драма наряду с эпопеей, социальным, психолого-философским романом и другими жанрами могут добиться и добиваются глубочайших проникновений в процессы жизни, внутренний мир человека. Соединяя объемность, внутреннюю масштабность содержания с лаконизмом его выражения, эмоциональную насыщенность повествования с максимально экономным ис-

использованием деталей, Чехов раскрыл новые широкие возможности художественного образа, и это существенно обогатило мировую литературу.

В образном творчестве писателя необходимо отметить и другие примечательные особенности. В беседе с Потапенко Чехов говорил: в жизни «все перемешано — глубокое с мелким, важное с ничтожным, трагическое со смешным»²⁸. Отсюда, разумеется, никак не следует, что простое воспроизведение «обычных» жизненных ситуаций в литературном сочинении может сразу же выявить это сложное сочетание разнородных начал. Для произведений Чехова, особенно его пьес, как раз и характерно раскрытие переплетений важного и мелкого, серьезного и незначительного, драматического и пошлого, переплетений, которыми наполнена жизнь людей. Однако это явилось не следствием копирования действительности, а результатом постижения ее сущности, результатом большого творческого труда, эстетической интуиции и художественного расчета.

Сплетение разнородных начал выступает и в своем широком выражении и в своих более локальных проявлениях. В пьесах — это, с одной стороны, пошлая бытовая среда, унылое, однообразное существование, на которое обречены многие из героев, и, с другой — их стремление к лучшему, мечта об иной, более осмысленной, счастливой жизни, горячие надежды на будущее человечества. Локальные переплетения и столкновения возвышенного, драматического и мелкого, пошлого связаны как с общей атмосферой повседневного бытия чеховских героев, так и с конкретным развитием сюжета произведений. Вот один из множества возможных примеров внутренних локальных столкновений.

В первом действии «Трех сестер» Тузенбах признается Ирине в своей любви к ней. Ирина холодно встречает это признание. Она равнодушна к Тузенбаху. У обоих героев — по разным причинам — тяжелое душевное состояние. На сцене появляется Наташа, которая уже своим внешним видом демонстрирует безвкусицу и вульгарность. В зале садятся завтракать. В самом начале завтрака происходит сцена, написанная в подчеркнуто «прозаическом» тоне.

²⁸ Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954, с. 289.

«Маша (стучит вилкой по тарелке). Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!

Кулыгин. Ты ведешь себя на три с минусом.

Вершинин. А наливка вкусная. На чем настоена?

Соленый. На тараканах.

Ирина (плачушим голосом). Фу! Фу! Какое отвращение!»^{28а}.

Такого рода сопоставления выполняют функцию раскрытия глубинных свойств жизни, они оттеняют силу драматизма, очарование истинно человеческих чувств и одновременно отталкивающий характер вульгарности, пошлости.

Важнейшую черту произведений Чехова составляют свойственное им внутреннее течение, их подтекст. Автор «Палаты № 6», «Трех сестер», «Чайки», «Дяди Вани» широко разработал и этот, ранее неизвестный, способ повествования, развития драматического действия, который наряду с другими художественными открытиями писателя вошел в творческую сокровищницу мировой литературы. Так же как и переплетение разнородных начал жизни, подтекст в пьесах и рассказах Чехова существует во многих своих разновидностях. Передко единое внутреннее течение захватывает целые большие части произведения, придавая большую остроту и выразительность развитию основного конфликта, освещая взаимоотношения ряда действующих лиц. В других случаях подтекст рельефно выявляется в отдельных значительных эпизодах пьесы, повести или рассказа.

Войницкий («Дядя Ваня»), в течение многих лет боготворивший своего высокообразованного родственника — профессора Серебрякова, вдруг прозревает и приходит к выводу, что профессор — бездарный, ничтожный человек. Открытие это возникает под влиянием сильного чувства, которое вспыхнуло у Войницкого к молодой жене Серебрякова. Само чувство, его проявления становятся внутренним течением, подтекстом отношений между собой не только Войницкого, Елены Андреевны, Серебрякова, но и почти всех действующих лиц пьесы. Резкое обострение противоречий между Войницким и Серебряковым, неудавшееся покушение на жизнь профессора вызваны не столько его предложением о продаже имения, сколько ненавистью, которая рождена чувством Войницкого, чувством,

^{28а} Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Сочинения. М., 1978.

выступающим в тексте, но еще более во внутреннем течении пьесы.

Во втором действии «Трех сестер» Вершинин, влюбленный в Машу, говорит ей:

«Кроме вас одной, у меня нет никого, никого (*пауза*).

М а ш а. Какой шум в печке. У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе. Вот так точно».

Нейтральные, мало что значащие слова Маши скрывают ее сложные переживания — желание счастья и малая надежда на него. А далее новая выразительная сцена:

В е р ш и н и н: Я люблю, люблю, люблю... Люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне спятся... Великолепная, чудная женщина!

М а ш а (*тихо смеясь*). Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно. Не повторяйте, прошу вас... (*вполголоса*). А впрочем, говорите, мне все равно... (*закрывает лицо руками*). Мне все равно».

И здесь подлинные чувства Маши, любящей Вершинина, не переданы. Тихий смех героини, смех едва сдерживаемой радости лишь намекает на них. Намек этот далее подчеркивается автором. Вне прямой связи с содержанием беседы между другими действующими лицами возникает следующий эпизод:

«М а ш а (*тихо смеется*).

Т у з е н б а х. Что вы?

М а ш а. Не знаю. Сегодня весь день смеюсь с утра».

Подтекст, внутреннее течение яснее всего ощущаются в сценах, имеющих особое значение для развития действия, сюжета. Это своего рода акценты, смысловые ударения.

Характерной особенностью чеховского повествования является выбор для освещения отдельных событий, эпизодов одной-двух деталей, которые как бы образуют фокус, определяют основное впечатление от того, с чем знакомится читатель. В письмах к брату Александру, говоря об изображении природы, Чехов отмечал: «Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка и т. д.»²⁹ Эта мысль неоднократно повторялась писателем. Нередко она использована

²⁹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма. М., 1974, т. 1, с. 242.

мась для сближения Чехова с импрессионизмом. Однако для этого нет достаточных оснований. Скорее в том способе художественного письма, который характеризовал писатель, содержится своеобразный зародыш ассоциативного повествования. Фокусирующие детали рассчитаны на то, чтобы в воображении читателя встали явление, событие в целом. Они — эти детали — имеют своей функцией стать возбудителями ассоциативной способности человеческого мышления.

Художественный образ Чехова — при всей его ясности, мудрой простоте — очень многогранен и многозначен. В этом — один из источников мощного и все расширяющегося влияния творчества писателя на литературу и искусство многих стран мира. И тут нельзя снова не вспомнить Гегеля, считавшего, что обращение к повседневному, обыденному угрожает искусству несомненным упадком. Суть дела, однако, заключается не в упреке великому мыслителю, а в признании недооцененных им и позднее также довольно часто недооцениваемых возможностей художественного образа.

VI

В XX в. не только значительные, но и просто более или менее заметные изменения в характере образного творчества в гораздо большей степени связаны с коллективными усилиями писателей, чем в XIX в., когда основные пути литературного развития определялись прежде всего творческими завоеваниями отдельных выдающихся художников слова. Многие, в том числе и весьма сенсационные творческие декларации, литературные манифесты, программы, в XX в. были выражением художественного сгедо преимущественно различных «сообществ» литераторов. Вспомним манифесты отдельных национальных групп футуристов, декларации экспрессионистов, дадаистов, сюрреалистов и многих других литературных объединений.

Художественные течения, школы, возникшие под влиянием творческих открытий крупных мастеров, в нынешнем веке нередко оказывались на втором плане, уступая первые «ряды» многочисленным литературным группировкам. Это, разумеется, вовсе не означает, что различные группировки являлись значительными этапами литературного процесса. С другой стороны, отсюда вовсе

не следует, что роль первоклассных художников слова в творческом обогащении литературы стала малозначительной. Убедительный пример мощного влияния на литературный процесс представляет собой творчество Горького — основоположника социалистического реализма.

Вместе с тем нельзя не видеть весьма сложную и пеструю картину литературного развития в XX в., нельзя не учитывать большее, чем ранее, значение коллективных усилий в росте новых начал и тенденций литературного процесса. Это касается и тех творческих начинаний, которые формировались вне определенных «сообществ» и одновременно не были плодом влияния какой-либо отдельной творческой личности. Я имею в виду, например, возникновение ассоциативных принципов повествования, параболы, современной притчи как основы литературных произведений.

Характерную особенность литературного процесса XX в. составляет также и то, что в нем заняли значительное место художественные течения, традиции, начало которым положено в XIX в. Воздействие творческого опыта не знает временных, хронологических границ. Традиции Толстого, Достоевского в мировой литературе особенно рельефное выражение получили в первые десятилетия XX в., они сохраняют свою действенную роль и в наше время. Глубокое влияние на мировую литературу Чехова определилось попозже — в 30-е годы, — и, вероятно, еще не достигло своего апогея.

Следует подчеркнуть, что творческие принципы Толстого, Достоевского, Чехова получили в литературе XIX в. свое неоднозначное продолжение и развитие. И это в общем закономерный процесс. Временами, однако, результаты их освоения оказывались явлением, во многом совсем иным, даже противоположным тому, что защищали эти крупнейшие художники слова. Так, представляется несомненным, что Д. Джойс и его последователи широко восприняли у Толстого развитые им принципы внутреннего монолога, превратив при этом внутренний монолог в так называемый поток сознания. Если у автора «Войны и мира» внутренняя речь существует как средство раскрытия глубин психологии героя, его связей и столкновений с действительностью, то у Д. Джойса, В. Вульф, Г. Стайн и других писателей «поток сознания» выступает как нечто самостоятельное, независимое от процессов окружающего мира, от обрисовки характе-

ров. Более того, «поток сознания» у Джойса и его соратников выступает как то начало, которое активно содействует разрушению образа героя, воплощающего примечательные свойства человеческой личности.

В этом смысле литература «потока сознания» близка некоторым другим течениям модернистской литературы. Зачинатели школы «нового романа» — Роб-Грийе и Натали Саррот заявляют, что исчезновение героя в литературе — совершенно естественное явление. «Роман, населенный героями, — пишет Роб-Грийе, — принадлежит прошлому. Он характеризует эпоху, когда владычество индивидуализма достигло своего апогея... Исключительный культ «человеческого» уступил место иному, менее антропоцентрическому сознанию». Свои субъективистские, крайне односторонние представления о литературе Роб-Грийе пытается утвердить как непреложный закон литературного процесса. Стихийное в литературе «потока сознания» и преднамеренное в школе «нового романа» разрушение образа героя смыкаются одно с другим.

Необходимо отметить, что «поток сознания» как принцип творчества получил в отличие от идей «нового романа» немалое распространение. Возникло целое литературное течение, которое вызвало и вызывает существенно различные оценки — от восторженного признания до весьма скептического к нему отношения. Советские литературоведы не склонны переоценивать достижений школы «потока сознания», которая к тому же не представляет собой единого целого. При этом отмечается, что творческое использование «потока сознания» временами вступает в явное противоречие с той его функцией, которую ему предлагали апологеты этого литературного течения.

В модернистской литературе, как известно, существовало и существует большое количество различных группировок и течений. По мнению известного английского писателя и литературоведа Малькольма Бредбери, наиболее основательное объяснение процессов возникновения и развития модернистского искусства предложено испанским философом Ортегой-и-Гассетом в его работе «Дегуманизация искусства». Среди положений, выдвинутых испанским философом, М. Бредбери особо подчеркивает, во-первых, то, что модернистское искусство — это искусство элиты, «намеренно отделяющееся от народных масс, неспособных в своем будничном существовании к

наслаждению прекрасным», и затем идею Ортеги-и-Гассета, заключающуюся в том, что «в произведениях современного искусства гуманистическое содержание все большее место уступает форме и игре»³⁰.

Суждения М. Бредбери о модернизме весьма знаменательны. Как бы продолжая мысли Ортеги-и-Гассета, он пишет: «Литература все больше усваивала абстрактную интонацию иронии, то означало не обращение к новому содержанию, а отказ от содержания вообще. Даже когда модернизм миновал вершину своего расцвета и в романе 30—50-х годов стал утверждаться чисто абстрактный формализм, а затем наступил период возрождения реализма, это господство дегуманизации и иронии как художественного принципа в изображении человеческой личности тем не менее продолжалось»³¹.

М. Бредбери характеризует основные тенденции развития модернистской литературы. Однако в числе тех, кто так или иначе примыкал к модернизму, были глубоко одаренные художники слова, которые по своим идейным, художественным устремлениям в немалой степени отличались от господствующих в нем начал. Позже эти писатели нашли иные — в сравнении с модернизмом — пути большой и яркой творческой деятельности. В этой связи нельзя не назвать такие имена, как Элюар, Арагон, Незвал, Блок, Брюллов, Маяковский.

Противоречивость идейно-эстетических исканий, немалые иллюзии и реальные художественные завоевания свойственны ряду видных писателей разных стран, творчество которых находилось под сильным воздействием идей и принципов модернизма.

Тем не менее суждения М. Бредбери представляют значительный интерес даже тогда, когда с ними трудно согласиться. По его мнению, «сегодня модернистский стиль отошел в прошлое». Новые явления в западноевропейской литературе и искусстве М. Бредбери называет постмодернизмом. «Под широким знаменем постмодернизма собрались такие пестрые явления, как театр абсурда, французский «новый роман», американский «новый журнализм», всевозможные направления в живописи — от

³⁰ Бредбери М. Собака, затянутая песками.— Иностр. лит., 1980, № 1, с. 216.

³¹ Иностр. лит., 1980, № 1, с. 217.

поп-арта и оп-арта до абстрактного экспрессионизма и фотореализма»³².

М. Бредбери отмечает, что в постмодернизме возрождается, хотя и на иной основе, формализм, который составляет одну из отличительных особенностей модернизма. «Вообще,— пишет он,— для современного искусства характерно ироническое отношение к самой идее искусства как некоего неделимого, самодовлеющего и замкнутого в себе единства. Новое искусство сознательно стремится к абстракции, и в определенном смысле оно постреалистично»³³. Под современным искусством М. Бредбери понимает искусство, занимающее господствующее место в капиталистических странах. Его выводы, разумеется, никак не могут быть отнесены к социалистическому искусству, но они раскрывают некоторые существенные черты модернизма и близких к нему течений в литературе и искусстве.

Очевидно, что сведение литературы к форме, игре, отказ от содержания ради чисто словесного экспериментаторства означают не только оскудение литературы, но и распад художественного образа как способа эстетического освоения мира. При этом художественное обобщение не заменяется чем-то другим, весомым и значимым. На его месте образуется пустота. Однако эстетические потребности людей столь велики и органичны, что они постоянно сказываются и на развитии искусства в целом, призванном удовлетворять эти потребности, они находят свое выражение и в противодействии решительному умалению роли образного творчества, противодействии, которое проявляется в разных видах, в том числе и внутри течений, тяготеющих к абстракциям, чистой «игре» форм.

Заметным явлением в литературе XX в. стало развитие ассоциативных принципов повествования, построения лирических произведений. Они формировались постепенно, в произведениях различных писателей, вне рамок тех или иных творческих объединений. Как уже отмечалось, зародыши ассоциативного повествования мы видим в прозе Чехова. Определенное отражение этот способ освещения жизненных процессов получил в поздних произведениях Г. Джойса. Достаточно широко им пользовался

³² Там же, с. 218.

³³ Там же.

М. Пруст. Позже принципы ассоциативного повествования получили свое развитие в прозе А. Белого, творчестве Фолкнера, М. Цветаевой и многих других писателей.

Ассоциативное повествование, использование принципов ассоциативности в лирике, так же как и многие другие способы образного творчества, обычно не имеют всеобъемлющего, глобального характера, чаще всего они сочетаются с другими средствами художественного освоения мира. У разных художников слова эти сочетания имеют свой, особенный облик. Так, в романах М. Пруста ассоциативное повествование временами переплетается с «потокосознанием». Однако следует сказать, что отнесение М. Пруста к числу последовательных сторонников и даже основоположников школы «потока сознания» нельзя признать обоснованным.

Ассоциативное повествование Пруста затрагивает прежде всего процессы реальной действительности, оно касается обрисовки людей, оценки различных явлений культуры и т. д. В этом плане автор романов «В поисках утраченного времени» в немалой степени отличается от видных представителей школы «потока сознания». Характерно, что Луначарский так же, как некоторые другие советские исследователи, признал М. Пруста реалистом.

Различного рода ассоциации у М. Пруста возникают в рассказе о событиях, отдельных лицах, в процессе размышлений повествователя, передачи им впечатлений об увиденном. Ассоциации появляются и в диалоге. Люди, так или иначе упоминаемые в беседе, привлекают затем к себе «расширительное» внимание повествователя, вокруг них сосредоточивается много различных сведений, деталей. В романах Пруста нередко встречаются переходы от фактов повседневной жизни к размышлениям о значительных явлениях культуры. Так, например, в романе «В сторону Свана», рассказывая о беременной служанке, ее одежде, повествователь обращает внимание на сходство ее облика с фигурами фресок Джотто. И это дает основание повествователю довольно подробно рассказать о Джотто как художнике. Аналогичные эпизоды мы довольно часто встречаем и в других романах Пруста.

Ассоциативность Пруста не имеет сюжетно-композиционного характера, это не переключение повествования из одной области жизни в другую, а углубленное «освоение» определенной сферы действительности. Отмечая особенности прустовской ассоциативности, В. Днепров пи-

шет: «Впечатление, переживание находятся в гнезде ассоциаций, они распространяются от него во все стороны, как круги от упавшего в воду камня. Благодаря этому данное явление сближается, примыкает ко многим другим явлениям, обнаруживая свою многогранность и вместе с тем свою втянутость в общий поток бытия»³⁴.

Иной характер ассоциативный способ поэтического выражения имеет, например, в лирике Марины Цветаевой. Вл. Орлов отмечает любовь поэта к «корнесловию», стремление добраться в слове до его корневого, глубинного смысла и вывести из него целый рой родственных звучаний... Есть поэты, воспринимающие мир посредством зрения. Их сила в умении смотреть и закреплять увиденное в зрительных образах. Цветаева не из их числа. Она заворожена звуками. Мир открывался ей не в красках, а в звучаниях»³⁵.

Желание художника раскрыть смысловые богатства слова, передать многокрасочность его звучаний и ассоциативное развитие поэтической мысли, занимающее в творчестве Марины Цветаевой значительное место, тесно связаны между собой. И именно потому, что Марина Цветаева опирается на внутреннее содержание слова, поэтическая ассоциативность, метафоричность ее произведений убедительны и впечатляющи.

Обнимаю тебя кругозором	Знаешь — плющ, обнимающий
Гор, гранитной короной скал.	камень —
(Занимаю тебя разговором —	В сто четыре руки у ручья?
Чтобы легче дышал, крепче спал.)	Не жимолость я — не плющ я!
Феодалного замка боками,	Даже ты, что руки мне родней,
Меховыми руками плюща —	Не расплющен — а вольноотпущен
	На все стороны мысли моей.

Ассоциативность, опирающаяся на сходства и содержательные различия корневой основы слов, свойственны поэтической манере и других современных поэтов, в частности А. Вознесенского, у которого смысловые переключения и связи — при их внешней виртуозности — обладают глубокой поэтической целеустремленностью.

В современной художественной литературе занимает свое — и временами немалое место — сюжетная ассоциа-

³⁴ Днепров В. Пруст-художник. — В кн.: *Пруст М. В поисках утраченного времени*. М., 1976, кн. 2, с. 11—12.

³⁵ Орлов Вл. Марина Цветаева: Судьба. Характер. Поэзия. — В кн.: *Цветаева Марина*. Избр. произв. М.; Л., 1965, с. 43.

тивность, то развитие действия, когда крутые повороты сюжета, резкие переходы от обрисовки одних событий и героев к другим обусловлены мотивами преимущественно ассоциативного характера. Возник тот тип повествования, который сейчас принято называть «раскованным». Им охотно пользуется, например, такой крупный мастер, как В. Катаев в своих последних произведениях. Критика отмечает, что при несомненных новых творческих возможностях, которые открывает ассоциативное повествование, неограниченное подчинение авторского рассказа принципам, мотивам ассоциативности нередко ведет к его аморфности, зыбкости. Любой способ художественного изображения и выражения ценен в той мере, в какой он ведет к реальным положительным результатам.

Довольно широкое распространение в литературе XX в. получили способы иносказательного, притчеобразного повествования, развития драматического действия. Они сложились аналогично тому, как возникли принципы ассоциативного повествования, т. е. созревали в разное время и в творчестве разных, часто во многом несходных между собой писателей. К ним принадлежат Анатолий Франс и Пираделло, Камю и Б. Брехт, Кафка и Фолкнер, Ж.-П. Сартр и Анна Зегерс. Естественно, что пути и формы иносказания в произведениях этих и других художников ни в какой мере нетождественны друг другу; они отмечены не только индивидуальным своеобразием, но и некоторыми своими типологическими особенностями. Вместе с тем всех их сближает стремление к максимально обобщенному освещению тем и проблем, которые волновали писателей.

В палитре средств современного художественного иносказания — аллегория, использование мифа, творимая легенда, социальная притча, символ. Если в «Острове пингвинов» А. Франс пользуется аллегорией, освобожденной от навязчивой дидактики, то, скажем, Кафка в «Процессе» и «Замке» тяготеет к гротесковой символике. В произведениях Камю ясно выступают мифологические черты и истоки иносказания. Б. Брехт же последовательно разрабатывал принципы социальной притчи в ее различных формах. Основными «типологическими» разновидностями современного художественного иносказания следует признать аллегорическое повествование, иносказание на мифологической основе, гротескную символику, социальную притчу.

Каждое из этих разновидностей художественного иносказания в творчестве отдельных писателей занимает неодинаковое место. В то время как в произведениях Кафки гротесковая символика является главенствующим способом повествования, у других писателей иносказание соприкасается и перемежается с иными формами изображения жизни, а нередко, как, например, у А. Франса, А. Зегерс, находится, так сказать, на периферии творчества. Б. Брехт — один из виднейших создателей иносказательной драматургии, но и у него лишь часть пьес написана в жанре социальной притчи. К лучшим из них относятся — «Круглоголовые и остроголовые», «Допрос Лукулла», «Добрый человек из Сезуана», «Карьера Артура Уи», «Кавказский меловой круг».

И. М. Фрадкин отмечает, что притче, параболе Б. Брехта «всегда присуща некая двуплановость, двуплановость непосредственного изображения и обобщенного значения. Осуществляется она в пьесах Брехта по-разному. В одних случаях второй план реально присутствует в параболе в форме «снов», специфически воплощаемых рассказов и прочих способов создания параллельного действия. В других случаях он подразумевается, и зритель его угадывает через намеки и внутреннюю соотносительность действия с актуальными фактами и явлениями общественной действительности»³⁶.

Но соотносительность эта может быть и более сложной. Некоторые исследователи противопоставляют параболу на мифологической основе с ее многогранностью связей с жизнью — социальной притче, которая будто бы этой особенностью не обладает. Однако такое противопоставление, на мой взгляд, лишено оснований. Социальной притче также присуща многозначность ее соотношений с действительностью. Вспомним, например, такие социальные параболы Б. Брехта, как «Кавказский меловой круг», «Добрый человек из Сезуана». Обобщение в них, как и в ряде других пьес немецкого драматурга, не ограничивается «подразумеваемым» первого порядка, как, например, Гитлер и его соратники в пьесе «Карьера Артура Уи». Социальная притча часто включает в себе близкие и более далекие соотношения. Столкновение различных течений и группировок в литературе XX в., творческая деятельность крупных художников слова открывает значи-

³⁶ Фрадкин И. М. Бертольд Брехт. М., 1965, с. 316.

тельные и более скромные художественные завоеваний, а также и те творческие тупики, в которых передко оказывались и оказываются писатели — сторонники элитарного искусства.

VII

Важнейшую роль в художественной культуре XX в. выполняет социалистическая литература, искусство социалистического реализма. Это не одно из течений в ряду многих других школ и творческих объединений нынешнего века, это искусство нового типа, которое характеризуется оригинальностью, целеустремленностью своих основных идейно-художественных принципов и одновременно широтой своего подхода к явлениям социальной действительности.

Литература социалистического реализма широко использует творческие достижения мировой литературы, ее различных направлений. Она вбирает в себя, перерабатывает в том числе и лучшие завоевания литературы XX в., в частности те из них, которые касаются новых действительных средств художественного постижения мира. Поэтому в литературе социалистического реализма в своем особом виде развиваются такие, например, способы художественного творчества, как ассоциативное повествование, параболa, символ и др.

Однако социалистическая литература, искусство социалистического реализма отнюдь не являются своеобразным сводом того, что достигнуто прежде, не составляют они и некую совокупность способов, средств, открытых различными течениями, школами в современную эпоху. Главное, определяющее в искусстве социалистического реализма, — новые пути художественного творчества, оригинальные идейно-эстетические открытия, обогащающие мировую художественную культуру. На этой основе и происходит глубокое восприятие передовых творческих традиций прошлого, освоение наиболее значимых художественных ценностей современности.

О творческих принципах социалистической литературы, литературы социалистического реализма критиками-марксистами и литературоведами написано немало и написано убедительно. Поэтому нет необходимости подробно останавливаться в целом на этой теме. Мне хотелось бы подчеркнуть лишь некоторые ее стороны.

Литература социалистического реализма порождена потребностями жизни, духовными запросами народа, стремившегося к освобождению от социального угнетения, совершавшего революцию, успешно строящего социализм. Новая литература опирается на движение истории, действительно отражает процессы коренного переустройства общества на основе социального равенства людей, неуклонного роста их творческих сил.

Важнейшим источником больших плодотворных идей, впечатляющих образов явились новые социальные отношения, иные, чем прежде, место и роль народа в различных областях жизни общества, иные — в сравнении с феодальным и капиталистическим порядком вещей — положение, возможности личности, призванной к активному участию в целеустремленном созидательном труде и творчестве, новые взаимосвязи между жизнью народа и личностью, связи, неодинаково раскрывающиеся на разных этапах революционной борьбы и социалистического строительства.

Народность, коммунистическая партийность присущи литературе социалистического реализма с самого начала ее формирования, они находятся у истоков ее возникновения и затем получили свое глубокое и многогранное выражение в лучших творениях художников социалистического реализма. Именно здесь рельефнее всего и проявляются основные различия между элитарной модернистской литературой и литературой нового типа. Временами различия эти сводятся преимущественно к тем или иным средствам, приемам художественного выражения, к способам эстетического воздействия. Однако очевидно, что они лежат глубже — в самом характере поэтического творчества писателей социалистического реализма и модернизма.

Постепенное угасание героя, отказ от него в творчестве многих неоавангардистов представляют собой не новаторское открытие, не движение вперед, а отражение прежде всего тех процессов нивелировки человеческой личности в капиталистических странах, которые в последние десятилетия решительно усилились. Весьма важное значение в принижении роли героя, в отказе от него имеют, с другой стороны, явления дегуманизации искусства. Если человек вообще признается объектом ненужным, обременительным для художественного творчества, если на первый план выступают словесное эксперимен-

таторство, повествование о самом повествовании, в живописи — сочетание красок самих по себе, в силу их якобы внутренней выразительности, то совершенно излишним становится и герой произведения. Одно тесно связано с другим.

В то же самое время социалистическая литература и искусство не только сохраняют фундаментальные гуманистические начала художественной культуры прошлого, но значительно приумножают их. Высокие человеческие ценности — исходный момент и цель творчества художников социалистической литературы и искусства. Бесспорным представляется и то обстоятельство, что пристальное внимание социалистической литературы к герою или, точнее, героям, их развитию, их исторической смене обусловлено огромным внутренним ростом личности, ее самосознания в странах социализма, повышением роли каждого отдельного человека в процессе созидания нового общества. Реальные явления жизни укрепляют гуманистические принципы искусства, а сами эти принципы в свою очередь рельефно проявляются в художественном освещении процессов, происходящих в действительности.

Хорошо известно, что социалистический гуманизм это и действенная любовь к человеку, к его творчеству ради процветания жизни на земле, это и непримиримо отрицательное отношение к социальному злу, эксплуатации человека человеком, ко всему, что подавляет и унижает людей.

Литературе нового типа по ее сути чужда предвзятая рационалистическая нормативность. Глубокое раскрытие жизненной правды, поиски ее совершенного художественного воплощения не терпят мелочной регламентации, догматических ограничений. Советская критика и литературоведение очень много сделали, особенно в последние два десятилетия, для того, чтобы преодолеть нормативное рассмотрение явлений социалистического реализма, которое находило горячую защиту у некоторой части критиков и теоретиков.

Но уход от нормативности в то же время никак не означает отказа от исходных творческих принципов социалистической литературы. Освещение новых качеств жизни, новых связей народа и личности, ориентация на широкую читательскую аудиторию формируют основные линии и тенденции искусства социалистического реализма, получающие свое выражение в многообразии способов и

средств эстетического освоения действительности, в многообразии художественных обобщений, открытий.

Им — художественным обобщениям — и принадлежит определяющая роль в том воздействии, которое социалистическая литература оказывает на духовную жизнь современного общества. В этой связи следует сказать о том, что некоторые современные теоретики своим постоянным исключительным вниманием к методу социалистической литературы чересчур «заметодологизировали» наши представления о ней. Ни в какой мере не забывая об исходных принципах литературы социалистического реализма, нам необходимо значительно глубже, чем это делалось до сих пор, анализировать фундаментальные результаты творческого труда мастеров литературы, выразительнее характеризовать объемность, социально-исторический смысл, эстетическое значение их художественных открытий. Именно это и дает возможность по-настоящему понять качества, особенности социалистической литературы как нового этапа в развитии литературы всемирной.

Как уже отмечалось, одно из важных положений эстетики Гегеля заключается в том, что современная ему эпоха, равно как и последующие, не может создать большого эпического искусства. Развитие литературы XIX в. решительно опровергло этот вывод. Он глубоко противоречит также росту эпического творчества в XX в. Достаточно вспомнить в этом контексте произведения М. Горького, Р. Роллана, Д. Голсуорси, Томаса и Генриха Маннов, М. Шолохова, Л. Леонова, А. Толстого, Р. дю Гара, Луи Арагона, А. Зегерс, М. Ауэзова, К. Симонова и других писателей.

Среди крупных эпических созданий нынешнего века особое место занимают произведения художников социалистического реализма. При всем их внутреннем разнообразии они обладают общими чертами.

Иногда высказывается та точка зрения, что эпическое творчество социалистической литературы представляет собой явление, во многом близкое античному эпосу, о котором обстоятельно писал Гегель. Сторонников этой точки зрения можно понять в том смысле, что в наше время как раз и сбываются предсказания немецкого философа. Но реальных оснований для такого рода умозаключений не существует. Какие бы аналогии здесь не выискивались, социалистическое эпическое творчество — не возрождение классического эпоса, а новый значительный

этап в развитии словесного искусства. В жизни и в литературе произошли глубочайшие изменения. И так же как социалистическое общество не похоже на античную военную демократию, так и современная эпопея не повторяет и не может повторить художественных особенностей «Илиады» и «Одиссеи».

Общие черты социалистического эпического творчества временами видят в его героическом характере. Несомненно, что отражение героики революционной борьбы, социалистического строительства занимает в нем очень важное место. Однако эпос социалистической литературы не ограничивается воплощением героики. «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Абай» Луэзова широко воссоздают самые различные явления исторической действительности, лишь отчасти освещая острые напряжения социальных столкновений. Но это не мешает «Жизни Клима Самгина» и «Абаю» быть замечательными творениями эпоса. То же самое можно сказать и о «Русском лесе» Леонова, прекрасном эпическом полотне, в котором Отечественная война, ее героика не занимают главного места.

Важнейшее значение для социалистического эпического творчества имеет раскрытие роли народа как преобразующей силы, способной достигнуть обновления общества. Эта идея может быть выражена и в прямой форме, форме рассказа о крупных исторических событиях, в которых различные слои народа принимают активное участие, и в более опосредованном виде — во внутреннем течении повествования, объемно характеризующем развитие социальной жизни, психологии, быта людей.

Отличительной чертой эпического творчества литературы нового типа является и та социалистическая перспектива, которая в нем всегда так или иначе выражена. Она раскрывается чаще всего в тесном сплетении с выявлением преобразующей роли народа, но в то же время составляет особое творческое начало, которое присутствует не только в эпосе.

Социалистическая перспектива освещает путь, искания, действия различных по своим устремлениям, по своей психологии людей. Это происходит и тогда, когда, как, например, в «Жизни Клима Самгина», изображаются многие действующие лица, враждебные народу, социальному прогрессу, революции. Вместе с тем одна из характерных особенностей социалистического эпического творчества — обрисовка людей в гуще исторических событий, нередко

их путь к революции, чаще — их участие в революционной борьбе и социалистическом строительстве, отражение роста нового человека.

Как уже сказано, социалистическая перспектива проявляет себя не только в эпическом творчестве, но и во всех других жанрах социалистической литературы. Постоянно учитывая исторический, эстетический опыт прошлого, трезво реалистически изображая, обобщая глубоко противоречивые явления и процессы современной эпохи, социалистическая литература открывает перспективу в будущее, делая эту перспективу очень важным ориентиром для человека в сложнейшем современном мире.

Даже беглый обзор развития принципов и форм эстетического освоения мира в литературе XIX и отчасти XX в. показывает крупные изменения в характере, структуре художественного образа. Столь же существенную эволюцию образное постижение действительности претерпело и в других сферах искусства — живописи, скульптуре, музыке, театре, архитектуре, не говоря уже о появлении новых важных видов эстетической деятельности — киноискусства в первую очередь. Эстетика, теория отдельных областей искусства, теория художественного образа в том числе, не могут не учитывать эти изменения. Новые процессы и факты в силу их значительности — один из отправных пунктов в формировании важных теоретических обобщений и выводов.

Современная теория художественного образа, которая еще должна быть создана коллективными усилиями ученых, на мой взгляд, призвана с особым вниманием отнестись к тому новому, что принесли с собой литература и искусство XIX и XX вв., к явлениям, характеризующим эволюцию художественного образа в это время, так же как и к свежему осмыслению его исторического развития и предшествующие эпохи.

Сейчас же неотложная задача в этой сфере заключается в том, чтобы очертить круг основных проблем, требующих своего решения, и по возможности наметить некоторые подходы к их рациональной разработке.

VIII

Художественный образ иногда сближают или даже смешивают с образом как непосредственным отражением предметного мира, процессов жизни в человеческом сознании.

При этом подчеркивается общая для них прямая адекватность действительности. Однако явления эти не только не однозначны, но в известном смысле и не однородны. Если образ в его первичном, общегносеологическом понимании представляет собой снимок окружающего, наблюдаемого человеком мира, художественный образ — результат сложной переработки жизненных впечатлений, наблюдений. Его сущность определяется прежде всего тем, что в нем содержится обобщение действительности, человеческого опыта. С этим тесно связаны своеобразие, характер адекватности художественного образа развивающейся действительности. Значительное образное обобщение неизмеримо шире и глубже схватывает явления жизни, чем непосредственное их восприятие. Оно выявляет в них начала, которые сохраняют свое значение в течение весьма и весьма длительного времени, часто на протяжении многих веков.

Однако художественный образ нередко выражает и иллюзии, общественные предрассудки, заблуждения. И это тоже особого рода обобщение социального, психологического опыта, закономерно возникающего в определенных исторических условиях. Поэтому проблема адекватности художественного образа действительности включает в себе немалую сложность, и решается она иначе, чем вопрос о соотношении процессов жизни и «первичного» образа. В разных своих особенностях «первичный» образ и образ художественный выступают как существенно отличающиеся друг от друга феномены.

Образное освоение действительности — это особая и очень важная область духовной деятельности человека, которой присуща поразительная многоликость. Но как в этой многоликости, в необыкновенном богатстве ее форм выделить основные свойства художественного образа, позволяющие понять многие его проявления, нередко мало похожие друг на друга? Иначе — в чем сущность художественного образа, какова его социально-эстетическая функция? Казалось бы, проще всего пойти по такому пути: следует выяснить некую равнодействующую различных его воплощений, некий общий знаменатель и затем — в зависимости от необходимости — прибавлять к нему тот или иной конкретный «числитель». В результате, можно думать, и будут охарактеризованы как важнейшие черты художественного образа, так и свойства отдельных его видов. Однако при ближайшем рассмотрении

путь этот не только весьма затруднителен, но и, судя по всему, не ведет к желанной цели, и вот почему.

Во-первых, совокупность оригинальных видов и форм художественного образа, созданных в различных областях мирового искусства на протяжении столетий, столь широка и объемна, что одновременное ее осмысление, приведение к общему знаменателю практически неосуществимы. Но самое главное заключается в том, что «остаток», полученный после такой операции, в сущности, мало что может дать для понимания образного освоения мира. Редукция, которая производится в данном случае, означает крайнее упрощение и самого явления, и его научной интерпретации. Прибавление к общему знаменателю «конкретного» числителя также сколько-нибудь существенно не изменяет положения дел, хотя бы уже потому, что разные компоненты в искусстве механически никогда не соединяются.

Более плодотворным способом решения проблемы мне представляется выделение тех важнейших начал образного творчества, которые, хотя и неоднозначно, проявляются, однако, в различных областях искусства. Характеристика этих начал, свойств, с одной стороны, и выяснение их неоднородных сочетаний между собой в тех или иных сферах художественной культуры — с другой, думается, и дают возможность понять единство и многоликость образного творчества. В отличие от одноплюснейного редукционного его рассмотрения этот путь можно было бы назвать системно-дифференциальным.

Исходя из разных аспектов восприятия и оценки явлений искусства, можно отметить весьма значительное количество признаков образного творчества. Однако, если учитывать его связи с действительностью, его социально-эстетическую функцию, представляется целесообразным выделить прежде всего следующие четыре определяющие «стихии» художественного образа или, точнее, сферы его раскрытия: а) отражение и обобщение существенных свойств, черт действительности, представлений человека о мире, раскрытие сложности духовной жизни людей; б) выражение эмоционального отношения ко всему тому, что служит объектом творчества; в) воплощение идеала, совершенного, красоты жизни, природы, создание эстетически значимого предметного мира; г) внутренняя установка на восприятие читателя, зрителя, слушателя, присутствующая образному творчеству, и связанная с этой установкой

сила эстетического воздействия, которое отдельный образ и искусство в целом всегда оказывали на его «потребителей».

Каждое из названных свойств представляет собой весьма важную сторону образного творчества; их широкое раскрытие и обуславливает многогранность, объемность эстетического освоения мира. Но свойства эти, как уже отмечалось, в отдельных видах и жанрах искусства соединяются между собой неоднозначно. Следует подчеркнуть, что это существенное обстоятельство обычно игнорируется исследователями, стремящимися ограничить себя преимущественно поиском равнодействующего начала разноструктурных явлений художественной культуры.

Широкое распространение получила мысль: искусство не что иное, как образное познание жизни. Временами к этому прибавляются суждения относительно принципиальной близости художественного творчества и науки. И речь будто бы нужно вести лишь о различных формах познания действительности. В этих умозаключениях истинное перемешано с ложным. Бесспорно, что в таких видах искусства, как литература, живопись, театр, киноискусство и некоторые другие области эстетической деятельности человека, познание мира — исходный момент художественного творчества. Познание это имеет, однако, свой специфический, иной, чем в науке, характер.

Вместе с тем совершенно неправомерно положения, касающиеся одних искусств, механически переносить на другие. Например, вряд ли можно говорить об активных познавательных процессах применительно к архитектуре и тем более к прикладным искусствам. По самому характеру своему искусства эти не ставят перед собой такого рода задач. Содержание и определяющий стимул творческой деятельности архитекторов, мастеров прикладного искусства — создание той предметной среды, которая сочетает красоту, гармонию воедино с практическим назначением сооружаемых зданий, вещей. Это, разумеется, во все не значит, что в произведениях архитектуры, прикладного искусства не находят своего воплощения социальные идеи, духовные стремления, эстетические вкусы общества. Однако в отличие от активного познания жизни, выраженного в других областях художественного творчества, архитектура и прикладные искусства отражают черты духовной жизни людей, отражают, раскрывая образы прекрасного, совершенного.

С этой точки зрения представляется важным не только характеризовать своеобразие искусства — в целом в сопоставлении с другими сферами духовной деятельности человека, но и постоянно учитывать специфику отдельных видов искусства, в особенности в плане отражения жизни. Однозначное освещение этой проблемы нередко приводит не только к существенным теоретическим ошибкам, но и к неверным творческим решениям. Исходя из универсального понимания познавательной роли искусства, критики нередко предъявляют совершенно одинаковые требования к произведениям различных областей художественной культуры, одинаковые прежде всего с позиций их живых связей с действительностью. Но уравнивать в этом смысле, скажем, художественную прозу и балет — значит по-настоящему не понимать ни той, ни другой сферы художественной культуры. Следует отметить, что современное хореографическое искусство обладает гораздо большими возможностями, чем это иногда представляется. Крупные его произведения содержат в себе значительные художественные обобщения. Вспомним, например, такие спектакли, как «Ромео и Джульетта», «Спартак».

Но при всем том литература и хореография не только по-разному передают процессы жизни, духовный мир людей, но и синтезируют во многом различные явления человеческого бытия и сознания. Происходит это и тогда, когда хореография основывается на литературных произведениях. Сфера балета — это прежде всего одухотворенность стремлений, порывов людей, это красота человека, его души, тела; красота, которая часто выявляет себя через глубоко драматические и трагедийные коллизии. Поэтому совершенно неоправданно ожидать от балета того, что может быть изображено и выражено в прозе или, например, в произведениях киноискусства, точно так же, как было бы удивительным предполагать, что проза и кинематограф станут соревноваться с хореографией, с ее важнейшими завоеваниями.

Каждое из искусств обладает своими художественными средствами, своими возможностями в отражении различных сторон человеческого бытия, в воздействии на духовный мир людей. И если бы этого не было, то не существовало бы и потребности в разных видах художественной культуры. В письме к одному из своих адресатов Ф. М. Достоевский заявлял: «Насчет Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я впол-

не согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать, но не могу не заметить Вам, что почти всегда такие попытки не удавались, по крайней мере, вполне. Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме»³⁷.

Своеобразие каждой из областей искусства, разумеется, не означает их обособленности друг от друга, не является препятствием к их широкому взаимодействию, которое выражается в самых разных видах. Как особое целостное явление духовного творчества человека искусство выступает при сопоставлении его с другими сферами созидательной, творческой деятельности людей. Осуществляемое нередко под разными предлогами умаление специфики искусства неизбежно ведет к принижению его роли в духовной жизни общества. Нельзя согласиться, например, с теорией, согласно которой искусство и науку отличает друг от друга лишь форма постижения действительности. Однако художественный образ — это отнюдь не внешняя оболочка истины, которая может быть выражена и другим способом. В нерасторжимом единстве своего содержания и формы он представляет собой обобщение явлений жизни. Известно, что значительный художественный образ — это творческое открытие, обогащающее духовную культуру человечества.

Принципиально важную особенность произведений искусства составляет синтетический и одновременно личностный подход художника к явлениям жизни. Синтезирующая роль эстетического освоения действительности различными исследователями понимается неоднозначно. Часто она трактуется как воссоздание целостного облика мира. Иногда ее особенности видят в том, что раскрытие истины в искусстве убедительно само по себе и не требует логических доказательств. С этой точки зрения истина искусства является своеобразной параллелью истине, утверждаемой наукой. Но как только что отмечено, активное познание и воссоздание целостного облика мира не является содержанием ряда областей искусства. Да и в тех искусствах, специфику которых

³⁷ Достоевский Ф. М. Письма. М.; Л., 1934, т. 3, с. 20.

составляет изображение различных сторон действительности, оно не представляет собой непреложного, всеобщего закона.

Что же касается теории о внелогическом раскрытии истины в искусстве, то тут большую трудность составляет выяснение вопроса, что такое истина в искусстве и главное — насколько понятие истины можно распространить на все сферы художественного творчества. Универсальное значение этого понятия для искусства невозможно подтвердить фактами.

Синтезирующий характер эстетического освоения мира, на мой взгляд, проявляется прежде всего в том, что происходящие в действительности процессы, социальное бытие, духовная жизнь человека характеризуются не через последовательное описание их черт, а путем отбора определенного комплекса свойств, качеств, который раскрывает в этих явлениях примечательное в том или ином отношении. Комплекс этот нередко весьма противоречив. Сказанное относится и к тем видам искусства, своеобразие которых состоит не в изображении, а в выражении человеческих переживаний, в создании эстетически значимой предметной среды. Синтезирующий подход, свойственный эстетическому освоению действительности, распространяется и на представления о мире, в том числе и на иллюзорные, фантастические идеи ирреального характера. Олицетворение представлений и идей, которым издревле и довольно часто пользовалось и пользуется искусство, обычно выступает в виде единого комплекса различных начал и черт (божественные силы, силы зла и разрушения, мифологические существа и т. д.), воссоздаваемого по законам того или иного вида искусства.

Художественный образ, его создание включают в себя момент анализа. Он проявляется прежде всего в процессе творчества, во время отбора существенных черт, оценки их значения в процессе их слияния в единое целое. Но анализ нередко составляет важное звено и в завершенном художественном образе. Так, в литературных произведениях аналитическому раскрытию зачастую подвергаются поведение героя, его переживания, взаимоотношения его с другими героями и т. д. Однако в весьма неоднозначных своих видах — образ тяготеет к синтезу. И именно потому, что он выступает как обобщение действительности либо представлений о ней, синтез занимает

в образном творчестве господствующее место. Более подробно вопрос этот будет рассмотрен в следующем разделе работы.

Сейчас же следует подчеркнуть нераздельность синтетического подхода и личностного отношения художника к жизни в образном ее освоении. Свои произведения художник создает не как бесстрастный, холодный наблюдатель, а как человек, которого глубоко волнует совершающееся в мире, его интересуют жизнь, ее движение, ее проблемы. И тогда, когда внимание мастера-творца привлекают к себе отдельные примечательные события, эпизоды человеческой жизни, он рассматривает их с точки зрения общего ее содержания, развития и в то же время с позиций своего индивидуального видения мира. Здесь и скрещиваются личностное отношение и синтетический подход художника к действительности. То и другое в разных проекциях включают в себя раскрытие жизни как целого, восприятие ее в качестве объекта, вызывающего определенные эмоции, чувства.

Вряд ли есть необходимость обосновать ту мысль, что личностное восприятие художником жизни никак нельзя приравнивать к субъективистским взглядам на действительность. В искусстве временами получают свое выражение и такого рода воззрения. Однако опора на жизненную правду, горячее стремление выразить ее являются теми критериями, которые позволяют крупному мастеру избежать, если не всегда, то часто, воздействия некоторых ложных представлений и предубеждений на его творческую деятельность.

Отношение художника к объекту творчества и тесно связанная с ним эмоциональная атмосфера произведения проявляются в разных его компонентах. Первостепенное значение здесь имеет ведущая идея творческого создания, которая оказывает влияние на отбор жизненного материала, характер его претворения, на структуру и соотношение образов. В тесном соприкосновении с идеей находится пронизывающая произведение основная тональность, которая формирует свойственный ему главенствующий эмоциональный колорит. При определенной близости друг другу идея и основная тональность — отнюдь не тождественны. В то время как ведущая идея обуславливает общий взгляд на объект, содержание творчества, основная тональность раскрывает себя в эмоциональной насыщенности художественного создания.

В литературных произведениях, произведениях ряда областей искусства вместе с основной тональностью выступают другие, родственные ей, а нередко и существенно отличные от нее тональности, создающие сложный рисунок эмоциональных напряжений. Воплощение системы неопозначенных тональностей в значительной мере и раскрывает эмоциональную атмосферу творческого создания в целом.

Основная тональность имеет непосредственное отношение к жанру художественных произведений как совокупности их идейно-конструктивных свойств. Когда мы говорим, что это комедия, а это социально-психологический роман, что перед нами героическая эпопея или же лирическая поэма, то тут в известном смысле характеризуются и особенности главенствующих тональностей рассматриваемых творческих созданий. Естественно, что эмоциональная атмосфера каждого из них отнюдь не исчерпывается указанием на эти общие его свойства. В любом отдельном произведении она обладает своими конкретными динамическими качествами, которые соотносятся с его индивидуальным жанровым своеобразием.

Необходимо подчеркнуть, что художественный образ не только несет на себе отпечаток доминирующего тона произведения и так или иначе включен в систему реализованных в нем тональностей. Сам он, воплощая жизненную, психологическую правду, выражает также и восприятие ее в определенном эмоциональном освещении. Важной чертой художественного образа является своеобразный эмоциональный коэффициент, эмоциональный ракурс раскрытия явлений человеческой жизни. Сливаясь с характерными свойствами объекта творчества, эмоциональный коэффициент делает их более рельефными и впечатляющими.

Особенно ясно этот эмоциональный ракурс раскрывается в произведениях, рисующих резко отличающиеся один от другого образы. Таковы, например, Борис Годунов, Самозванец и Варлаам, Чацкий и представители фамусовской Москвы, Пискарев и Пирогов в «Невском проспекте», и т. д. Если в одних из этих характеров подчеркнуты драматические или даже трагедийные начала, то другие строятся на основе стремительных психологических переходов и превращений (Григорий Отрепьев — Самозванец), в некоторых же преобладают комические черты. По каждый образ, обладающий своим эмо-

циональным коэффициентом, представляет собой органическое звено в единой структуре художественного произведения. Эмоциональная его атмосфера, складываясь из неоднородных образований, вместе с тем обладает тем внутренним единством, которое играет важную роль в воздействии произведения на читателей, зрителей, слушателей.

Нетрудно видеть, что отношение к жизни, эмоциональная оценка ее явлений, различных форм деятельности, психологии человека часто непосредственно сплетаются с воплощением идеала красоты. Однако эти эстетические качества существуют и самостоятельно, независимо от оценки конкретных жизненных процессов, существуют в бесконечно разнообразных своих проявлениях. Как уже сказано, стремление к совершенному, гармонии, красоте является неотъемлемой особенностью образного творчества. Но осуществляется это стремление в каждой из областей искусства по-своему. С особой впечатляющей силой и выразительностью действенное творчество красоты предстает в архитектуре, прикладных искусствах, музыке, хореографии. Но если в архитектуре и прикладных искусствах оно выступает, так сказать, в своей непосредственной, прямой форме, то в музыке и хореографии это свойство раскрывается в неразрывном сочетании с другими творческими началами, оставаясь постоянным компонентом этих сфер художественного творчества.

Известно, что музыка способна выразить и выражает сложнейшие человеческие мысли и чувства — от тихой пасторальной радости, нежной лирики до потрясающих душу трагедийных переживаний и конфликтов. Менее склонна музыка к передаче сатирико-юмористического восприятия явлений действительности, но и оно нередко находит свое воплощение в музыкальных образах. При всем том гармония и красота, как определенная норма, внутренний ориентир постоянно и ясно выявляются в музыкальных произведениях. Это же можно сказать и об искусстве танца.

Более сложным представляется соотношение красоты и правды жизни в таких областях художественной культуры, как литература, театр, киноискусство, живопись. Ведь эти виды искусства изображают самые различные стороны бытия человека, уделяют большое внимание развенчанию низменного, отвратительного, безобразного, существующего в реальной действительности. Было бы,

разумеется, наивным искать непосредственное воплощение гармонии и красоты в каждом из многих художественных произведений, пафос которых состоит в критике социального зла и несправедливости, в раскрытии общественной дисгармонии, острых противоречий. Но рельефное раскрытие этих явлений, скажем, в литературе во все не исключает отражения в ней социального, эстетического идеала, который возникает в различные исторические эпохи и глубоко волнует людей. Значение этого идеала определяется не его «присутствием» в любом творческом создании, а его важной ролью в эстетическом освоении мира в целом, его функцией в литературе в частности.

И если освещение социального, эстетического идеала не является обязательной принадлежностью каждого произведения, то принцип совершенного выражения идей и образов представляет собой всеобщий принцип художественного творчества. Это естественно относится и к изображению непривлекательного, безобразного. В работе «Искусство и общественная жизнь» Г. Плеханов писал: «... прекрасно парисовать старика с бородой, не значит нарисовать прекрасного, т. е. красивого старика»³⁸. Это, бесспорно, так. Однако отсюда следует и другой вывод: мало привлекательное, отталкивающее художник стремится написать ярко, впечатляюще. В определенной мере это относится и к старости, которую с большой впечатляющей силой изображал, например, Рембрандт. Искусство остается прекрасным и тогда, когда оно отражает глубокие изъяны человека, его социальной, духовной жизни.

В различных видах искусства большое значение имеет ритм и симметрия как структурный компонент, который тесно соприкасается с началами гармонии и внутренней красоты произведения, его образным содержанием. Не говоря уже о музыке, где ритм является одним из определяющих факторов строения музыкальных сочинений, он выполняет весьма важную функцию в театре, киноискусстве, литературе. Опубликовано немало исследовательских работ, характеризующих выразительную роль ритма в произведениях многих крупных мастеров слова. Особенно велико его значение в поэтическом искусстве.

Подчеркивая, что в поэзии главное — мысль, содержание, Л. Толстой в поздний период своего творчества от-

³⁸ Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 270.

рицательно относился к таким «украшениям» поэтической речи, как размер, ритм, рифма. В письме С. В. Гаврилову (1908), откликаясь на рассуждения его адресата о стихах, писатель заявлял: «Я вообще считаю, что слово, служащее выражением мысли, истины, проявления духа, есть такое важное дело, что примешивать к нему соображения о размере, ритме и рифме и жертвовать для них ясностью и простотой есть кощунство и такой же неразумный поступок, каким был бы поступок пахаря, который, идя за плугом, выделявал бы танцевальные па, нарушая прямоту и правильность борозды»³⁹.

Толстому казалось, что размер, ритм и рифма мешают поэту верно, в полной мере выразить то, что он хочет сказать своим читателям. Несомненно, что совершенное овладение выразительными средствами стиха представляет немалые трудности. Однако поэты не хотят от них отказываться. Свободный стих, которым они временами пользуются, все же остается стихом, в частности потому, что в нем сохраняется ритм. Не хотят же поэты пренебрегать потенциальными возможностями рифмы, размера, ритма по той весьма важной причине, что они увеличивают выразительную и изобразительную силу поэтического произведения, его содержания, силу впечатления, которое оно производит на читателей и слушателей. С этой точки зрения размер, ритм и рифма — не только не излишние украшения поэтического создания, но очень важные составные его части.

В искусстве немало явлений, которые временами казались и кажутся совершенно непущными или, по крайней мере, необязательными для него. Так, в свое время некоторыми весьма авторитетными деятелями театра, опытными его ценителями кинематограф воспринимался прежде всего как техническая повинка, чуждая подлинному искусству, как забава неразвитого вкуса. Позже использование звука в кинофильмах некоторые теоретики и видные режиссеры оцеливали как весьма нежелательный процесс, который может нанести серьезный ущерб изобразительным и выразительным возможностям киноискусства.

Нередко возникали сомнения и относительно целесообразности включения музыки в спектакли и кинофильмы — не просто в виде элементарной иллюстрации к со-

³⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 78, с. 20.

бытия, изображенным на сцене и на экране, а в качестве важного выразительного компонента сценического действия в целом. Казалось бы, для воплощения жизненной правды, особенно правды драматических и трагедийных коллизий, музыка совсем и не нужна; более того, она как будто даже мешает ее раскрытию. Однако творческая практика показала большое значение музыки как средства, существенно углубляющего эмоциональное напряжение спектакля, кинофильма, их «заразительность».

Сила искусства заключается в том, что оно увлекает, захватывает зрителя, читателя, слушателя. И это отнюдь не нечто второстепенное, побочное по отношению к его важнейшим функциям. В любом значительном художественном произведении содержится или точнее, реализуется своя «сверхзадача» — вызвать у людей определенные чувства, мысли, оказать на них эмоциональное, нравственное воздействие. Это, разумеется, не значит, что истинный художник постоянно отыскивает и использует какие-то особые, дополнительные способы и средства в сравнении с теми, которые выражают его основной замысел, — дополнительные средства для того, чтобы «произвести впечатление» на читателя или зрителя. «Сверхзадача» произведения осуществляется всем его образным строем, совокупностью различных его компонентов.

Каждая составная часть, каждый элемент талантливого творческого создания — будь то центральный или второстепенный образ, отдельный эпизод или деталь, — принимая участие в передаче жизненной психологической правды, несут в себе в то же самое время различной величины эмоциональный заряд. В том большом оркестре, каким можно себе представить художественное произведение, одним «инструментам» отведена большая роль, другим — меньшая, одни звучат выразительнее и сильнее, чем некоторые иные. Но творческая работа оркестра в целом подчинена единой художественной цели — передать общезначимые идеи и образы, вызвать глубокий отклик в сердцах слушателей.

В реальной творческой практике, конечно, далеко не всегда достигается органическое слияние значительности художественных образов и эмоциональной заразительности произведения. Временами бедность содержания, мизерность мысли и чувства восполняются разного рода ухищрениями, должныствующими повысить интерес чи-

тателя, зрителя, слушателя к тому, что им преподносится, вызвать их эмоциональную реакцию. Но это лишь подтверждает общий закон художественного творчества — произведения искусства призваны быть впечатляющими по всей своей внутренней насыщенности, в том числе и эмоциональной. Сочинения, лишенные чувства, холодные, рассудочные, оставляют равнодушными читателей, зрителей, не выполняют своего назначения. «Искусство, — писал И. Репин, — должно быть очаровательным. Если в нем нет этого нектара жизни, то оно ничто. И мы замечаем, любим, интересуемся только этими цветами души художника. Без очарования мы не видим, не помним и не можем даже приковать к такому псевдохудожественному предмету нашего внимания, отворачиваемся, скучаем...».

С иной стороны эту тему затрагивал в своих высказываниях и художник П. Кончаловский. Он отмечал: «Просто брать то, что видишь, действовать как фотограф, я не мог никогда: без построения нет искусства, а есть один голый натурализм, который я считаю заклятым врагом искусства, самой заразительной болезнью. В первичное восприятие природы неизбежно входят и мои соображения о том живописном впечатлении, которое должен давать настоящий пейзаж. В этот момент и начинается процесс преодоления действительности, осознание всего случайного, мешающего, происходит концентрация видимого, которая и создает основу художественного произведения. Одновременно выясняются основные сочетания тонов, определяется ведущая нота колорита и сопровождающие мелодии»⁴⁰⁻⁴¹. Помимо основной мысли художника о предмете творчества и его «сверхзадаче», в суждениях П. Кончаловского интересна также и та связь, которая устанавливается между впечатлениями от живописного произведения и ведущей нотой его колорита, «мелодиями», выраженными в нем.

Таковы, на мой взгляд, важнейшие «стихии» образного творчества, их соотношения между собою. Обозначение основных свойств эстетического освоения действительности позволяет яснее охарактеризовать различия искусства и пауки так же, как и родственные черты. С этой целью обычно сопоставляют художественный образ и понятие. Но такое сопоставление мало оправдано. Появ-

⁴⁰⁻⁴¹ Кончаловский: Художественное наследие. М., 1964, с. 32.

тие сопоставимо с «первичным» образом, представляющим собой копию предметов, явлений. Учитывая то обстоятельство, что художественный образ — обобщение, его можно и целесообразно соотносить с закономерностями и законами, которые открывает наука.

Говоря суммарно, художественный образ и закон «упорядочивают» окружающий нас мир. В то время как закон устанавливает ранее неизвестные постоянные связи между явлениями, художественный образ концентрирует в себе различные черты и свойства характерного, общезначимого. Один выявляет свою силу через отвлечение от многих частных особенностей объектов и процессов, другой — путем обобщения живого мира, потока жизни, посредством синтеза человеческих чувств, красоты.

Закон безличен. Он не терпит ни малейшей примеси субъективного. В свою очередь художественный образ, как уже сказано, представляет собой соединение объективного и субъективного. Это сочетание у разных художников имеет неодинаковый характер. Иногда субъективное или даже субъективизм преобладают, но это ни в какой мере не является аргументом против самого сочетания. Вне субъективного начала художественный образ не существует.

Если закон, его действие однозначны, то художественный образ характеризуется многозначностью, реальной возможностью его разного восприятия. Однозначность закона основывается на постоянстве связей, которые он выражает. Источник многозначности художественного образа заключен в характере самого синтеза жизненных явлений, человеческого опыта, которые в нем воплощены так же, как и в эмоциональном отношении к действительности, составляющем неотъемлемое свойство образа.

Что касается понятия, то оно не только не противостоит некоторым видам художественного образа, и прежде всего тем, где слово играет важную роль, но и широко используется при создании различных форм образа. Понятийное, логическое мышление органически входит, в частности, в литературно-художественное творчество. Весь вопрос заключается в том, каково его место, роль в создании, воплощении художественных образов. Мышление образами не отделено непреступной стеной от мышления логического. Их различия, помимо всего иного, связаны с функцией того и другого способа «упорядочения» мира.

IX

Исходя из наблюдений и фактов, касающихся развития искусства, его различных областей, суммируя изложенное ранее, можно сказать, что художественный образ — это творческий синтез общезначимых, характерных свойств жизни, духовного «я» человека, обобщение его представлений о существенном и важном в мире, воплощение совершенного, идеала, красоты. В структуре образа в тесном единстве находятся синтетическое освоение окружающего мира, эмоциональное отношение к объекту творчества, установка на внутреннее совершенство художественного обобщения, его потенциальная впечатляющая сила. Единство это в разных областях искусства имеет свое особое содержание, свой особый облик.

К высказанным здесь положениям могут быть предъявлены претензии в том смысле, что они не содержат в себе исчерпывающего определения различных сторон и качеств художественного образа в разных видах. Претензии эти в определенной мере справедливы. Но, во-первых, в краткой формуле и невозможно исчерпать сущность такого сложного явления, как художественный образ, как, впрочем, и многих иных феноменов. А затем и сами по себе эти общие положения выдвигаются вовсе не для того, чтобы в полной мере охарактеризовать объект изучения, а преимущественно с целью установить опорные пункты дальнейшего рассмотрения проблемы. В данном случае существенно то, дают ли эти суждения ориентир для плодотворного исследования особенностей художественного образа. Полагаю, что на этот вопрос можно ответить утвердительно.

В более широком освещении, как уже отмечалось, нуждается вопрос о синтезе, который осуществляется художественным образом. И тут необходимо подчеркнуть, что образ всегда вбирает в себя определенный комплекс черт, свойств жизни, внутреннего мира человека. Это не простая их совокупность, а динамическая слитность. Художественному образу часто или даже постоянно присущи те или иные свои внутренние контрасты и противоречия, имеющие истоком коллизии действительности, духовной жизни людей. Временами эти противоречия достигают огромного напряжения. Вспомним, например, пьесы Шекспира и романы Достоевского. Но при всем том внутреннее единство образа как творческого обобщения, его доминанта сохраняются.

Это касается, если говорить, положим, о литературе, художественных образов самого различного рода — реалистических, мифологических, классических, романтических, символических и т. д. Во всех них выступает неделимая слитность комплекса иногда близких друг к другу и в то же время несхожих между собой свойств, временами достаточно контрастных. И даже тогда, когда мастер воплощает в герое как будто бы одну главенствующую страсть, для ее впечатляющего выражения необходимы иные, сопутствующие и оттеняющие ее краски. Закон светотени имеет в искусстве весьма важное, основополагающее значение. Комплекс близких и нетождественных друг другу, родственных и контрастирующих качеств можно видеть в художественном образе различных видов искусства.

Динамическая слитность несхожих между собой свойств образа определяется его доминантой, или же иначе — его ядром, которое рождается уже в тот период творческой работы, когда возникает общий замысел как произведения в целом, так и составляющих его компонентов. Замысел произведения, представления об его отдельных частях, мотивах и образах могут изменяться, существенно трансформироваться, но первоосновой часто длительного формирования образа является его ядро, к которому тяготеют и сливаются с ним те или иные его свойства. В период окончательного созревания творческого замысла, а затем труда писателя, живописца, композитора по воплощению художественного образа происходит его углубление, обогащение, равно как и возрастание возможностей его эмоционального воздействия.

С этой точки зрения необоснованными представляются широко распространенные взгляды о типизации и индивидуализации как двух самостоятельных и притом существенно различающихся между собой явлений творческого процесса. Своим истоком взгляды эти имеют идеи Гегеля о необходимости гармонично сочетать «духовно всеобщее» и «чувственно единичное». Но именно потому, что художественный образ на разных стадиях своего роста включает в себе самобытные начала, его обогащение, развитие неправомерно сводить к типизации и индивидуализации, которые притом происходят в значительной мере обособленно друг от друга. Процессы внутреннего становления художественного образа значительно сложнее, чем иногда они кажутся. В литературных жапрах, на-

пример, вместе с жизненными наблюдениями писателя, претворением их в его сознании большое значение имеют общая концепция произведения, соотношение отдельного образа с другими характерами, образным строем в целом. Опираясь на жизненный материал, художник «выстраивает» эти соотношения, но нередко, стремясь полнее убедиться в справедливости своей творческой концепции, глубине и правдивости тех или иных характеров, он вновь и вновь проверяет их истинность, обращаясь к жизненному материалу. В результате этого часто трансформируются не только отдельные образы произведения, но и концепция всего творческого сознания.

Поэтому вряд ли можно выявление общезначимых свойств жизни человека, его духовного мира рассматривать как своеобразное коллекционирование этих свойств по принципу: у одного из встретившихся на жизненном пути людей писатель берет одну его характерную черточку, у другого — следующую, у третьего — еще одну и т. д., а в итоге возникает живой образ, тип. Но отдельные черты не сливаются в единое целое, если их не объединит ядро образа. Как показывает творческая история многих крупных литературных произведений, дневники и заметки мастеров слова, доминантные начала образа уже при зарождении замысла произведения ими достаточно ясно осознаются и обозначаются, что, естественно, не мешает изменениям образа и его ядра. Вспомним, например, подробные предварительные характеристики героев в черновых набросках «Войны и мира».

Временами неотъемлемой особенностью художественного образа признается целостность отражения действительности. Под этим обычно понимают такое изображение существенных черт жизненного явления или психологического состояния, которое создает многогранный, ясно ощущаемый, зримый их облик. Тяготение к такому целостному раскрытию действительности мы наблюдаем у многих крупных мастеров. Но вместе с тем в мировом искусстве и особенно в мировой литературе XIX—XX вв. довольно отчетливо выявляется тенденция передать окружающий нас мир в его острейших противоречиях, в его реальном, нередко уродливом виде, изображать действительность в разных проекциях.

С принципами незыблемо-целостного раскрытия жизни вступают в противоречие, например, «непрямое» изображение Толстым героев и событий, его способы харак-

теристики персонажей, явлений жизни сквозь призму восприятия различных действующих лиц произведения. Нарушает эти принципы и та полная контрастов обрисовка характеров, психологии героев (в частности, «двойничество»), которую мы видим в романах и повестях Достоевского. Иные формы обобщения, чем целостное отражение жизни, содержит в себе и многослойная обрисовка социальных типов у Салтыкова-Щедрина, его широкое использование реалистического гротеска. В этой связи необходимо сказать, что сатира вообще отказывается «согласовывать» свой подход к явлениям действительности с критериями целостности ее отражения. Ассоциативное освещение жизни, так же, как и параболу, притчу, в свою очередь невозможно отнести к явлениям прямого и целостного раскрытия мира, ибо в этих способах творческого претворения действительности внутренний смысл образа заключается в его соотносительности с разными ее процессами, отделенными друг от друга в пространстве и во времени.

В искусстве XX в. мы нередко встречаемся с синтезом раздвоенности, смятенности сознания и одновременно с использованием принципа разорванности как основы значительных художественных обобщений. Приведу лишь два примера. В скульптурной группе «Памятник жертвам Роттердама» Цадкина представлены фигуры сильно искалеченных и даже не искалеченных, а растерзанных людей или то, что нам лишь напоминает о реальных людях. Но эти фигуры вылеплены с такой экспрессией, в них выражена такая сила протеста против войны, что композиция производит огромное впечатление. В стихотворении «Прозаседавшиеся» Маяковский рисует сатирический образ любителей непрерывных заседаний, одна половина которых находится на одном совещании, другая на другом.

В день
заседаний на двадцать
надо поспеть нам.
Поневоле приходится раздвояться.
До пояса здесь,
а остальное
там.

И этот образ «раздвоенности» отличается живой впечатляющей силой.

Могут сказать: но ведь любое обобщение явлений раздвоенности, разорванности вовсе не устраняет определенного внутреннего единства художественного образа. Да, это так. И об этом уже шла речь. Несомненно, что эмоциональная доминанта образа, неразрывно связанное с ней взаимодействие его элементов обуславливают жизнь, функционирование творческого обобщения. Однако определенное внутреннее единство художественного образа и его целостность — это совсем не одно и то же. Под целостностью чаще всего разумеют гармоническое сочетание отдельных компонентов, составляющих образ. Широкое раскрытие начал острой дисгармонии процессов жизни, смятенности сознания породили новые черты в эстетическом освоении действительности. С позиций исторического развития художественного образа классическую его целостность нельзя признать всеобщей нормой искусства.

Однако различные виды и формы образного раскрытия действительности вовсе не исключают целостности художественного произведения как определенной системы творческих обобщений. К этого рода целостности постоянно стремятся мастера искусства, желая добиться единства содержания, равно как и целеустремленного, эмоционального воздействия творческого создания. Единство, целостность романа, симфонии, живописной картины тесно связаны с общим их замыслом, с той «сверхзадачей», которую ставят перед собой художники. «Сверхзадача» — воздействие на читателя, зрителя, слушателя — оказывает свое очень важное влияние на конечные результаты творческого труда.

Внутренняя «несобранность» произведения существенно уменьшает его впечатляющую силу. Чем богаче и разнороднее жизненный материал, положенный в основу творческого создания, чем шире и многообразнее гамма чувств и настроений, выраженных в нем, тем яснее художником осознается необходимость их целостного единства, тем напряженнее работа по его достижению.

Иногда целостность художественного произведения рассматривают как полную и совершенную «упорядоченность» всех его частей и компонентов, «упорядоченность», при которой невозможны какие бы то ни было «отступления» от всеобщей гармонии. «Категория целостности, — пишет, например, М. М. Гиршман, — относится не только к целому эстетическому организму и к каждой значимой

его клеточке»⁴². Но как с этой точки зрения охарактеризовать, например, конфликт, противоречия, которые раскрываются в произведении, как оценивать художественные образы, отражающие дисгармонию чувств, смятенность сознания? Очевидно, что целостность творческого создания вовсе не предполагает равнозначной целостности каждой составной его части. Своеобразие единства творческого создания в том и заключается, что оно часто складывается как раз из неоднородных и неоднозначных по своему характеру компонентов. Более того, правда жизни обычно требует нарушения всеобщей, абсолютной «упорядоченности». И потому столь велико значение той глубокой динамической целостности, которой достигают крупные художники слова в своих произведениях.

Известно, что существуют преднамеренно незаконченные произведения. Среди них можно назвать, например, повесть Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». В современной литературе возник целый поток преднамеренно незаконченных сочинений. В том случае, когда произведение не является чистым экспериментом или прямой эпатацией читателя, автор стремится выразить в нем определенное содержание, и потому незаконченность его чаще всего оказывается мнимой. Она предстает как один из многочисленных способов, приемов повествования, которые вовсе не противоречат внутренней завершенности произведения. И это как раз ясно выявляется в той же повести Гоголя.

Завершенность художественных произведений имеет свои особенности. Она ориентирована на творческое воображение читателя, зрителя, слушателя, на их интенсивную умственную деятельность. Художественному образу противопоказана старательная описательность, пунктуальная номинативность. Он стремится к максимальной силе эстетического воздействия при минимуме используемых средств. Поэтому так часты советы крупных художников слова начинающим писателям — всемерно добиваться сжатости, выразительности повествования. Его разжиженность, рыхлость, вялость — грозный противник художественности. «Величайшее умение писателя, — отмечал Достоевский, — это уметь вычеркивать. Кто

⁴² Гиршман М. М. Целостность литературного произведения. — В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971, т. 2, с. 52.

умеет и кто в силах свое вычеркивать, тот далеко пойдет. Все великие писали чрезвычайно сжато. А главное не повторять уже сказанного или без того всем понятного»⁴³.

Со времени Гегеля принято считать, что художественный образ в отличие от понятия имеет чувственный характер. Немецкий философ подчеркивал, что «искусство обращается к непосредственному созерцанию и имеет своей задачей воплотить идею в чувственном образе, а не в форме мышления...»⁴⁴. Для Гегеля чувственные начала художественного образа были неразрывно связаны с теми конкретными, единичными явлениями жизни, в обрисовке которых находит свое воплощение абсолютная идея. Именно потому, что духовное в художественном произведении раскрывается через конкретное, единичное, образу, согласно Гегелю, присущи чувственные качества.

Нужно сказать, что понятия «чувственные свойства», «чувственный характер» образа отличаются достаточной неопределенностью. В них смешивается «непосредственное созерцание» предмета и то, что можно назвать эмоциональным строем произведения. Но явления эти далеко не однородные, и их смешивать никак нельзя.

Однако определяющей в суждениях о чувственной природе образа является мысль о конкретно-предметной его основе. Ранее уже была охарактеризована иллюзорность категории единичного как важнейшего начала образного творчества. Невозможность отыскать единичное во многих сферах искусства заставляет нас не только высказать сомнения по поводу истинности суждений Гегеля о чувственной природе образа, но сделать попытку отыскать иные пути решения проблемы.

Сейчас представляется несомненным, что искусство — это не только познание, обобщение действительности, но и сконцентрированное, впечатляющее выражение человеческих переживаний, живая, стремительная энергия чувств. Эмоциональная насыщенность произведений искусств проистекает, по крайней мере, из двух источников: первое — из отношения художника к объекту творчества, к миру реальному и мыслимому. Следует подчеркнуть, что отношение это никак нельзя отождествлять с чувственным созерцанием конкретного явления, предмета. Оно не только неизмеримо шире, но и носит

⁴³ Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, с. 381.

⁴⁴ Гегель. Эстетика, т. 1, с. 78.

иной характер, ибо эмоциональное отношение художника к действительности неотделимо от его дум о нуждах и тревогах мира, от его стремлений к совершенному. Второе — в эмоциональной насыщенности произведений искусства существенное значение имеет воплощение самих весьма разнообразных человеческих эмоций. Первый источник преобладает в искусствах изобразительного плана, второй — в выразительных искусствах.

Уже отмечалось, что эмоциональная насыщенность присуща творениям искусства и тогда, когда нет и тени так или иначе отраженных в них единичных явлений. Это музыкальные произведения различных жанров, архитектурные сооружения, в литературе — сочинения ирреально-фантастические, произведения, построенные на мифологической основе, и т. д.

«Прометей Освобожденный» Шелли очень выразительно передает напряжение и столкновение сильных страстей, конфликты космических масштабов. Среди действующих лиц трагедии Океаниды — Азия, Пантея, Иона, Тень Зевеса, Дух Земли, Дух Луны, Гений Часов, Духи, Эхо, Фавны, Фурии. В развитии действия, в раскрытии образного содержания произведения эти действующие лица выполняют весьма существенную функцию. Но, разумеется, о чувственной конкретности этих образов, даже в условном плане, невозможно говорить. Мировое искусство знает множество произведений аналогичного характера.

Одновременно с тем хорошо известно, что бесстрастное, холодное изображение реальных людей, событий, так же как и героев, являющихся созданиями творческой фантазии, оставляет читателя, зрителя равнодушным даже тогда, когда изображение это отмечается значительным мастерством. Отсюда следует, что сама по себе чувственная конкретность действующих лиц, явлений, предметов, воссозданных в произведениях, не «действует». Решающее значение здесь имеют другие компоненты.

Крыльями художественного образа, творческого создания являются мысль, чувства мастера, которыми проникнуты все составные начала произведения. Мысль и чувства творца придают художественному образу его качественную определенность. «Прозаседавшиеся» Маяковского не рисуют чувственную конкретность явления, но стихотворение насыщено эмоциональным пафосом. В соединении с рельефно обозначенными характерными

чертами жизни он оказывает идейно-эстетическое воздействие на читателя.

Эмоциональное отношение художника к действительности, разумеется, нельзя рассматривать как воплощение чистой субъективности. У талантливых мастеров оно находится в живом соотношении с реальными свойствами явлений и процессов действительности, хотя соотношения эти в разных обстоятельствах могут быть весьма однозначными. Очевидно, что эмоциональное отношение художника не простое дополнение к воссоздаваемым им явлениям действительности, а принцип их духовного, эстетического освоения. Субъективное здесь опирается на объективное. В свою очередь, свойства изображаемого становятся эстетически значимыми величинами лишь в слиянии их с мыслью, эмоциональной настроенностью, которые выражены художником в произведении.

В искусствах выразительного плача (например, в музыке, лирике) эмоциональная насыщенность произведений в значительно большей мере, чем в искусствах, в которых преобладают изображение, зависит от объекта творчества. Это происходит потому, что объектом творчества в этих искусствах является сфера человеческих чувств. Воплощая переживания людей, обобщая их, крупное музыкальное произведение представляет собой сложное, внутренне организованное единство эмоций, мыслей, настроений. Отмечая это, никак не следует полагать, что чувства, выраженные в музыкальном сочинении и переживании самого композитора, тождественны между собой. В то же самое время их нельзя и противопоставлять друг другу.

«Те, которые думают,— писал П. И. Чайковский,— что творящий художник в моменты аффектов способен посредством средств своего искусства выразить то, что он чувствует, ошибаются. И печальные и радостные чувства выражаются всегда, так сказать, ретроспективно. Не имея особенных причин радоваться, я могу проникнуться веселым творческим настроением и, наоборот, среди счастливой обстановки произвести вещь, проникнутую самыми мрачными и безнадежными ощущениями. Словом, артист живет двойной жизнью: общечеловеческого и артистического, причем обе эти жизни текут ипогда не вместе»⁴⁵.

⁴⁵ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. М., 1962, т. 7, с. 314—315.

Но и в тех случаях, когда композитор объективно передает различные человеческие переживания, вследствие того что их раскрытие подчинено его творческому замыслу, пронизано его идеями, в музыкальном произведении рельефно выступает авторское отношение к миру, к предмету выражения. Отношение это ясно проявляется в особенностях образного строя музыкального сочинения, его ведущих тональностях. Несмотря на то что объект творчества в музыкальном произведении сам по себе оказывает значительное эмоциональное воздействие на слушателя, оно в то же время динамически сочетается с сокровенными думами, чувствами, стремлениями самого художника.

Представления о конкретно-чувственном характере художественного образа находятся в близкой связи с идеями о его наглядности. Относительно наглядности образа довольно длительное время ведутся споры. К защитникам наглядности принадлежат не только последователи эстетических воззрений Гегеля, но и приверженцы взглядов других философов, ученых, в том числе и известного украинского филолога А. Потебни. Если Гегель наглядность художественного образа основывал на том, что абсолютная идея получает свое ясно ощущаемое, воспринимаемое чувствами воплощение в обрисовке характеров, предметной среды, явлений окружающего нас мира, то Потебня считал, что образ, по крайней мере литературный, имеет своей основой первоначальную образность слова. А. Потебня полагал, что в своих истоках каждое слово обладает образным смыслом, который затем нередко утрачивается. Использование заключенных в слове образных начал и составляет, по мнению ученого, своеобразие художественной речи.

Теория Потебни при всех интересных наблюдениях, которые содержатся в его работах, ограничивает распространение образности сферой лексики, уподобляя литературное произведение отдельному слову. В идеях Потебни нельзя найти ответа об образе как общем явлении для всех искусств. Эстетическая теория Гегеля носит более универсальный характер; однако универсальность ее в оценке наглядности художественного образа, как, впрочем, и в ряде других пунктов, не опирается на реальные факты.

Бесспорно, что во многих своих формах, особенно в живописи, скульптуре, кинематографе, частично в лите-

ратуре, художественный образ обладает своей зримой осязаемостью, наглядной убедительностью. Но этого отнюдь нельзя сказать, например, об образах в непрограммных музыкальных сочинениях. Слушатели, начинающие осваивать серьезную симфоническую музыку, первоначально стремятся воспринимать ее в зримых представлениях наглядных картин. Но быстро выясняется, что эти зрительные образы у разных слушателей весьма несхожи между собой, имеют субъективный характер. И это естественно, ибо симфонические музыкальные произведения, как и сочинения ряда других жанров, не имеют своей целью достижения наглядности. Однако сила их воздействия от этого отнюдь не уменьшается.

Наглядность не составляет характерного признака и множества произведений литературы. Она отнюдь не является критерием художественности, например, в лирике. К ней вовсе не стремились романтики, символисты. Скорее напротив, они постоянно желали избежать отчетливости, зримой ясности художественного образа, добиваясь его впечатляющей выразительности иными путями. Весьма трудно говорить о наглядности художественного образа по отношению к гротеску, сатирической литературе в целом и т. д.

Наглядность как неотъемлемый признак образа и критерий его значимости чрезвычайно сужает область явлений искусства, обедняет ее. Это тот нормативный подход к образному творчеству, который приходит в столкновение с реальными процессами его развития. Эстетическое освоение мира не приемлет навязанных ему извне обязательных установлений. А именно такие установления нередко объявляются незыблемыми всеобщими свойствами образного творчества.

В предшествующих размышлениях уже затрагивалась тема основных путей и форм воплощения художественного образа, таких, как изображение и выражение. Сейчас представляется необходимым вопрос этот осветить несколько подробнее, исходя, в частности, из того, что в советской эстетике немалым распространением пользуется та точка зрения, согласно которой изображение является главным способом отражения действительности во всех видах искусства. «Без изображения,— пишет, например, Е. Савостьянов,— нет предметного содержания искусства, нет образа. Глубочайшие идеи и чувства в произведениях классики выражены именно через изобраа-

жение»⁴⁶. Изображение, по мнению автора, может быть непосредственным или опосредованным. Одновременно с тем Е. Савостьянов отмечает: «Художественно-образное отражение как действенно-эмоциональный аналог действительности в сознании есть неразрывное единство изображения и выражения»⁴⁷.

Сходные положения развивает и В. Днепров. Возражая сторонникам неизобразительного характера музыки, он пишет: «Некоторые наши критики полагают, будто бы непозволительно говорить о музыкальном изображении жизни. Согласно их мнению, музыка не изображает, а выражает эпоху. Такое противопоставление выражения и изображения кажется нам решительно неверным. С одной стороны, не только музыка, но и все прочие искусства одновременно и выражают и изображают действительность... С другой стороны, нельзя соединить понятие об изобразительности только со зрительно-локализованной предметностью. Нужно термин «изображение» понимать шире, философичнее. Почему, собственно, разрешается изображать образами зрительными, но запрещается это делать образами звуковыми»⁴⁸. Более «философичное» понимание категории «изображение» приводит В. Днепров к признанию того, что в некоторых отношениях «музыка обстоятельнее изображает действительность, чем даже живопись»⁴⁹. Это само по себе уже показывает, насколько расплывчатым, туманным в истолковании В. Днепров становится понятие «изображение».

Если же исходить не из туманных интерпретаций этого понятия, а из его реального и достаточно ясного содержания, очевидным представляется, что, например, непрограммная музыка не имеет своего объекта изображения. В самом деле, что изображают симфонии Моцарта, Бетховена, Чайковского, скрипичные, фортепьянные концерты Баха, Бетховена, Шопена? Дать на этот вопрос прямой и ясный ответ, кажется, не удавалось даже самым компетентным исследователям музыки, и не удавалось потому, что произведения эти не изображают, а выражают сложнейший мир человеческих чувств и мыслей.

⁴⁶ Савостьянов Е. Единство познания и творчества в искусстве. М., 1977, с. 222.

⁴⁷ Там же, с. 221.

⁴⁸ Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1960, с. 175—176.

⁴⁹ Там же, с. 176.

В. Днепров подчеркивает, что не только музыка, но и все прочие искусства и выражают и изображают действительность. Однако тут вновь возникает старый вопрос: ну, а какие явления действительности изображают архитектура, орнамент, многие произведения прикладного искусства? Сторонники всеобщей изобразительности в искусстве старательно обходят эту тему, не будучи в состоянии сколько-нибудь убедительно осветить ее. И это, естественно, потому, что архитектура действительно ничего не изображает, а сама создает эстетически значимый, предметный мир.

Наряду с искусствами изображения и выражения существует конструктивно-пластическое художественное творчество, представленное архитектурой, прикладными искусствами. В известной мере так же, как и в музыке, в архитектуре большую роль играют выразительные начала. Однако здесь они тесно связаны с ее конструктивными качествами, тем соотношением масс, объемов и пространства, которые по замыслу и воле зодчего приобретают эстетический характер. Своеобразие архитектуры как искусства с особой очевидностью показывает, что стремления некоторых теоретиков свести различные способы эстетического освоения мира лишь к одному изображению, совершенно неправомерны.

Современная наука убедительно доказала, что мощным источником познания мира является не только зрение и слух, но и осязание. Длительные и сложные эксперименты со слепо-глухонемыми, многие из которых достигли высокой степени духовного развития, а некоторые из них и поистине выдающихся успехов в своей творческой деятельности, со всей несомненностью подтверждают важнейшее значение осязания как основы не только постижения действительности, но и формирования человеческого интеллекта, роста человеческой личности, ее способностей⁵⁰.

Каждый из основных типов эстетического освоения жизни — изображение, выражение, конструктивно-пластическое художественное творчество — отличается большим внутренним многообразием. Особенно это касается изображения. Ведь к нему относятся такие во многом несхо-

⁵⁰ См.: Ильенков Э. Становление личности: К итогам научного эксперимента.— Коммунист, 1977, № 2.

жие между собой виды художественного творчества, как литература, изобразительное искусство, театр, кинематограф. Сопоставляя творческий труд писателя и живописца, И. Репин отмечал: «... то, что художник слова может выполнить двумя словами, в две секунды, живописец не одолеет иногда и в два месяца, а скульптору понадобится на это два года,— так сложна бывает форма предмета. Зато форму эту во всей осязательной полноте никогда не представит слово. Точно так же, как фавулы, рассказа, диалога, вывода и поучений, никакие искусства, кроме словесного, не выразит никогда»⁵¹.

Эту же тему — соотношения художественной прозы и живописи — широко затрагивает в своих дневниках и Эжен Делакруа. «Поэта,— пишет он,— выручает чередование изображений, художника — их одновременность. Пример: у меня перед глазами птица, кунающаяся в маленькой лужице, образовавшейся после дождя на желобе, который прикрывает от брызганья с крыши; я вижу одновременно множество вещей, о которых поэт не может даже упомянуть, не только описать их, под угрозой быть утомительным, нагромоздить томы и к тому же дать только несовершенное изображение»⁵².

Э. Делакруа подчеркивает, что живописец не только способен передать поразительное богатство деталей, недоступное художнику слова, но и их живую многоцветность. «Заметьте, что я беру только мгновение: птица погружается в воду; я вижу ее окраску, серебристые крылышки впису, ее легкость, капли воды, которые она разбрызгивает на солнце, и т. д. Здесь искусство поэта бессильно»⁵³. Далее Э. Делакруа перечисляет многие другие детали, которые характеризуют зримый облик мгновения, вобравшего в себя разные элементы: «чарующее впечатление от выглянувшего солнца», «от облаков, вырисовывающихся в этом озерке», «от зелени в окрестностях» и т. д.

В изображении, так же и в других типах эстетического освоения мира, каждое из искусств обращается к своему обширнейшему кругу тем и объектов действительности, явлений духовной жизни человека, тем и

⁵¹ Репин И. Далекое близкое. М., 1953, с. 331.

⁵² Делакруа Э. Из дневника. 1843.— В кн.: Мастера искусства об искусстве. М.; Л., 1936, т. 2, с. 313.

⁵³ Там же.

объектов, постоянно изменяющихся, пользуется своей неуклонно расширяющейся совокупностью художественных средств. Общие начала, свойственные различным видам искусства, сочетаются с особыми, специфическими качествами каждой из сфер образного творчества. Устойчиво-типовые свойства эстетического постижения жизни соединяются с непрерывным развитием искусства в целом, отдельных его областей.

Х

В своем генезисе, историческом движении образное творчество тесно соприкасается с различными явлениями духовной жизни общества. Временами здесь наблюдаются процессы не только связей и взаимодействий, но и прямого проникновения в искусство начал, свойственных смежным формам творческой деятельности человека. Зачастую процессы эти содействовали росту искусства, но нередко и ослабляли силу и динамизм образного творчества.

На первых этапах человеческой цивилизации искусство переплеталось с мифологией. Их генетические связи были закономерным процессом в развитии культуры. Но вместе с тем именно становление искусства в качестве самостоятельной сферы духовной деятельности явилось очень важной ступенью социально-культурного прогресса.

На протяжении длительного времени, особенно в пору средневековья, искусство находилось под сильным влиянием религии, церкви. Освобождение от их властного воздействия обусловило рост новых прогрессивных способов эстетического освоения действительности.

Позже возникли контакты искусства с философией, которые нашли свое отражение во многих литературных произведениях, в том числе таких, например, как философские повести Вольтера, «Фауст» Гете, «Жан Кристоф» Р. Роллана, «Доктор Фаустус» Т. Манна и многие другие.

В разные периоды истории, равно как и в наше время, искусство вступает в тесные взаимодействия с общественно-политической мыслью, публицистикой. Плодотворное сотрудничество художественных обобщений и публицистики мы находим в произведениях Вольтера, Дидро, Герцена, М. Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, А. Франса, М. Горького, Маяковского и других крупных художников слова. Выразительным примером вторжения

публицистики в художественное творчество, которое вызывает разные оценки, служат авторские отступления Толстого, его размышления о законах истории в «Войне и мире».

Развиваясь в определенной мере параллельно друг другу, искусство и наука нередко находятся в состоянии живых взаимодействий, что не мешает им переживать этапы внутренних противоречий и даже конфликтов. Вспомним восприятие немецкими, французскими и русскими романистами современных им научных знаний, отношение того же Толстого к науке, оценку им ее роли в жизни общества, характеристику научного мышления символистами, и т. д. Но даже и тогда, когда наука, точнее, отдельные ее области оказывали непосредственное и достаточно сильное влияние на искусство, оно не всегда может быть охарактеризовано однозначно. Дарвинизм породил целую школу в литературе — натурализм. И если основоположник натурализма Золя достиг крупных творческих завоеваний, впрочем далеко не всегда благодаря усвоенным им принципам дарвинизма, то его последователи — золаисты в ряде стран оставили после себя серые, скучные, догматические сочинения, давно канувшие в Лету. Но, разумеется, отношения между искусством и наукой ни в какой мере не сводятся к такого рода явлениям. Между ними часто устанавливалось действенное сотрудничество, убедительные примеры которого мы наблюдаем в особенности в наше время.

Тесные связи между искусством и смежными областями духовной деятельности человека давали положительные результаты, как правило, тогда, когда они активно стимулировали внутренние созидательные потенции самой художественной культуры, отражающей тенденции развития исторической действительности, а не тормозили рост образного творчества, не ограничивали его возможности.

В международных творческих дискуссиях последнего периода немалое место занимают вопросы: образное творчество и миф, образ и знак. В силу того, что миф наиболее давний, старый «собеседник» искусства, о нем следует прежде всего сказать, касаясь темы о друзьях, соперниках и противниках современного образного творчества.

Известно, что миф был одной из начальных форм осмысления человеком окружающего мира, его стремлений

понять взаимосвязи вещей и явлений. В мифе были заключены истоки науки и искусства. К. Маркс писал о том, что «греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»⁵⁴. Вплоть до XIX в. мифологические образы занимали в искусстве, особенно изобразительном, весьма значительное место. На основе мифов созданы такие выдающиеся художественные обобщения, как Прометей, Мефистофель, Антигона, Геракл, Пенелопа, Орфей, Андромаха, Ифигения и многие другие.

При оценке роли мифов в современном художественном творчестве нередко мало учитывается, во-первых, то, что они неоднородны по своему содержанию и своей функции. Наряду с теми творениями народной фантазии, в которых воплощена мечта людей об их несокрушимой силе, способной преодолеть любые препятствия, человеческие бедствия, творениями, запечатлевающими проникновенные наблюдения над многими явлениями человеческой жизни, у разных народов существуют мифы, выражающие страх перед окружающим миром, бессилие человека перед грозными и непонятными событиями, происходящими в нем. Затем часто упускается из виду то обстоятельство, что мифы — это не только порождение начальных стадий человеческой цивилизации, они создавались и в последующие эпохи, интенсивно создаются и в наше время. К ним относятся, например, многие мифы, творимые господствующими классами, в том числе мифы об общественном неравенстве людей как явлении, заложенном в самой природе человека, о буржуазии как защитнице принципов демократии и справедливости, и т. д.

Несомненно, что и в современную эпоху мифы, сложившиеся в глубинах народной жизни, могут быть живым источником художественного творчества. Об этом убедительно свидетельствует опыт латиноамериканских литератур, тесно связанных с фольклором, и отчасти опыт некоторых литератур Советского Союза. Горячим защитником обращения литературы к мифу выступает Ч. Айтматов: «Энергия мифа, — отмечает он, — это, можно сказать, то, что питает современную литературу огромной первозданной поэзией человеческого духа, мужества и надежды. Если беллетристика суть упылый копизм, замыкает человека на себя, в быт, отчуждая его от забот

⁵⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 12, с. 736.

и тревог всего мира, то миф, включенный в реализм и сам ставший реальностью жизнеощущения человека, свежий ветер, наполняющий паруса времени и литературы, устремляя их к бесконечному горизонту познания истины и красоты. Откажись современная литература от обращения к мифу, легенде, выиграет ли она от этого? Не уверен! Скорее, наоборот»⁵⁵.

Ч. Айтматов прав в том, что современная литература не может и не должна отказываться от творческого использования мифов, созданных народом. В них заключены немалые художественные возможности. Но вместе с тем вряд ли следует и переоценивать эти возможности, особенно в смысле «обновления» современного художественного творчества. В отдельных литературах нашей страны выявляются различные подходы к народному творчеству, да и само народное творчество далеко не однородно. И если у самого Айтматова, Рытхеу, Шесталова и некоторых других советских писателей мы видим художественно интересное, удачное претворение национальных мифов, то плодотворных попыток такого рода нельзя найти, насколько я могу судить, в русской, украинской, латышской, эстонской и других советских литературах. Может быть, пока?

Однако при всех обстоятельствах нельзя забывать, что многие современные мифы часто служат совсем иным целям, чем те, о которых пишет Ч. Айтматов. Они, я имею в виду мифы, созданные защитниками капиталистического образа жизни, не только не устремляют литературу и искусство к широким горизонтам, по пути познания истины и красоты, но решительно отвергают правду жизни, преподнося вместо нее утешительную, нередко красиво сконструированную ложь. Эти мифы как раз и уводят человека «от забот и тревог мира», уводят его в необъятные просторы иллюзий.

В самом деле, разве не эту функцию выполняют бесчисленные романы, пьесы, кинофильмы, прославляющие буржуазный порядок вещей, индивидуализм как принцип человеческого бытия, произведения, рисующие идеализированных бизнесменов, менеджеров? Разве не получили широчайшего отражения в кинофильмах, спектаклях, романах мифы о вреде, утопичности социальной борьбы,

⁵⁵ Лит. газ., 1978, 29 марта.

о примирении интересов различных общественных групп и классов как единственно возможные пути развития общества?

Известно также, что массовое коммерческое искусство (да и не только оно) постоянно пропагандирует миф о духовной, моральной ущербности так называемых низших рас, в особенности негров, о превосходстве над ними белого человека. Мифологизация буржуазного искусства этим, разумеется, не ограничивается. Можно было бы привести немало и других примеров, характеризующих различные формы этого процесса.

Меня, однако, интересуют не только структурные различия мифов, но и отношения образа и мифа. Как уже отмечено, миф может быть основой крупных художественных обобщений. Но вместе с тем он нередко оказывается и первоисточником условных обозначений комплекса идей, далеких от действительности, дающих ложное представление о ней, первоисточником знаковых явлений в искусстве. Такой процесс ясно наблюдается в произведениях некоторых зарубежных писателей, увлеченных мифологией, в том числе и тех, кто относит себя к литературному авангарду или неоавангарду.

Совокупности эстетических знаков, которые получили распространение в современной литературе, искусстве, конечно, гораздо обширнее, чем названные мною мифологические или, точнее, мистифицирующие знаки. Существуют, например, эстетические знаки — стереотипы самых различных видов, включающие в себя стандартные действующие лица, «ходячие» сюжетные схемы, набор стереотипных приемов изображения и т. д.

К этим знакам близки омертвевшие эстетические каноны, которые добросовестно реализуются в произведениях иногда и способных писателей, живописцев, композиторов. Использование эстетических канонов вовсе не связано с тем, сформулированы ли они в каком-либо виде или же, что называется, «посятся в воздухе». Искоженные дороги, множество раз испробованные способы претворения жизненного материала, способы, ставшие штампом, потому и опасны, что освоение их не составляет большого труда. А при малом любопытстве, известной инертности они легко соблазняют тех, кто слишком торопится добиться успеха, успеха во что бы то ни стало.

Штамп в искусстве — отнюдь не изобретение какой-либо отдельной эпохи, он активно действовал в разные

исторические периоды, энергично он «действует» и в современной художественной культуре. Однако влияние его сильнее сказывается именно в наше время. Возможно даже, что тут дает себя знать опосредствованное воздействие того процесса универсализации жизни, повышения роли стандартизации в различных сферах общественного труда (самого по себе явления глубоко прогрессивного), который интенсивно протекает в современную эпоху. В том, что прогрессивный по своей сути процесс имеет отрицательные стороны и последствия, ничего удивительного нет. Таковы законы диалектики.

Однако, главное, думается, не в этом. Благоприятные условия для возникновения болезни, именуемой «штамп в искусстве», создают притупление живого ощущения действительности, ее движения, которое временами наблюдается и у опытных художников, забвение того важнейшего принципа, что открытие нового, характерного в жизни, яркое, впечатляющее их воплощение требуют взволнованных настойчивых творческих поисков, ведущих к достижению каждый раз неповторимого единства содержания и формы.

Тот или иной отказ от творческих поисков и предопределяет использование давно известных способов и приемов повествования, использование находящихся на потоке как отдельных «художественных» деталей, так и целых блоков. Ремесленническое отношение к труду художника и штамп в искусстве — родные сестры. Острота положения усиливается тогда, когда определяющим стимулом художнической деятельности становится коммерческий расчет.

Вовсе не случайно то обстоятельство, что весьма важную роль в создании и распространении разного рода художественных штампов играет массовое коммерческое искусство, являющееся во многих странах капиталистического мира большой и очень влиятельной отраслью индустрии. Именно оно — массовое коммерческое искусство — является главным поставщиком клишированных героев, стереотипных ситуаций, одним из источников формирования стандартизированных эстетических представлений и вкусов. Несомненно, что жизнь время от времени врывается и в массовое коммерческое искусство, оказывая свое неотразимое воздействие на творческий процесс. Однако пафос этого искусства — ориентация на упрощенные эстетические потребности, настойчивое утвержде-

ние крикливых, искусно разукрашенных эстетических стандартов.

Мистифицирующие эстетические знаки вместе с эстетическими клише находятся в состоянии вражды с живым, динамичным образным творчеством. Точнее, художественный образ является их непримиримым противником и когда он выступает в границах своих «владений» и в тех случаях, когда оказывается в «общении» с этими эстетическими знаками.

Мне уже приходилось писать о гносеологических различиях художественного образа и эстетического знака, об отношениях между ними⁵⁶. Если взять область знаковых явлений в искусстве в целом, то отношения эти отнюдь не просты и не всегда сводятся к глубоким противоречиям. Но как бы ни оценивать связи образного творчества и знаковых явлений в художественной культуре, нет никаких оснований утверждать, что все искусство не что иное, как разветвления системы эстетических знаков. А между тем для обоснования этого положения за рубежом написано множество книг и статей, издаются специальные журналы.

Идеи о знаковой природе искусства разделяют немало ученых-искусствоведов, философов. И это отражение того знакового фетишизма, который захватил в наши дни значительный круг идеологов идеалистической ориентации, отражение более широких теорий о знаковости всего человеческого знания, всей культуры. В моих работах «Семиотика и художественное творчество», «Природа эстетического знака» подвергнуты критическому рассмотрению взгляды так называемых глобальных семиотиков в сфере искусства. Не считая целесообразным повторять или варьировать свои возражения сторонникам всеобщей знаковости, отсылаю читателей, интересующихся этой темой, к названным работам.

Сейчас же мне хотелось бы сказать о том, что идеи глобальной семиотики иногда находят свое выражение в признании художественного образа особого рода знаком. В книге «Морфология искусства» М. Каган пишет: «Поскольку предметом искусства является мир ценностей, постольку художественный образ оказывается знаком ценно-

⁵⁶ См.: Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек (главы «Семиотика и художественное творчество» и «Природа эстетического знака»).

сти: именно знаком, так как ценность, в отличие от ее конкретного материального носителя, можно запечатлеть лишь изоморфно, а не адекватно; и именно знаком ценности, так как искусство рассказывает нам не об объективном бытии вещей, явлений или сущностей, а о мире очеловеченном, повернутом к человеку...»⁵⁷. Далее М. Каган характеризует принципы построения «образных знаков» (с. 297) вне зависимости от проблемы ценностей, придавая новому понятию общий характер.

Образ и ценность М. Каган переносит в сферу знаковых явлений. И это связано с его идеей, согласно которой искусство рассказывает нам не об объективном мире, а о мире очеловеченном. Оказывается, что существует два в немалой степени разных мира. Но такого рода удвоение действительности нельзя признать научно обоснованным. Источником любого оборота, в том числе и фантастического, является действительность. Художественная ценность представляет собой не знак образа, а качество его содержания, качество обобщения, заключенного в нем. Понятие «образные знаки» пытается соединить несоединимые начала и поэтому, на мой взгляд, не может стать действенным инструментом научного познания. Стремление к полному слиянию образа и знака — это своеобразная дань моде.

Однако научная мода сравнительно быстро меняется. В известной мере параллельно с семиотическими исследованиями искусства и в определенной мере в противоречии с ними в последнее время рядом ученых разрабатывается теория художественного текста и текста вообще. Вопрос о знаковости явлений искусства, культуры в этих новых теоретических построениях отодвигается на второй план. Прямо и непосредственно эти работы не затрагивают проблемы художественного образа. Их авторы вообще не признают эстетическое освоение действительности, ее творческое отражение в произведениях искусства. Именно поэтому новые теоретические построения в своем существе содержат отрицание образа как важнейшей особенности художественного творчества, направлены против него.

Важнейшим признаком художественного текста, как, впрочем, и текста вообще, с позиций его теоретиков, является значение, которым он обладает, информация, заклю-

⁵⁷ Каган М. Морфология искусства. Л., 1972, с. 282.

ченная в нем. Общие выводы теории информации некоторые философы, лингвисты и искусствоведы уже не раз пытались механически перенести на явления литературы и искусства. Информационная эстетика в целом себя не оправдала. Сейчас предпринимаются новые усилия, и, нужно думать, с прежним успехом, усилия к тому, чтобы полностью включить искусство в сферу влияния теории информации, несмотря на то что художественное творчество этому сопротивляется.

Более решительно, чем ранее, исследователи художественного текста проводят унификацию различных видов искусства. Своеобразие каждого из них, по существу, не играет никакой роли в их теоретических построениях. Рассматриваются лишь некоторые, самые общие черты, которые никак не определяют специфику искусства в целом. Но этого мало, художественный текст сам по себе оказывается лишь видимостью. Он растворяется в тексте вообще, которым можно и нужно считать не только любые творения рук человеческих, но предметы, явления природы и даже самого человека, поскольку все это несет с собой ту или иную информацию. При таком подходе понятие художественного текста теряет всякое значение. С немалой последовательностью теоретиками текста перечеркиваются специфические свойства художественной деятельности человека.

Между тем искусство никак не может быть сведено к информации, даже понимаемой в расширительном смысле. Сложнейшие чувства, эмоции, выраженные в художественных произведениях, гармония и красота, органически присущие искусству, невозможно охарактеризовать в понятиях и категориях информационной теории. Важно подчеркнуть следующее: в то время как информация тяготеет к однозначности, создания искусства, как об этом уже говорилось, обладают многозначностью.

Исследования различных сфер человеческой деятельности, равно как познание явлений природы, не могут быть успешными, если они ограничиваются выяснением лишь самых общих свойств, присущих неоднородным процессам, если они наряду с общими качествами не раскрывают специфику определенной группы явлений.

Игнорирование художественного образа, признание произведений искусства простыми хранителями информации бесконечно обедняет художественную культуру. К счастью, это происходит лишь в теории! В реальном

своем бытии современная литература и искусство успешно развиваются, преодолевая препятствия, внутренние трудности, развиваются вопреки многим теоретическим построениям относительно всеобщей знаковости явлений художественной культуры, свойств и особенностей текста.

Раньше уже шла речь о соотношениях искусства и науки, их взаимосвязях. Здесь необходимо остановиться на взглядах, общий смысл которых заключается в том, что в наше время, время крупной по своим масштабам научно-технической революции, внутренние возможности художественного образа в значительной мере исчерпаны или близки к этому. Отсюда и возникает, по мнению некоторых теоретиков, тяготение современного искусства к науке, к использованию ее методов, тяготение, которое будто бы все сильнее и сильнее проявляется в различных областях художественной культуры. Разрабатываются разные модели процесса унификации искусства и науки, в том числе и модели взаимного их сближения. Вот одна из них. В статье «Наука, реальность, роман» А. Зверев пишет: «...происходит сближение методов научного и художественного познания. Нередко этот процесс уподобляют улице с односторонним движением, отмечая все больший интерес искусства к принципам исследования, выработанным гуманитарными дисциплинами, и менее очевидное, но безусловное воздействие концепций современного естествознания, особенно биологии и физики. На самом деле — движение двустороннее, хотя в обратном направлении — от искусства к науке, — видимо, не столь интенсивное»⁵⁸.

Суждения эти имеют чисто умозрительный и потому бездоказательный характер. Прежде всего никто из критиков, философов и ученых-естественников не привел, как это ни было бы желательно, никаких фактов, свидетельствующих об использовании гуманитарными и естественными науками в их исследовательской практике методов искусства. Но если таких фактов не существует (а это несомненно), то всякие теоретические умозаклучения, по крайней мере о сближении науки с искусством, становятся лишенными реального смысла.

Однако не существует также и фактов, подтверждающих сближение методов искусства с методами научных исследований. Очевидно, что современные научные кон-

⁵⁸ Вопр. лит., 1974, № 3, с. 128.

цепции оказывали и оказывают значительное влияние на мастеров искусства, на их мировоззрение. Они, эти концепции, так или иначе находят свое отражение и в их художественных обобщениях. Но это вовсе не равнозначно освоению ими научного метода как пути и способа художественного творчества.

Защитники всемерного сближения искусства и науки, подчеркивая большое положительное его значение, не могут, однако, сказать ничего сколько-нибудь ясного о том, что же представляет или будет представлять собой искусство, овладевшее научным методом. Главное — сохранит ли оно свои качества как глубоко своеобразной области духовной деятельности человека или же станет простым иллюстратором научных идей? Следует признать более или менее несомненным, что утрата искусством своей образной специфики, своего метода должно вести к его постепенному отмиранию.

Однако, судя по всему, такая перспектива искусству не угрожает. После Гегеля на протяжении XIX и XX вв. неоднократно высказывались гипотезы об упадке искусства, о предстоящем или совершающемся его вытеснении наукой. При этом часто выдвигался тот аргумент, что невиданные завоевания разума делают излишними такие «несовершенные» выражения человеческой мысли, как произведения искусства. Но эти вульгаризаторские идеи решительно были опровергнуты ходом социально-культурного развития, мощным ростом художественной культуры. Духовные потребности человека, которые призваны удовлетворять искусство, не могут найти и не находят подлинного «отклика» в других областях интеллектуальной деятельности людей. В этом смысле искусство является незаменимой органической частью социального бытия человека.

Следует подчеркнуть то обстоятельство, что искусство непрерывно обогащается новыми способами и средствами образного освоения мира, средствами воздействия на духовную жизнь людей. Этот процесс, хотя и фрагментарно, был показан в предшествующих главах, посвященных эволюции художественного образа в литературе. Непрестанное развитие и обогащение образного творчества — одно из убедительных свидетельств его силы, тех возможностей, которые ему присущи.

Но, кроме того, необходимо отметить, что возможности эти нередко в огромной мере увеличиваются как раз бла-

годаря развитию науки и техники. Ведь само возникновение одного из самых мощных видов современной художественной культуры — киноискусства — обязано завоеваниям научно-технической мысли. И расширение средств его идейно-художественного воздействия на зрителей в немалой степени также связано с крупными научно-техническими достижениями (звук, цвет). В известной мере близкие к этому явления наблюдаются и в телевидении, которое выступает не только в качестве средства информации, но и оказывает свое влияние на образное творчество.

Несомненно, что наука не соперник искусства, а его соратник и часто неоценимый помощник. Тот плодотворный процесс их взаимодействий, который происходил в различные исторические периоды, успешно протекает и в наше время. Но он заключается не в их унификации, не во взаимном обмене методами творчества, а в тесном сотрудничестве, имеющем своей целью социальный прогресс, рост человека, его духовных сил.

Будущее искусства во многом заключено в настоящем. Творческие потенции искусства не уменьшаются, а увеличиваются. Влияние его не сокращается, а возрастает. И это особенно ясно видно в социалистических странах.

Непрестанно развиваясь и обогащаясь, художественный образ вбирает в себя, обобщает огромное богатство явлений действительности, стремлений, эмоций человека, его представлений о мире, его общественные и эстетические идеалы. Художественный образ, концептрируя в себе колоссальный социальный, духовный опыт людей, излучает творческую энергию, являющуюся мощным побудительным началом в развитии общественного сознания.

Горизонты художественного образа, сфера его действия — это и современная жизнь человечества во всем ее безграничном многообразии, это и история с ее завоеваниями и драмами, это и будущее общество, в которое проникает человеческий взор, это мир бурного сопротивления новому, и горячие стремления людей к преобразованию социального порядка и самого себя, построению справедливого общественного строя. Горизонты художественного образа — это необъятные просторы живой жизни, творчества, созидания.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О РОЛИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА В ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ БОРЬБЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Г.-Й. Гофман

Министр культуры ГДР. Член ЦК СЕПГ.

(Доклад на коллоквиуме
«Литература ГДР в международном контексте»,
состоявшемся в Центральном институте истории
литературы
Академии наук ГДР 19 июня 1979 г.)

Я охотно принял приглашение Центрального института истории литературы Академии наук ГДР выступить на коллоквиуме по вопросам, касающимся роли культуры в идеологической борьбе нашего времени. На вашем международном диспуте, где собрались известные и всеми признанные литературоведы, я представляю человека, занимающегося политикой культуры, «нормального потребителя» литературы. Поэтому я не собираюсь обсуждать с вами специальные литературоведческие проблемы. Я хочу доложить о нашей деятельности в области политики культуры в связи с подготовкой 30-летней годовщины основания нашей республики.

I

В этом году нам предстоит выполнить особенно трудные экономические задачи. Мы пережили необычайно суровую зиму в этом году и поняли, что образование развитого социалистического общества не может приостанавливаться из-за резкого перепада среднегодовых температур. Если можно так выразиться, то морозы нацелили нас на борьбу. Несмотря на неблагоприятные погодные условия, мы неплохо справляемся с выполнением плана. Все же мы понесли некоторые убытки, и это доставляет нам беспокойство. Подобные же трудности испытывают и наши товарищи в Советском Союзе, в Польше и в других европейских странах. В социалистическом лагере много труд-

ных экономических задач, за решение которых мы боремся совместными усилиями. И в мировой экономике возникают все более сложные проблемы, которые, естественно, не могут не волновать нас.

Мы отмечаем выдающиеся успехи мирового революционного движения. Народы всего мира ищут свои пути в будущее тысячелетие, пути, обеспечивающие мир и нормальные условия человеческого существования. В результате возникает много новых проблем. Условия борьбы и существования изменились. Мы наблюдаем рост политической активности во всем мире. Процесс разрядки проходит в целом очень успешно, но активизация реакционных сил, сопровождающая этот процесс, вызывает беспокойство. Пока еще не устранена опасность чудовищной катастрофы. Что же касается социализма, то империалисты уже не могут отрицать ни его материального существования, ни его всемирного идейного влияния.

Уже можно себе представить масштаб будущих классовых битв. Полным ходом ведется борьба за умы и сердца людей, небывалая как по своим всемирным масштабам, так и по многообразию и эффективности применяемых технических средств и возможностей. Созданы мощные средства воздействия на массы. Осваиваются новые области науки, быстро увеличивается объем знаний и одновременно растут страх, неуверенность, беспокойство. Бряд ли кто-нибудь может сказать о себе, что ему известно все, что будет, поскольку все уже когда-то было. Многие явления действительно новые и по своему воздействию, и по своей познавательной ценности, и по масштабам; теснее стали их многосторонние связи. Люди живут сейчас иными масштабами, иными масштабами развиваются сейчас литература и искусство, и по-иному ставятся вечные общечеловеческие проблемы. Это намного усложняет содержание политических и идейных разногласий и политическое значение культуры и искусства.

В такой ситуации, мне кажется, чрезвычайно важно заняться поисками наиболее эффективных путей воздействия литературы и искусства. Я убежден в том, что значение литературы и искусства в идеологической борьбе нашего времени объективно повышается. Все более очевидной становится их политическая функция, все теснее их связь с наукой. В ближайшие годы и десятилетия роль литературы в жизни человека будет возрастать. К ней все больше станут обращаться за советом и по-

мощью при оценке разнообразных событий, в поисках смысла жизни. Не знаю, уместно ли в этой связи говорить о «помощи в жизни». Но, может, и такой помощи ждет человек от встречи с литературой и искусством. Глубокая, честная, гуманистическая литература может совершенствовать моральные качества человека, крепить его мужество и солидарность, способствовать взаимопониманию и дружбе людей. Она обогатит и наполнит более глубоким содержанием жизнь людей в странах социалистического содружества. Имея 30-летний опыт построения социализма, мы яснее, чем когда-либо, осознаем, что духовными процессами, развивающимися спонтанно, необходимо руководить, их нужно сознательно организовывать. Мы должны еще больше объединить свои усилия в развитии духовной сферы, выявить черты ее развития, чтобы и в этой области сотрудничество стало более эффективным.

Не возрастает ли ответственность социалистических стран еще и потому, что все больше людей в мире с надеждой смотрят на нас, на социалистические страны? Мне кажется, что мы не всегда учитываем этот факт.

Очевидно, я буду прав, если назову «коллоквиум-79» мероприятием, юбилейным в двойном смысле: во-первых, он приурочен к 30-летней годовщине ГДР, а во-вторых, он проводится уже в десятый раз.

Такие прекрасные формы нашего международного сотрудничества следует развивать и расширять. По моему мнению, литературоведение и культурная политика (особенно в наше время, когда происходит все более тесная связь политики и науки) очень выиграли из-за того, что этот форум за прошедшие десять лет сохранил и развил свой творческий характер и стал тем местом, где литературоведы из различных стран, исходя из одинаковых теоретических и методологических позиций, могут поспорить о новых, лучших путях решения национальных и интернациональных, актуальных или исторических проблем социалистической литературы, о ее традиции и наследии. Поэтому я очень рад, что наряду с нашими литературоведами здесь присутствует так много друзей из-за рубежа. Мы очень хотим услышать их мнения, их указания и советы. Нам нужна их братская помощь: ведь ГДР находится на стыке социалистической и капиталистической систем.

На этом коллоквиуме речь идет не просто о литературе. Речь идет о *социалистической* литературе, неразрывно связанной с тем преобразующим мир процессом, который объединяет сотни миллионов людей на всех континентах, который все больше расширяется и все настойчивее определяет ход истории,— с процессом социалистического развития. Построение социализма и коммунизма, изменения, происходящие в мире, новый общественный строй как реальность сегодняшнего дня и реальность всего мира в будущем были и остаются основной темой нашего времени, самым существенным вопросом эпохи, главным ее содержанием.

Реальный социализм — это огромное материальное, политическое и нравственное достижение всего международного революционного рабочего движения.

В 30-летию годовщины существования ГДР мы с полной уверенностью можем сказать, что социалистический путь, по которому мы пошли, был единственно правильным и возможным для решения жизненных проблем народа. Основой этого пути явился захват власти рабочим классом и трудящимся народом, использующими ее в качестве основного инструмента для построения социалистического общества. Это самый важный опыт, приобретенный нами за это время. Как раз в 30-летию годовщины ГДР мы открыто заявляем об этом перед всем миром и выражаем готовность поделиться нашим опытом. И в будущем мы будем выступать за власть рабочих и крестьян, защищать и охранять ее как зеницу ока, руководствуясь положениями марксистско-ленинской теории, опытом КПСС и международного рабочего движения, развивая революционные традиции немецкого рабочего движения. Мы заявляем во всеуслышание: о власти рабочих и крестьян не может быть никаких дискуссий. Такова наша непоколебимая, твердая позиция.

Думаю, что такое историческое отступление необходимо, если мы хотим уяснить себе, какое место культура и искусство нашей страны занимают в тех мощных революционных процессах, которые происходили и происходят на немецкой земле и во всем мире.

III

Социалистические преобразования проходят уже на трех континентах, теперь они охватили и четвертый континент, Африку. Революционный путь перехода к социализму принимает все более разнообразные формы. Наблюдается бурная интернационализация процессов производства и обмена. Сейчас ни одна страна в мире не может решать важнейшие вопросы современности в одиночку. Такие общечеловеческие проблемы, как охрана и использование окружающей среды, земли, морей, воздуха, атмосферы и космоса, проблемы обеспечения энергией, борьбы с болезнями и голодом принимают глобальный характер. Всемирное значение приобретают проблемы уважения человеческого достоинства, свободы человека и его места в обществе.

Эти объективные процессы происходят как в социалистической, так и в капиталистической системах. От того, как будут решаться все эти проблемы, в значительной степени зависят результаты экономического соревнования и идеологической борьбы между социализмом и капитализмом. Несмотря на обострение противоречий внутри системы мирового империализма, международный монополистический капитал прилагает все усилия, чтобы не допустить дальнейшего сужения сферы его влияния, и предпринимает всесторонние меры, чтобы ослабить и расколоть революционные силы и таким образом приостановить и повернуть вспять мировой революционный процесс.

Империализму вовсе не свойственна недооценка огромного влияния, которое оказывает на мир реально существующий социализм. Он лихорадочно ищет средства, которые сделали бы его более привлекательным не только в глазах всего мира, но и в глазах его собственных граждан. Все четче вырисовываются контуры хитроумной стратегической и тактической программы, с помощью которой он пытается противостоять влиянию реального социализма и распространению наших революционных идей, приспособиться к изменившейся ситуации и самому перейти в контрнаступление. Мы в ГДР это очень хорошо чувствуем.

Форсирование гонки вооружений, агрессивная политика антикоммунизма, клевета на Советский Союз и другие социалистические страны, в том числе и на нашу республику

лику, психологическая подготовка народов к неизбежности третьей мировой войны, формирование самых беззастенчивых сил реакции — все это приняло сейчас тревожные масштабы, призывающие нас к бдительности и решительной идеологической борьбе. В ближайшее время нам надо быть готовыми к невиданной до сих пор по своим масштабам идеологической борьбе. Антикоммунистическая и националистическая кампания в ФРГ, направленная против ГДР, все больше принимает характер прямого вмешательства, диверсий и контрреволюционных заговоров. Она проводится централизованно, рассчитана на долгие сроки и часто приобретает очень острые формы. Теснее стало сотрудничество различных пропагандистских центров, тайных служб с так называемыми институтами по изучению коммунизма и ГДР. Для вражеской пропаганды привлекаются ревизионисты разных мастей, ренегаты и маоисты. В последние годы во много крат были увеличены средства, отпускаемые монополиями и капиталистическими государствами на такого рода борьбу.

Разумеется, у нас нет причин для паники, но недооценивать классового врага было бы ошибкой. Имеются все основания принимать его всерьез. Тем более что особенно на идеологическом фронте борьбу ведут способные люди. Кто этого не видит или не хочет видеть, тот рано или поздно споткнется на крутых поворотах буржуазной пропаганды, имеющей целью отравить атмосферу духовной культуры в социалистических странах и заклеить нас синдромом диссидентства. При этом речь идет не столько о том, чтобы найти в социалистических странах своих единомышленников, проводников буржуазной идеологии, а скорее об организации внутренней оппозиции в нашем лагере.

По сравнению с другими видами искусства в литературе идеологическая борьба принимает особенно острые формы. Для осуществления своих целей и надежд империалистический классовый противник предлагает весьма конкретные формы «помощи» писателям ГДР. К ним относятся и особая для писателей ГДР тиражная политика при издании их произведений в западногерманских издательствах, и включение их в список бестселлеров (при этом решающим критерием служит не столько литературное качество книги, сколько политический скандал вокруг ее автора, выступающего с критикой реального социализма), и вызывающая гонорарная политика, которую ми-

нистерство внутренних дел ФРГ, по его собственным словам, будет в будущем проводить «более целенаправленно с целью защиты и развития единой немецкой национальной культуры». Не так уж неправ был Петер Рюмкорф, писавший весной 1979 г. во «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг» о «нищете немецкой (т. е. западногерманской.— Г.-И. Г.) системы поощрений и наград», когда он высказал предположение, что премии в ФРГ присуждаются не тому, кто сигнализирует о недостатках собственной системы, а тому, кто обнаруживает их в противоположной системе. Рюмкорф пишет, что этим же объясняется то «усердие, с которым поддерживаются «уклонистские» настроения художника из ГДР, а также пренебрежение к собственным критически настроенным авторам, что следует квалифицировать не иначе, как практику лишения прав».

Классовые интересы империализма скрываются и за теорией «единой немецкой национальной культуры», «немецкоязычного пространства», которая намеренно обходит общественное противоречие между социализмом и капитализмом и пропагандирует в литературе бесклассовый подход.

На днях я прочитал несколько интересных высказываний австрийского публициста Фридриха Хеера. В своей последней книге «Почему в Германии нет духовной жизни» он пишет: «В сегодняшнем обществе ФРГ нет ни духовной, ни интеллектуальной жизни, нет культуры, в нем отсутствует и политическая и духовная гигиена; в нем разобщенные и грубые люди живут суровой и жестокой жизнью».

Мы, коммунисты, никогда не согласимся с такой односторонней, недифференцированной оценкой. Но из этого высказывания видно, что сложившаяся ситуация очень беспокоит людей. Я предполагаю, что в ближайшие годы наверняка появится много умных людей, с которыми мы сможем обсудить эту тему. И я хотел бы добавить, что нам нужно и впредь искать союзников в капиталистических странах, имеющих реальный или хотя бы трезвый взгляд на вещи. Наши теперешние союзники гораздо более разобщены, разрозненны, чем союзники по коммунистическому движению 20-х годов, и мы должны искать не идеальных, «готовых» союзников, а союзников будущего, людей, которых мы можем привлечь на свою сторону. Это трудно, подчас очень трудно, здесь неизбежны ошиб-

ки и поражения, но, по моему мнению, это самый верный путь, чтобы укрепить наши ряды, чтобы достичь мира и прогресса и защищать и развивать человеческую культуру.

Картина духовной жизни ФРГ, описанная Фридрихом Хеером, выражает обостряющийся всеобщий кризис общественного бытия в их капиталистическом мире, их, а не наш кризис. И тот, кто в такой ситуации защищает тезис о единой немецкой литературе, обнаруживает, мягко говоря, недопонимание исторических взаимосвязей. История неоднократно доказывала, что позиция «чистой духовности», отказ от классовости, партийности, идеологической функции искусства не удовлетворяет требованиям действительности. Тезис о «единой немецкой литературе», якобы объединяющей в себе всех значительных писателей Запада и Востока, пишущих на немецком языке, относится, как и все измышления о бесклассовой независимой от общественного строя «единой современной мировой культуре», к области легенды.

Это не просто спор о словах и понятиях. Необходимо отметить, что этот тезис является всего лишь одним из аспектов более общего тезиса об «открытом немецком вопросе», бурно обсуждаемого сейчас в ФРГ, что также выражает обострение националистических и реваншистских тенденций. Следует задать вопрос, отражает ли этот тезис мечты людей, так и не примирившихся с существованием двух немецких государств, или же он предвещает новые агрессивные планы немецкого империализма, угрожающие миру в Европе. Мне кажется, справедливо последнее.

Эту идеологическую программу осуществляет политика и, в частности, культурная политика. Идеологическая диверсия стала духовной программой правительственной политики ФРГ. Реваншистская, националистическая и антикоммунистическая пропаганда, проводимая внешней культурной политикой ФРГ, стала с сентября 1977 г. официальной правительственной политикой, которая объявляет культуру «третьим уровнем внешней политики», значением которой «уже нельзя пренебрегать». Аппарат, которому поручено претворять эту программу в жизнь, продолжает совершенствоваться.

Мы не хотим вмешиваться во внутренние дела ФРГ, но поскольку некоторые тенденции ее развития затрагивают нас, то мы должны высказать свою точку зрения.

Думаю, что необходимо защищать свои позиции не только в политической сфере. Следует более основательно и подробно, с научных позиций анализировать, исследовать и духовное развитие. Мы несем за это большую ответственность и перед историей.

IV

Конечно, новые явления наблюдаются не только в ФРГ, но и во всех странах мира.

Так, за последние годы миллионы и миллиарды людей оказываются втянутыми в международную классовую борьбу. Эти люди приносят в политику и свое мировоззрение, свои желания и надежды, свою культуру и традиции, о которых, как мне кажется, мы знаем пока недостаточно. Мы сталкиваемся со множеством явлений, влияний, теорий, которые требуют более тщательного осмысления.

Не только наука развивается стремительными темпами. Мы наблюдаем все больше попыток активизировать религиозные чувства, а также возродить реакционные философские взгляды. Все более активным становится политический клерикализм.

Другой вопрос, волнующий сегодня миллионы людей во всем мире, заключается в том, какую роль играет Китай в современном мире. Я не хотел бы сейчас говорить о попытках пекинских руководителей сформировать антисоветский фронт и втянуть другие народы в конфликт с Советским Союзом, чтобы иметь возможность проводить собственную гегемонистскую и экспансионистскую политику. В связи с темой моего доклада я хотел бы только указать на то, что маоистские руководители окончательно отказались от марксизма. Возрождение великодержавного шовинизма Китая является для меня тревожным симптомом. В связи с этим самая актуальная задача, пожалуй, состоит в том, чтобы защищать чистоту марксизма-ленинизма от всех левоанархистских и правооппортунистических извращений.

Защита чистоты марксизма-ленинизма, а также действительно революционного содержания научного социализма представляет, по моему мнению, одну из самых важных духовных проблем нашего времени, которую своими путями должны решать также и литература и литературоведение.

Пусть я повторяю давно известные мысли, но мы постоянно должны размышлять над тем, как найти новые пути к массам. Прежде всего необходимо показать, какую важную роль страны реально существующего социализма играют во всем мире. При этом мы не должны отказываться от уже проторенных известных путей, но необходимо искать и новые. Мы ощущаем глубочайшую связь с нашими братьями, коммунистами в социалистических странах и во всем мире, но нам необходимо расширять и углублять сферу влияния социализма, охватывая им другие духовные течения и направления, включая и определенные буржуазные течения. Международный монополистический капитал стремится ограничить наше влияние на народные массы своих стран. Мы не должны допустить этого. Поэтому необходимо серьезнее, чем когда-либо, подумать над тем, что могут сделать литература и искусство для укрепления нашего влияния.

V

Все большее признание завоевывает мысль о том, что социализм и мир неразделимы. Благодаря новому соотношению сил в пользу социализма перед человечеством впервые открывается перспектива отказаться от войн как средства решения спорных вопросов между государствами.

Империалистические круги, по крайней мере большая их часть, стремятся вернуть времена холодной войны и балансирования на грани ядерной катастрофы. Они разжигают очаг военной опасности, раздувают военные бюджеты и развязали беспрецедентную гонку вооружений. Все активнее становятся крайние империалистические силы, выдвинувшие лозунг: «Лучше совсем не существовать, чем сосуществовать». Все это заставляет нас говорить о том, какую серьезную опасность представляет империализм для культуры всего человечества. Еще не забыты жертвы, принесенные народами, особенно народами Советского Союза, во второй мировой войне, чтобы спасти разум и культуру от уничтожения. История научила нас, что в борьбе за мирное существование, за разрядку и мир культура и литература должны принимать самое заинтересованное участие.

Иногда можно услышать, что гонка вооружений является объективным следствием разделения мира на новые сферы влияния. Но на самом деле не мир делится на сферы влияния, а резко сокращается сфера влияния империализма. Империализм хочет силой сдержать этот процесс и повернуть его вспять. Мы считаем, что борьба за мир проходит во все более тесной связи с социальными битвами нашего времени, с духовной борьбой, сопровождающей и отражающей эти социальные битвы.

Задача, которую ставят сегодня в мире перед собой миролюбивые и прогрессивные силы, заключается не в том, чтобы выжить любой ценой. Она гораздо сложнее. Необходимо не только спасти жизнь на нашей планете, но и изменить ее таким образом, чтобы человечество никогда не оказалось на грани ядерной катастрофы.

Бертольд Брехт говорил о мире как об альфе и омеге всей человеческой деятельности, производства, искусств, включая и искусство жить. А вопрос Максима Горького: «С кем вы, мастера культуры?» — не потерял своей актуальности и поныне.

Поэтому очень важно, чтобы современные мастера культуры словом и делом служили миру и прогрессу; чтобы они словом и делом активно разоблачали в глазах народов и каждого отдельного человека империалистические заговоры, их организаторов и прислужников, вскрывали внутренние взаимосвязи между событиями, представляющими угрозу миру в разных частях земного шара и в различных общественных сферах; чтобы они словом и делом доказывали, кто действительно защищает мир, а кто угрожает человечеству войной и заинтересован в военных конфликтах.

VI

В связи с поставленной темой я хотел бы сделать еще несколько замечаний по проблемам культурного развития в нашей стране.

Начиная с VIII и IX съездов мы пытаемся точнее сформулировать и всесторонне реализовать на практике то, что мы понимаем под развитым социалистическим обществом. Как и наши братья в других социалистических странах, мы рассматриваем создание этого общества как всесторонний, революционный, исторический процесс коренной ломки в политической, экономической, социальной

и духовной сферах. И мы всегда, особенно после VIII и IX съездов, подчеркивали, что понимаем социализм не только как экономический процесс, но и как сложную диалектику материального и культурного развития, материального и духовного вообще. Мы все чаще осознаем, что чем активнее развивается социалистическое общество, тем органичнее переплетаются друг с другом экономический, социальный и культурный аспекты этого развития. Достижения нашей экономики и повышение благосостояния нашего народа в той же мере содействуют прогрессу культуры, в какой дальнейшие успехи социалистического общества зависят от уровня культуры, от ее влияния на формирование социалистической личности и ее идеологической и моральной убежденности.

В теоретическом плане это, конечно, ясно, и мы знаем, что подобную взаимосвязь нужно исследовать подробнее и точнее. Но проблема состоит прежде всего в том, чтобы правильно управлять общим процессом и реализовать на практике на благо народа теоретические выводы, учитывать их при составлении народнохозяйственных планов, а также в руководстве общественным развитием в стране в целом и в ее отдельных округах, городах, общинах. Во всех сферах жизни мы наблюдаем значительное повышение запросов и потребностей: в строительных мощностях, в энергии, в машинах, установках, квартирах, а также в театрах, домах культуры, концертных залах, библиотеках.

Многие духовные и моральные ценности общества создавались с помощью художников и их творчества. Наша культурная политика направлена на то, чтобы всеми возможными средствами поощрять художников на создание таких произведений, которые защищают мысли и действия убежденных социалистов во всех политических битвах нашего бурного времени. Большинство трудящихся ценят прежде всего такие произведения, которые предлагают что-то новое, пытаются выйти за пределы уже готовых решений и ответов, пусть это будет даже небольшое мимолетное наблюдение, лишь бы оно будило мысль. Особенно отчетливо это видно по отношению к тем произведениям, в которых художники и писатели пытаются выдвигать проблемы, имеющие огромное общественное значение.

Динамика реального социализма с его новыми мировыми масштабами и дальнейшее обострение классового

борьбы с империализмом ставят перед художниками новые творческие задачи, создают новые трудности в процессе художественного творчества, которые необходимо преодолеть, если мы хотим, чтобы произведения искусства оказывали воздействие на массы и оставляли след в народном сознании.

Освещать эти вопросы, проблемы развития и противоречия, открыто и непредвзято обсуждать их с позиций научного социализма — в этом состоит основное содержание нашей культурной политики. Мы наблюдаем развитие такого процесса, и я должен откровенно сказать, что некоторыми сторонами и проявлениями этого процесса мы недовольны.

Процесс духовного взаимопонимания мы считаем одним из основополагающих компонентов дальнейшего развития искусства. К нему должны предъявляться высокие идеологические и эстетические требования; он включает в себя и творческий критический анализ художественных произведений, и оживленные дискуссии о философских и политических вопросах нашего времени.

Наша литература может считать себя счастливой, она имеет все возможности обогащаться из сокровищницы интернациональной социалистической литературы. Мы хотели бы, чтобы встречный процесс отдачи и заимствования продолжал развиваться еще успешнее, чем до сих пор.

Мы заявляем, что наша политика состоит в том, чтобы постоянно развивать принципиальное сотрудничество со всеми деятелями искусства, чье творчество служит миру и гуманизму, демократии, антиимпериалистической солидарности и социализму. Это сотрудничество является основной предпосылкой дальнейших успехов искусства социалистического реализма и всей социалистической национальной культуры.

С этого пути нас не могут сбить все обостряющиеся нападки империалистического классового врага. Ситуацию не изменит и то, что и в нашей стране находятся люди, которые идут на поводу у противника и недопонимают значение классовых битв нашего времени, люди, заблуждающиеся и совершающие политические ошибки.

В настоящее время мы с удвоенным вниманием наблюдаем за тем, как художники разных поколений с разными социальными, мировоззренческими и эстетическими позициями объединяют свои усилия в достижении поли-

тического и морального единства народов. Мы все больше осознаем необходимость передачи жизненного и боевого опыта прошлого и настоящего будущим поколениям. Не ремесленные навыки, а идейность, жизненный опыт, мировоззрение являются решающими элементами художественного творчества. Я хотел бы просить вас, наших ведущих литературоведов, принять в этом самое активное участие.

Я вижу, что по сравнению с 60-ми годами отношения между старшим, средним и молодым поколениями стали гораздо более определенными. Мне кажется, настало время точнее сформулировать, как различные поколения оценивают развитие нашего общества, в каких сферах жизни молодежь удовлетворяется накопленным историческим опытом, а в каких она может дать новые импульсы развитию нашего общества. Недостаточно провозгласить, что у нас стабильный социалистический общественный строй, в котором молодежь должна найти свое место. Следует более бережно относиться к творчеству молодых авторов (пусть даже иногда и довольно беспомощному), поскольку поиски ими новых путей в искусстве отражают поиски новых путей развития общества. Мы не продвинемся ни на шаг, если будем снисходительно похлопывать их по плечу или убеждать в своей непогрешимости.

Мы считаем, что основная задача социалистической общественной и культурной политики состоит в том, чтобы художники своим творчеством вели с трудящимися разговор о смысле жизни, об идеалах и действительности, о правде, чтобы они обменивались опытом, мнениями, знаниями, чтобы проблемы и конфликты людей, проблемы и конфликты общественного развития они рассматривали, будучи твердо убежденными в том, что самым справедливым для человека общественным строем в настоящем является социализм, а в будущем — коммунизм, и что это будущее уже обретает в нашей стране реальные черты.

Конечно, в нашем обществе одна литература не в состоянии формировать или «подменять» демократическое общественное мнение, она не является, как иногда можно услышать, единственной сферой, где можно критиковать действительность или предлагать пути ее дальнейшего развития.

Итак, что касается духовной жизни социалистического общества, то мы хотели бы, чтобы состоялся серьезный

диалог между художниками и всеми слоями населения. Этот диалог уже ведется. Но мне думается, что литературоведы могли бы поддержать, обогатить, ускорить этот диалог. Людям, занимающимся литературой и искусством, нужна определенная поддержка и помощь, соответствующее образование и эстетический вкус. Я считаю, что литературоведение и искусствоведение должны сделать все возможное, чтобы народ более тонко и глубоко воспринимал искусство и литературу и понимал специфические формы их воздействия. Часто к литературе и искусству предъявляются такие требования, которые они по многим причинам просто не в состоянии выполнить. Еще довольно распространено мнение о том, что литература и искусство должны выполнять пропагандистскую функцию.

Мы, политики культуры, писатели и художники, литературоведы и искусствоведы, должны быть единомышленны в том, что влияние искусства на формирование человека, на дальнейшее развитие социалистической демократии и на процесс революционных преобразований будет тем эффективнее, чем скорее мы превратим дискуссию об отдельных произведениях искусства во всенародное обсуждение мировоззренческих, моральных и этических вопросов современной общественной и личной жизни. Мы все несем ответственность за то, чтобы произведения литературы и искусства действительно стали общественным достоянием, чтобы литература стала общим делом. Л. И. Брежнев сказал: «Отмеченное талантом произведение литературы или искусства является национальным достоянием». И слова Ленина о том, что искусство принадлежит народу, что оно должно быть понято и любимо им, обязывают нас претворять их в жизнь в развитом социалистическом обществе. Этот процесс уже начался.

Меня также очень занимает вопрос, какое место в бурном потоке социалистической литературы занимает литература ГДР.

Если наша социалистическая культура и искусство по своему содержанию и по форме хотят идти в ногу со временем, то важно, чтобы они вносили свой вклад в решение коренных проблем существования и развития людей, которые волнуют сегодня не только отдельные государства и народы, но и целые континенты, целые общественные системы. Произведениям искусства, которые обходят стороной эти проблемы, противоречия, сложность мира, угрожает опасность остаться на периферии литературного

процесса. Современный человек должен знать как позитивный, так и негативный опыт, накопленный миром, чтобы быть на уровне требований завтрашнего дня. Анна Зегерс писала однажды: «Если мы попытаемся понять, в чем сущность жизни других народов, то и они поймут сущность нашей жизни». Мне очень нравится эта мысль, она очень продуктивна. Я хотел бы только добавить: не только другие, но и мы сами поймем таким образом нашу сущность. Обогащая нас опытом и взглядами других народов, интернационализм меняет и наш собственный взгляд на нашу жизнь. С другой стороны, интернационализм обязывает нас как можно глубже изучать наш собственный опыт, чтобы облегчить другим переход ко второй главе мировой истории. Мы спрашиваем себя, не должны ли мы еще чего-нибудь миру? Ставя этот вопрос, я хочу подчеркнуть следующее: если наше искусство стремится выполнить свой интернациональный долг, то оно должно с еще большей решительностью, чем прежде, браться за освещение основных вопросов современности.

ГДР находится сейчас на ранней фазе развития, отличающейся особенно сложными условиями образования и развития нашей социалистической нации. Поэтому для нас особенно важно понимание прогрессивных гуманистических демократических традиций нашего искусства и истории как необходимого средства борьбы и организующей составной части нашей социалистической национальной культуры.

Не только знание исторических корней нашей современности создает живую связь с историей, со становлением нашей страны. Сюда же относится, без сомнения, и понимание того, что мы избрали исторически новый путь развития в полном соответствии с содержанием эпохи и вместе со странами социалистического сотрудничества и что продвижение по этому пути является результатом борьбы различных поколений, результатом творческих усилий всех трудящихся.

Меня очень занимает и проблема бережного и творческого отношения к произведениям искусства, созданным в ГДР за 30 лет ее существования, ставшим уже «наследием». Еще глубже исследовать эти достижения — наш почетный долг перед собственным народом и международным рабочим классом. Антифашистская литература и искусство, а также литература и искусство различных

этапов построения социализма должны жить и сегодня. Сейчас это актуальнее, чем когда-либо. Но именно потому, что мы так высоко оцениваем то, что уже создали в этой области, нас особенно беспокоят еще не решенные задачи, и мы должны активнее браться за освоение нового. Поэтому искусствоведение и литературоведение должны еще детальнее проанализировать, какой неограниченный вклад в социалистическую мировую культуру внесли искусство и литература ГДР за свое 30-летнее существование, какие традиции они создали и как они способствовали сближению социалистических государств и наций.

Я хотел бы задать еще один вопрос: не следует ли нам более серьезно подумать над тем, что вопросы истории не решены «раз и навсегда», что каждое поколение по-своему подходит к ним и что общественный опыт и знания изменяются, обогащаются и углубляются из поколения в поколение? Так, к примеру, люди, которым сегодня 50 лет и больше и которые пережили фашизм, имеют совсем другой опыт, чем люди, которым сегодня 40 лет и меньше. Поэтому нам следует серьезно подумать над тем, как нам, в наших условиях, воспитывать людей в антифашистском духе и как нам убедительнее разоблачать современный фашизм и вести с ним эффективную и наступательную борьбу.

Президент нашей Академии искусств товарищ Конрад Вольф, выступая недавно с интересным докладом на пленарном заседании Академии, убедительно говорил о том, что антифашистское искусство входит в классический фонд культуры нашей страны, навсегда искоренившей фашизм и его идеологию. «По с нас не снимается обязанность участвовать в борьбе против самой убийственной формы империалистического господства до тех пор, пока она угрожает человечеству».

Конечно, мы не должны рассматривать борьбу против фашизма таким образом, словно с этим уже давно покончено, как в ГДР, словно это седая старина. Фашизм как открытая террористическая диктатура монополистического капитала представляет собой реальную угрозу современности:

— в таких регионах и государствах, как Южная Африка и Чили, фашизм явился действенным средством защиты власти и интересов империализма и борьбы с национальными и социальными освободительными движениями;

— мы являемся свидетелями и современниками чудо-

вищных преступлений в Кампучии, где пресловутая пол-потовская клика уничтожила два или три миллиона людей. И это после чудовищных, известных всему миру злодеяний фашизма, свершенных в Европе три десятилетия назад! Кто после второй мировой войны счел бы это возможным?

— в ФРГ, Италии и других капиталистических странах снова открыто выступают фашистские группировки. Их следует воспринимать крайне серьезно, они представляют большую опасность. На примере ФРГ видно, что главная опасность состоит в том, что фашистские идеи, поддерживаемые нарастающей, планомерно разжигаемой, централизованно управляемой волной антикоммунизма и антисоветизма, терпимости к правым позициям, идеологическим манипулированием, разрушением разума и сознания ответственности перед обществом, внедряются в мышление масс и в политику как совершенно «нормальные» идеи.

Чрезвычайно актуальной задачей является необходимость борьбы с фашизмом всеми средствами, в том числе и средствами искусства. Для этой борьбы пужны все его знания и опыт.

Необходимо еще глубже связывать социалистическую национальную культуру ГДР с международным культурным наследием, еще нагляднее показывать многообразие ее связей с культурой других народов и наций, обогащавших и обогащающих социалистическую культуру ГДР, питавших и питающих ее, повышавших и продолжающих повышать ее внутреннее многообразие.

Нам следует убедительнее доказывать, что гуманистические и прогрессивные, особенно революционные и реалистические, традиции культуры и искусства народов стран социалистического содружества следует воспринимать как общее достижение и общую традицию. В них мы находим историческую основу образований общностей в нашем социалистическом содружестве. Мы можем и должны рассматривать наследие международного рабочего движения, антифашистской и социалистической литературы и искусства как наше общее достояние, как важный элемент наших социалистических национальных культур, как очень важную основу современного духовного и культурного сближения народов и наций социалистического содружества.

Одно из самых существенных открытий, сделанных в последние годы, состоит, по моему мнению, в том, что достижения и тенденции развития международной социалистической культуры уже не могут быть правильно оценены, достаточно подробно проанализированы и разработаны без конкретного анализа и понимания сложной диалектики особенного, присущего каждой социалистической национальной культуре, и общего, характерного для всех культур.

Размышляя о будущем нашего искусства, я хотел бы обратить внимание на то, что в условиях возрастающей интернационализации производительных сил и общественных, социальных и духовных процессов, а также расширения возможностей информации общественное и индивидуальное изучение опыта, изобразительных особенностей искусства других национальных культур приводит к значительному обогащению своего национального языка искусства.

Пример развития многонациональной культуры СССР, в которой происходит объединение и взаимовлияние европейских и азиатских культур, показывает, как и на каких основах взаимное обогащение приводит к новому качеству.

Мы исходим из максимальных требований: социалистическая национальная культура ГДР является частью международной социалистической культуры нашего времени. Она постоянно обогащается под влиянием многонациональной культуры Советского Союза и культур других социалистических стран; со своей стороны, она также оказывает влияние на социалистическую культуру братских стран. Культурное сотрудничество, как и координированная внешняя политика наших стран и социалистическая экономическая интеграция, является залогом дальнейшего успешного развития социализма.

VII

Я хотел бы еще высказать благодарность за творческое сотрудничество между Министерством культуры ГДР и Центральным институтом истории литературы Академии наук ГДР. Это сотрудничество развивается к обоюдной пользе, и я желаю, чтобы оно продолжалось, распространяясь на работу издательств и научных учреждений.

В заключение позвольте заверить вас, что мы прило-

жим все усилия, чтобы и впредь развивать плодотворное сотрудничество между наукой и практикой как в нашей стране, так и с нашими друзьями и товарищами из братских социалистических стран. Это творческое сотрудничество является важной основой дальнейших успехов в нашей идеологической борьбе. Оно необходимо для будущего.

Я твердо убежден в том, что «коллоквиум-79» даст новые импульсы нашей культурной политике, искусству и прежде всего литературе.

Перевод Е. Куприной

ЭСТЕТИКА НОВОГО МИРА

А. С. Мясников

Ленинские труды в своей глубине и богатстве дают ответ на все волнующие нас вопросы. Но они дают ответ только тому, кто страстно ищет его и готов сам думать над вопросами, раздумывать над ними и додумывать их до конца. Труды Ленина воспитывают в его учениках самостоятельное, творческое мышление.

(Бехер И. Любовь моя, поэзия.— О литературе и искусстве. М., 1965, с. 300).

Сто десятую годовщину со дня рождения В. И. Ленина советский народ встретил уже в эпоху зрелого социализма, когда проблемы соотношения материальной и духовной культуры, всестороннего развития личности приобретают все большую остроту, все более возрастает роль литературы, искусства, а ленинская эстетика продолжает оставаться неиссякаемой сокровищницей идей, воспитывающих гармоническую личность.

О характере этой новой советской культуры, культуры исторического оптимизма, ярко и убедительно говорил Л. И. Брежнев на XVIII съезде ВЛКСМ. «Мы отвергаем,— подчеркивал глава нашего государства и партии,— как проповедь бедности и аскетизма, так и культ потребления, психологии мещанина, для которого копейка, по меткому выражению Горького, есть солнце в его пелюшках... Материальные блага для нас не самоцель, а предпосылка всестороннего развития личности»¹.

Благодаря Ленину наша страна пришла к Великой Октябрьской социалистической революции с развернутой программой экономического и духовного развития общества, с программой культурной революции. На базе перестройки и роста экономики и культурного строительства, говорил Ленин, в нашей стране «должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст формы соответственно своему содержа-

¹ Коммунист, 1978, № 7, с. 16.

нию»². Ленин говорил о том, что, взяв власть в свои руки, мы будем строить новую культуру из человеческого материала, который оставил нам капитализм³, а при капитализме в России 76% населения было неграмотно, и рабочий класс составлял лишь 15% всех жителей страны. Удельный вес России в мировой промышленной продукции составлял только 4%. В первые годы революции в стране сосуществовали элементы пяти общественно-экономических укладов. Нужна была ленинская вера в народ, ленинская смелость и мудрость, чтобы повести такую страну к социализму. В. И. Ленин подчеркивал, что партия далека от иллюзий при решении этого небывалого в истории человечества вопроса и «достигнутым падо считать только то, что вошло в культуру, в быт, в привычки»⁴, и гордился, когда мог сказать: «Мы социализм протатили в повседневную жизнь...»⁵.

Прогрессивное человечество с восхищением следило за этим процессом. Не случайно Р. Роллан озаглавил свою статью «Ленин. Искусство и действие» (1934), где назвал В. И. Ленина в числе исторических деятелей, являющихся «мастерами действия». Их сила заключается в том, что они беззаветно верят в творчество масс, а «это — наивысший дар,— подчеркивал Р. Роллан,— каким только может располагать человек действия. И это — высокая цель человека науки: проникнуть в самую сущность стихии, постигать ее сокровенные силы, ее законы и течения, чтобы управлять ими»⁶.

В том, что В. И. Ленин создал новую оригинальную эстетическую систему, сомневаются преимущественно ученые буржуазного толка, утверждающие, что у Ленина имеются лишь статьи о некоторых писателях и отдельные замечания по вопросам искусства, а цельная эстетическая система якобы отсутствует.

Советская наука не только решительно отменяет эти домыслы, аргументированно опровергает их, но и демонстрирует всему миру органичность и стройность ленинской эстетической системы⁷, жизненность которой

² В. И. Ленин о литературе и искусстве. 6-е изд. М., 1979, с. 660.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 54.

⁴ Там же, т. 45, с. 390.

⁵ Там же, с. 309.

⁶ Роллан Р. Собр. соч. М., 1958, т. 14, с. 568—569.

⁷ См., например: Лукин Ю. А. Ленин и теория социалистического искусства. М., 1973.

подтверждается всей историей советского искусствознания и литературоведения, перспективами их развития. В ныне действующей Программе Коммунистической партии Советского Союза раздел, посвященный задачам партии в области культурного строительства, литературы и искусства⁸, построен на основе ленинских работ в этой области.

Правда, к такому пониманию значения ленинских работ о литературе и искусстве наша наука пришла не сразу. Еще в 20-е годы многие исследователи полагали, что родоначальником новой эстетики был Плеханов. Перелом произошел в конце 20-х — начале 30-х годов. Дискуссии о вульгарном социализме, формализме, о творческом методе молодого советского искусства, публикация «Философских тетрадей» Ленина показали, что прежние представления об авторе новой эстетики противоречат истине. Начался период внимательного изучения ленинских трудов по эстетике. В поле внимания исследователей оказалась ленинская теория отражения, его высказывания о творческой фантазии, ростках нового, особенностях искусства и многие другие важные проблемы искусствознания.

Труды В. И. Ленина и его высказывания по вопросам философии, социологии, политики, эстетики и литературоведения оказали решающее влияние на разработку проблем нового метода искусства, который на Первом съезде советских писателей в 1934 г. был определен как метод социалистического реализма. С тех пор прошло много времени. Страна наша сделала гигантский шаг вперед. Появились новые выдающиеся произведения литературы и искусства. Проблемы нового метода разрабатывались в многочисленных дискуссиях и обсуждениях. Развернулись творческие исследования по этому вопросу. Всестороннее изучение нового метода велось и ведется на основе исследования художественных произведений советских писателей, теоретических ленинских трудов.

Проблема изучения ленинской эстетической системы представляется исключительно многоаспектной. Один из основных аспектов этого изучения — оценка масштабности ленинской эстетической мысли.

⁸ Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1971, с. 129—132.

В. И. Ленин мыслил глобальными категориями, ставил грандиозные задачи, строил планы на много лет вперед. В то же время в свете этих гигантских задач он зорко видел мелочи дня, умел в каждый отдельный момент истории выдвинуть задачу первоочередной важности, то основное звено, за которое можно вытянуть всю цепь.

Известно, в каких тяжелых условиях жила наша страна в первые годы Советской власти. И вот тогда, когда три четверти населения страны еще не знало грамоты, нарком просвещения А. В. Луначарский выдвинул план благоустройства театров. В. И. Ленин сурово поправил его, указав, что в первую очередь необходимо обучить народ грамоте: Ленин был убежден в том, что не только искусство нужно приближать к народу, но и народ — к искусству.

Другая очень важная задача изучения ленинского эстетического наследия — рассмотрение его на фоне развития мировой эстетической мысли.

В 1914 г. в рецензии на работу Н. А. Рубакина «Среди книг» В. И. Ленин высказал по поводу ее пожелание, имеющее общеметодологическое значение: «...чтобы автор почаще применял метод обращения к представителям разных течений *во всех* областях знания. От этого выиграют точность и полнота работы да и *объективность* ее; от этого проиграют только эклектицизм и *прикрытая* полемика»⁹.

Сопоставление работ Ленина с работами его предшественников и современников глубже раскрывает оригинальность ленинской эстетической системы, ярче обнаруживает то новое, что внес Ленин в многовековую историю развития эстетики. Тема «Ленин и мировая эстетическая мысль» заслуживает самого пристального внимания.

* * *

Известно, что Гегель построил свою грандиозную философскую систему, основываясь на изучении разных форм движения своей абсолютной идеи, на уверенности в том, что только один разум способен объяснить все в природе и обществе. Но не только жизнь современного Гегелю буржуазного общества не подтвердила его выводов: еще при его жизни, и особенно позже, стали появляться тео-

⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 114.

рии, спорящие с гегелевским рационализмом. Философская система Шеллинга, главным образом позднего периода, не случайно названная им «философией откровения», выдвинула на первый план иррациональный путь познания мира.

В книге «Мир как воля и представление» Шопенгауэр спорил с Гегелем, призывая к изучению жизни внерасудочным, интуитивным путем. В 40-е годы XIX в. эти идеи по-новому отразились в трудах датского философа-мистика Кьеркегора, получивших широкое распространение также в более поздние времена.

В последней трети XIX в. появилась философская система Ф. Ницше, его учение о дионисийском и аполлоновском пачалах жизни и творчества. Ницше утверждал, что только дионисийское, не контролируемое разумом опьянение положительно противостоит аполлоновскому направлению, опирающемуся на разум. Ницше явился родоначальником философской системы, получившей впоследствии известность под именем «философия жизни».

Идеи о том, что творчество может быть только интуитивным, развивались в философии интуитивизма (А. Бергсон).

Эти во многом отличные друг от друга теории объединяет противопоставление интеллектуального иррациональному, разума — интуиции. «Панлогизм» Гегеля в буржуазной философии, таким образом, со временем сменился своеобразным «панинтуитивизмом». Многие его представители видели между наукой и художественным творчеством глубокую пропасть. Науке отводили исследование поверхностного слоя вещей и общественных отношений, приписывали ей анализ явлений мира ради извлечения из них только узко понятой пользы, отводили ей функцию обслуживания эгоистических интересов только сегодняшнего дня. Другое дело, считалось, — искусство: пользуясь интуицией, анализируя подсознательное, художник познает мир глубоких сущностей. Ставка на подсознательное в разных вариантах прослеживается во многих эстетических системах от Шопенгауэра до теоретиков «нового романа», выступивших с особенно броскими декларациями в 50-е годы нашего века.

Продолжает оказывать влияние на современную буржуазную эстетику и школа позитивизма, сложившаяся к середине XIX в., с ее отрицанием философии как особой

науки о действительности и лозунгом: познание — удел лишь отдельных наук или их синтеза.

XX век породил свои претенциозные эстетические системы: декадентов, символистов, авангардистов, сюрреалистов, теоретиков «новой критики», формалистов, представителей школ Кайзера и Штейгера, экзистенциалистов, фрейдистов, теоретиков «нового романа», структуралистов, «новых левых» и многие другие школы и школки. В разное время были они популярны и сходили со сцены, разные выдвигали принципы.

Не останавливаясь подробно на рассмотрении всех их, отметим лишь важнейшие тенденции в развитии философской и эстетической мысли буржуазного мира конца XIX—XX в.

Первую составил поворот в сторону субъективизма. Б. Рассел назвал этот поворот субъективистским сумасшествием, остроумно заметив, что если в XIX в. спорили еще о существовании бога, то в XX в. стали спорить только о том, веришь ли ты в бога, а существует ли он — это для мыслящего сторонника субъективистской философии стало безразличным. Вторая тенденция, наблюдаемая здесь, — это решительный сдвиг в сторону имманентного изучения художественного целого вне связей его с объективной действительностью, в сторону изучения чистой формы. Вопрос о том, *что* изображать в произведении искусства, столь важный для прогрессивной эстетики предыдущего века, здесь оказался полностью вытеснен вопросом о том, *как* оно сделано. Это дало толчок развитию формалистической эстетики, игнорирующей содержательную функцию искусства и тем самым сужающей возможности анализа содержательной художественной формы.

Особо следует отметить как тенденцию дальнейшее развитие на Западе идеи автономии искусства, полного отрыва его от других форм общественного сознания.

Попытки определить место искусства среди других форм общественного сознания были у буржуазной философии и в прошлом. Гегель объявил искусство только звеном в движении Абсолютного духа, затем искусство противопоставили науке, утверждали также, что искусство может будто бы развиваться лишь в союзе с какой-нибудь одной из форм общественного сознания. Для Шеллинга это была религия, для Золя — естественные науки, для О. Вальцеля — изобразительные искусства — единственные союзники «неизобразительных». Современные

структуралисты увидели такого союзника искусству в точных науках и в лингвистике.

Согласно теории автономии искусства, оно не изучает мир, как точные науки и социология, а лишь созерцает его, воспроизводя без какого бы то ни было практического интереса, свободно и непринужденно. И при анализе таких произведений якобы не следует выходить за пределы самих произведений, а нужно анализировать только некие сугубо внутренние их законы. Все, что лежит за этими пределами, объявляется категориями вне-литературными. Только таким путем будто бы можно раскрыть специфику искусства, его особенности. Совершенно очевидно, что искусство здесь отделяется от других форм общественного сознания, лишается заинтересованности в решении каких-либо идейно-эстетических задач, объявляется замкнутым эстетическим миром, искусственно отгораживается от реальной жизни. Такое ограничение связей искусства с другими формами общественного сознания суживает его задачи и препятствует его всестороннему анализу.

В разных вариантах в эстетических системах буржуазного мира разрабатывались проблемы элитарного, противопоставленного народу искусства. Шопенгауэр, например, говорил, будто человечество разделяется на две категории — на людей пользы и людей-гениев. Первые, которых большинство, смотрят на мир своекорыстными глазами потребителя, вторые создают свободные и бесполезные произведения искусства. По мнению Ницше, в древних Афинах только свободные господа были способны создавать эстетические ценности, предназначенные отнюдь не для народа. Если искусство служит интересам большинства, считал Ницше, то оно гибнет («омассовление искусства»). Художник, по Ницше, принадлежит к числу «внесвоевременных людей, а бесполезность — признак подлинного искусства».

Видный буржуазный философ нашего века Х. Ортега-и-Гассет в новых условиях развивал элитарную концепцию искусства, опирающуюся на воинствующий субъективизм, абсолютизируя относительную самостоятельность искусства. «Жизнь есть одно, — писал он, — поэзия есть другое... Давайте не смешивать одного с другим! Поэт начинается там, где человек кончается. Определить первого — провести его жизненную линию; призвание второго — найти то, чего не существует. Так оправдывается

ремесло поэта. Поэт умножает мир. Он прибавляет к действительности, которая существует через самое себя, воображаемый континент»¹⁰.

Ряд современных буржуазных теоретиков пытаются доказать, что в век научно-технической революции искусство вообще теряет всякое значение...

* * *

Своим историческим оптимизмом, знанием объективных законов развития искусства, последовательностью, внутренним единством и строгой, внутренне диалектической материалистической системой ленинская эстетика диаметрально противостоит эстетике буржуазных школ XIX—XX вв.

Цельность ленинской эстетической системы складывается независимо от характера высказываний В. И. Ленина по вопросам искусства. Да, в одних случаях это прямое определение особенностей творчества того или другого писателя, его общественной роли, в других — рассуждение о той или иной эстетической категории, в третьих — раздумья о важных философских проблемах, так или иначе связанных с решением вопросов эстетики. Но не простой суммой статей и высказываний и не их объемом измеряется ценность ленинской мысли вообще. Ленинская мысль имеет неповторимую многоакцентность; обобщающие ленинские формулы несут в себе гигантский заряд системного осмысления огромного материала. Поэтому известный завет А. В. Луначарского о том, что «все ленинское наследство должно быть самым внимательным образом исследовано литературоведами, начиная от философских построений Владимира Ильича, его исторической концепции, его политических воззрений и кончая непосредственно литературными высказываниями», свято выполняется советскими учеными. «Часто бывает, что брошенные, казалось бы, вскользь замечания Владимира Ильича содержат на самом деле целую программу действий для литературоведа, намечают вехи его методологического пути»¹¹.

И советские ученые доказали, что в трудах В. И. Ленина — стройный комплекс ответов на самые сложные

¹⁰ Давыдов Ю. Н. Искусство и элита. М., 1966, с. 304.

¹¹ Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1933, т. 8, с. 458.

вопросы эстетической мысли и что эти положения отражают цельную эстетическую систему.

При решении основных вопросов искусствознания и литературоведения В. И. Ленин опирался на теорию общественно-экономических формаций, разработанную К. Марксом, развивая это учение в условиях освободительной борьбы XX в. «...Маркс,— писал В. И. Ленин,— положил конец воззрению на общество, как на механический агрегат индивидов... возникающий и изменяющийся случайно, и впервые поставил социологию на научную почву...»¹². На научную почву в работах классиков марксизма-ленинизма была поставлена и эстетика.

Философской базой ленинской эстетики является созданная им теория отражения. И не случайно именно она составляет предмет особо яростных нападок наших идейных противников. При этом используется старый испытанный прием буржуазной полемики — приписывание оппоненту истин, ему не принадлежащих. Ленину в данном случае приписывается теория бездумного копирования искусством реальности, а самая ленинская теория отражения предается забвению. Соответственно приписываются Ленину и недооценки субъективного фактора в философии и искусстве. Жан-Поль Сартр даже предложил «дополнить» марксизм-ленинизм экзистенциалистской концепцией личности... То же самое беззастенчиво приписывается буржуазными эстетиками и самому реализму, в особенности — социалистическому реализму: на этих приписываемых основаниях реализм объявляется устаревшим методом изображения.

Между тем ленинское отражение исключает зеркальную копию, удвоение действительности так же, как и субъективный произвол художника. Оно предопределяет необходимость элемента фантазии в системе особой, творческой зеркальности и структуру высказывания.

В своей борьбе с Лениным буржуазные философы прибегают к некорректному цитированию его мыслей, к вырыванию ленинских высказываний из контекста сложного целого, из произведения, из ситуации. Под их лукавым пером ленинская критика субъективистской социологии народников и философии эмпириокритиков превращается в совершенно целенинскую недооценку субъективного фактора в философии и искусстве, а вырванное из всей

¹² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 139.

цепи ленинских размышлений об активной роли личности художника в художественном отражении мира высказывание о том, что отражение — это образ, слепок, копия реального мира, — в искажающий смысл тезис о том, что отражение есть лишь своеобразное удвоение действительности.

Но ведь еще в ранний период своей деятельности, осуждая субъективистские построения социологов, пытающихся приписать марксизму идеи исторического фатализма, рассуждающих о свободе воли и своеволии перлх отвлеченных «живых личностей», В. И. Ленин писал: «...идея исторической необходимости ничуть не подрывает роли личности в истории: история вся складывается именно из действий личностей, представляющих из себя несомненно деятелей»¹³. Активное начало творческой личности В. И. Ленин постоянно подчеркивает в своей эстетике.

В. И. Ленин писал о том, что «идея есть *познание* и стремление (хотение) [человека]...»¹⁴. «Это понятие (=человек) есть *стремление* реализовать себя, дать себе через себя самого объективность в объективном мире и осуществить (выполнить) себя»¹⁵. Предметы и явления, по мысли Ленина, отражаются не механически в том виде, в каком они существуют, а в свете своих потенциальных возможностей, в свете идеала познающего, в связи с желанием не только познать, но и изменить мир. Широко известно ленинское положение: «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его». При конспектировании «Науки логики» Гегеля В. И. Ленин отметил: «Очень хорош § 225 *Энциклопедии*, где „познание“ („теоретическое“) и „воля“, „практическая деятельность“ изображены как две стороны, два метода, два средства уничтожения „односторонности“ и субъективности и объективности»¹⁶. Поэтому и произведение искусства призвано не просто отражать, но и преобразовать реальный мир.

Что же представляет собой в понимании В. И. Ленина произведение искусства как «эстетическая реальность» (по терминологии Винкельмана и Герцена)? В. И. Ленин подчеркивал условность этой реальности и то, что большой художник не копирует жизнь, не подражает ей,

¹³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 4, с. 159.

¹⁴ Там же, т. 29, с. 177.

¹⁵ Там же, с. 194.

¹⁶ Там же, с. 190.

а воссоздает, творит ее: «Искусство не требует признания его произведений за действительность»¹⁷, — отмечал В. И. Ленин в конспекте книги Л. Фейербаха. Великий диалектик подчеркнул единство антитезы действительности и искусства.

Анализируя труды Фейербаха, В. И. Ленин отметил, что «природа в голове и в сердце человека отличается от природы вне человеческой головы и вне человеческого сердца»¹⁸. Таким образом, эстетическая реальность для В. И. Ленина отнюдь не копия жизни. Она допускает у Ленина даже фантазию. Однако фантазия, мечта, противоречащая реальному миру, претила В. И. Ленину. «Отнюдь не отрицая „мечты“, — вспоминал А. В. Луначарский, — Ленин, однако, не любил позволять ей залетать слишком далеко вперед»¹⁹. Не случайно в книге «Что делать?» Ленин привел рассуждение Д. И. Писарева о благотворной мечте, опирающейся на действительность, и о мечте ничтожной, уводящей человека с правильного пути²⁰.

Итак, творческий мир настоящего художника не подменяет жизни. В нем как бы сливаются два луча: луч от предмета изображения (К. Маркс считал, что это — «язык предмета»²¹) и луч, исходящий от художника, от его видения мира, от понимания им предшествующих традиций изображения мира (те или иные жанр, сюжет, композиция, язык) и от его современного взгляда на жизнь.

Важные положения Ленина о двух факторах (объективном — искусство отражает жизнь и субъективном — произведение искусства создает художник, изображая и преображая жизнь), которые находятся в диалектическом единстве и в сложном взаимодействии, не всегда учитываются исследователями. Порой наблюдается стремление отождествить реальный предмет изображения и само изображение, забывая о специфике искусства как особой формы познания мира.

Некоторые откровенно видят смысл художественного творчества в том, чтобы создавалась иллюзия стирания границ между действительностью и искусством. А между

¹⁷ Там же, с. 53.

¹⁸ Там же, т. 18, с. 120.

¹⁹ В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 672.

²⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 172.

²¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 1, с. 7.

тем еще Гёте подчеркивал: «Правдивое в искусстве и правдивое в природе не одно и то же»²², и тех, кто не понимал этого закона, презрительно называл копировальщиками. В самом деле, рассуждал далее Гёте, вот перед нами комнатная собачка, именуемая Белло, и допустим, что художник тщательно скопировал ее на полотне. Мы «в результате получим всего-навсего двух Белло вместо одного»²³. Древняя легенда рассказывает, будто бы вишни, нарисованные одним великим мастером однажды, привлекли к себе птиц, которые вздумали полакомиться ими. Это свидетельствует, пропозировал, вспомнив об этой легенде, Гёте, отнюдь не о том, что вишни были превосходно написаны, а лишь о том, «что любители были настоящими воробьями»²⁴.

И вот вывод Гёте: «Заурядный любитель... относится к произведению искусства, как к вещи, которую он встречает на рынке, но подлинный любитель видит не только правду изображаемого, но также и превосходство художественного отбора, духовную ценность воссоединенного, надземность малого мирка искусства; он чувствует потребность возвыситься до художника, чтобы полностью насладиться произведением»²⁵. В наше время принято считать, что подлинные произведения искусства несут в себе два типа информации: о том, что изображено в произведении, и о том, для чего оно изображено, т. е. о том, какую позицию занимает художник, что нового он открыл, чем духовно обогатил своего читателя или зрителя.

При рассмотрении проблемы правдивости искусства и ценности объективного и субъективного начал в искусствоведении ученые нередко тяготеют к двум односторонним выводам. Одни считают, что объективная реальность, которую отражает художник, — единственное определяющее звено художественного произведения, что задача художника состоит только в том, чтобы заставить говорить эту объективную реальность своим голосом. Голос этой объективной реальности якобы предостерегает художника от всяких субъективных фантазий и извращений, он и есть голос подлинной художественной правды. Возникла даже теория «литературы факта», «диктата действительности». К этим формулам приближаются высказывания поклон-

²² И. В. Гете об искусстве. М., 1975, с. 144.

²³ Там же, с. 233.

²⁴ Там же, с. 145.

²⁵ Там же, с. 147.

ников современной, так называемой документальной, литературы, которые пытаются абсолютизировать этот жанр в искусстве слова.

Другие рассуждают так. Если искусство — это мир, созданный художником, то важнейшим, определяющим звеном в искусстве является душа художника, его симпатии и антипатии, которые сами по себе определяют художественную картину мира. Сторонники этой теории пытаются доказать, что субъективный мир художника есть та же окружающая его действительность.

Сложное переплетение объективистских и субъективистских тенденций определяет особенности эстетических систем современности. Им противостоит научная марксистско-ленинская теория искусства.

Исследователи трудов Ленина неоднократно указывали на то, что многие его труды имеют общее методологическое значение для решения проблем эстетики. Такое значение имеет и знаменитая ленинская статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции»²⁶. Ленин не случайно так назвал эту программную статью: образ зеркала в ее названии особым образом связан с решением Лениным вопроса о художественном отражении.

Сопоставление искусства с зеркалом традиционно. Оно часто возникало у художников и искусствоведов, когда речь заходила о критерии правдивости. Один из зачинателей того метода в мировом искусстве, который позднее был назван реалистическим, Стендаль в романе «Красное и черное» писал: «Роман — это зеркало, с которым идешь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы. Идет человек, взвалив на себя это зеркало, а вы этого человека обвиняете в безнравственности! Его зеркало отражает грязь, а вы обвиняете зеркало! Обвиняйте уж скорее большую дорогу с ее лужами, а еще того лучше — дорожного зрителя, который допускает, чтобы на дороге стояли лужи и скапливалась грязь»²⁷. В приведенном размышлении об «искусстве — зеркале» внимание акцентируется на объекте изображения, который художник должен изобразить правдиво и точно, не приукрашивая его и не заслоняя его картинами «лазури» и «грязи» современной ему жизни.

²⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 206—213.

²⁷ Стендаль. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1959, т. 1, с. 451.

Дальнейшее развитие общественной жизни, великие художественные открытия середины и второй половины XIX в., разработка сложных проблем реалистического метода поставили перед деятелями искусства новые задачи. «История,— подчеркивал Ленин,— несет с собой и новые факты и новые способы исследования, требующие дальнейшего развития теории»²⁸. К сожалению, наши исследователи не создали еще обобщающих работ, где было бы достаточно полно показано, как решались разными художниками наиболее значительные эстетические проблемы, что нового каждый из них внос в решение ведущих проблем эстетики, чем конкретно одна эстетическая система отличалась от предшествующих.

Такие работы, например, обнаружили бы, что Достоевский в своих размышлениях на тему «искусство — зеркало» акцентировал внимание совершенно на иных аспектах этой проблемы, нежели Стендаль.

Возьмем статью Достоевского 1861 г. «Выставка в Академии художеств за 1860—1861 годы». Среди картин, представленных на пей, внимание Достоевского привлекла картина Якоби «Партия арестантов на привале». Достоевский повествует о сюжете картины, с похвалой говорит о верном и точном изображении на ней героев и природы. Но в целом не удовлетворен: такое отражение могло бы быть сделано и фотографией или зеркалом, а они — не искусство; в картине Достоевский видит отсутствие художества. «Точность и верность нужны, элементарно необходимы,— подчеркивает писатель,— но их слишком мало; точность и верность покамест только еще матерьял, из которого потом создается художественное произведение; это орудие творчества. В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может; в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно виден будет он сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития»²⁹.

Нет необходимости спорить о том, справедлив ли Достоевский в оценке творчества Якоби. Важно подчерк-

²⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 4, с. 202.

²⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1979, т. 19, с. 153.

нуть другое. Разрабатывая теорию своего реализма, который он называл реализмом фантастическим, Достоевский подчеркивал способность художника обнаруживать в фактах обыденной действительности такую сложность и глубину, которая может превзойти самого Шекспира!

Чтобы показать, как сложна и многогранна проблема «искусство — зеркало», напомним рассуждения на эту тему В. Г. Короленко. Этот видный русский писатель и общественный деятель решительно возражал против сопоставления искусства с зеркалом. «Литература, — писал Короленко, — кроме «отражения», еще разлагает старое, из его обломков созидает новое, отражает и призывает»³⁰. Цель искусства «не просто отражать, — разъяснял он свою мысль, — а отражать, отрицая или благославляя»³¹. Для того чтобы выполнить эту великую миссию, художник должен выбрать такую «точку зрения», которая давала бы ему возможность видеть не только распад старого, отживающего, но и рождение нового, росту которого художник должен всемерно помогать.

Даже этот краткий экскурс в прошлое свидетельствует о том, что художники разных эпох и народов в своих рассуждениях о проблеме «искусство — зеркало» сосредоточивали внимание на разных ее сторонах. Стендаль действительно подчеркивал зависимость искусства от противоречий самой отражаемой действительности, Достоевский — роль художника, изображающего и преображающего действительность, Короленко — целенаправленность художественной деятельности.

Ленин внес существенные коррективы в традиционное сопоставление познания с зеркалом. В конспекте книги Аристотеля «Метафизика» он писал: «Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепок (=понятия) с нее *не есть* простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни...»³².

При анализе творчества Толстого Ленин не отбрасывает сопоставления искусства с зеркалом, а показывает, какими особенностями обладает это своеобразное зеркало. Толстой не понял революции, устранился от участия в ней, но в зеркале своего искусства отразил существенные

³⁰ В. Г. Короленко о литературе. М., 1957, с. 423.

³¹ Там же, с. 424.

³² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 330.

стороны революции. Противоречие? Да, противоречие. И Ленин со всех сторон показывает противоречия в статьях и художественных произведениях Толстого, такие противоречия, которые он называл кричащими, но которые были противоречиями самой реальной жизни.

«Противоречия во взглядах Толстого,— подчеркивал Ленин в статье «Л. Н. Толстой»,— не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху»³³.

Именно в процессе анализа творчества Толстого Ленин нашел возможность сформулировать один из важнейших законов искусства: «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»³⁴. Чтобы создать подлинное художественное произведение, человек, считал Ленин, прежде всего должен иметь талант художника.

Художник, в отличие от носителей других форм общественного сознания, обладает искусством перевоплощения. Об этом В. И. Ленин говорил М. Горькому. В постановке Московским Художественным театром пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» особенно восхитил В. И. Ленина Станиславский, игравший генерала Крутицкого. «Станиславский — настоящий художник,— говорил Владимир Ильич,— он настолько перевоплотился в этого генерала, что живет его жизнью в мельчайших подробностях. Зритель не нуждается ни в каких пояснениях. Он сам видит, какой идиот этот важный с виду чиновник. По-моему, по этому пути должно идти искусство театра»³⁵.

В. И. Ленин специально занимался проблемой различия социальной типологии (см., например, его статью «В лакейской»³⁶) и типологии художественной (см. письмо к И. Арманд от 24 января 1915 г.— т. 49, с. 54—57). Он разъяснил И. Арманд разницу между политической брошюрой и художественным произведением.

³³ Там же, т. 20, с. 22.

³⁴ Там же, т. 17, с. 206.

³⁵ Цит. по: *Дрейден С.* В зрительном зале — Владимир Ильич. М., 1967, с. 175.

³⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 139—145.

В романе, подчеркивал Ленин, «*весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов*» (там же). Большое значение для разработки вопроса о типизации и художественном образе имеет также анализ категорий общего и отдельного в статье Ленина «К вопросу о диалектике»³⁷.

Изучая формы общественного сознания, Ленин диалектически решал вопрос об их сходстве и различиях, говорил о законах, присущих всем видам общественного сознания, и показывал относительную самостоятельность искусства. Он не растворял искусство в других формах общественного сознания, как это делали представители культурно-исторической школы, особенно популярной во второй половине XIX в., не предлагал одной меркой измерять художественное произведение и социологический трактат только на том основании, что и тот и другой отражают духовную жизнь определенной эпохи. Ленин не упрощал, как это делали вульгарные социологи XX в., связи между экономическим базисом и художественным творчеством, не сводил духовную жизнь к экономическим закономерностям. В то же время Ленин не отделял друг от друга непреходимой стеной разные формы общественного сознания, соотнося литературу с политикой, социологией, философией, этикой, и не поддерживал теории абсолютной автономии искусства, столь близкой формалистам, структуралистам и другим модным на Западе теоретикам наших дней.

Анализируя творчество таких великих и сложных художников, как Л. Толстой и М. Горький, Ленин показал взаимодействие в их произведениях разных форм общественного сознания. Большой материал для изучения вопроса о различиях в характере мировосприятия художника и политика дает переписка Ленина с Горьким в первые годы революции. «Своим талантом художника Вы принесли рабочему движению России — да и не одной России — такую громадную пользу...»³⁸, — писал Ленин Горькому, называя его великим пролетарским писателем, и в то же время резко критиковал колебания Горького в области политики, эстетики, философии, называл Горького плохим политиком, когда тот совершал ошибки.

³⁷ Там же, т. 29, с. 316—322.

³⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 47, с. 220.

В. И. Ленин неоднократно подчеркивал значение различных видов общественного сознания в борьбе по политическим, философским, эстетическим вопросам. Когда А. В. Луначарский в период реакции увлекался богостроительством, Ленин писал Горькому, упомянув изменника социал-демократии Г. А. Алексинского: «Ежели бы Луначарского так же отделить от Богданова на эстетике, как Алексинский начал от него отделяться на политике...»³⁹.

В течение многих лет не утихает дискуссия о методе и мировоззрении художника. Здесь нет возможности специально осветить эту сложную и многоакцентную проблему. Напомним только об одной дискуссии, которая развернулась в 30-е годы в нашей стране. Одни исследователи утверждали тогда, что художники-реалисты способны создавать великие художественные произведения вопреки реакционному мировоззрению. Другие — нечто противоположное («вопрекисты» и «благодаристы»). Опираясь на теоретические позиции вульгарных социологов, эти ученые разрывали наследие крупных художников на две части: художественную и теоретическую. Теоретические статьи, дневники, письма, прямые публицистические высказывания писателей в тексте художественного произведения, по мнению этих теоретиков, дают материал для определения особенностей мировоззрения художника. Система образов, жанры, композиция, сюжет, язык его художественных произведений лишь иллюстрируют эти особенности его мировоззрения.

Ленинское эстетическое наследие опровергает эту надуманную схему. Ленин исходил из иного понимания искусства: он видел синтетический характер искусства, предлагая его комплексное изучение. Этот подход Ленина к произведениям искусства особенно ярко проявился в цикле статей о Толстом. «Противоречия в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого — действительно кричащие»⁴⁰, — сказал он и показал, как надо в единстве изучать эти противоречия великого художника в его публицистике и в художественном творчестве. Принцип такого комплексного подхода к произведениям искусства Ленин развил в обобщающей формуле в беседе с Кларой Цеткин, когда он говорил: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корня-

³⁹ Там же, т. 48, с. 161.

⁴⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 209.

ми в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»⁴¹. Эта формула Ленина стала хрестоматийной. В ней с необычайной точностью и лапидарностью запечатлены многолетние раздумья В. И. Ленина над процессом развития искусства, его сущностью и призванием. Свою эстетику Ленин создавал, обращаясь к шедеврам мирового искусства, и акцентировал внимание на том, что великое искусство имеет большое познавательное значение и воспитывает в людях лучшие чувства и мысли. «...Без „человеческих эмоций“ никогда не бывало, нет и быть не может человеческого *искания* истины»⁴², — разъяснял В. И. Ленин общий закон человеческого познания и отмечал эмоциональную сторону воздействия искусства на человека.

Подлинное искусство, по Ленину, заставляет испытывать человека высокое эстетическое наслаждение. «Ничего не знаю лучше „Appassionata“, — говорил Ленин Горькому, — готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»⁴³ В. И. Ленин восторгался людьми, способными создавать прекрасное. Совсем иначе отзывался он о формалистическом искусстве: «Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих „измов“ высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости»⁴⁴.

Подлинное искусство, по Ленину, синтетично: в нем объединяются эмоциональные, идейные, волевые и эстетические начала. Оно глубоко народно.

Ленинская концепция народности искусства воинственно противостоит элитарным теориям буржуазных эстетиков. Она продолжает в этом отношении традицию русской революционно-демократической мысли, начиная с Белинского, считавшего народность альфой и омегой эстетики своего времени. Действительно, народность — категория, вбирающая все остальные категории эстетики. Но Ленин жил и творил в иную эпоху, нежели предшествен-

⁴¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 663.

⁴² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 112.

⁴³ В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 645.

⁴⁴ Там же, с. 663.

ник полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении. По определению самого Ленина, это была уже эпоха движения самих масс, третий, пролетарский этап освободительной борьбы в России⁴⁵. На этом этапе традиционная для русской эстетики идея народности искусства получила в трудах Ленина дальнейшее развитие. И здесь Ленин опирался тоже на Маркса. Ведь еще в 1871 г. Маркс писал: «Идейное движение, происходящее сейчас в России, свидетельствует о том, что глубоко в низах идет брожение. Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа»⁴⁶.

Определяющим звеном ленинской эстетики является мысль о плодотворности для искусства его связи с освободительной борьбой народа. Эта идея проходит красной нитью через все суждения В. И. Ленина об искусстве. Само название ленинских работ о Толстом свидетельствует о том, что Ленин определял значение Толстого как художника и мыслителя применительно к разным периодам третьего этапа освободительной борьбы: «Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908), «Л. Н. Толстой» (1910), «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение» (1910), «Толстой и пролетарская борьба» (1910), «Л. Н. Толстой и его эпоха» (1911).

Отстраняя привычные схемы, Ленин показал своеобразие русской революции и ее движущих сил, всенародность ее общедемократических и пролетарских идеалов и в этом свете раскрыл значение Толстого как гениального художника мирового масштаба. Великий Толстой не мог не отразить в своем творчестве особенностей этой крестьянской, буржуазно-демократической по своему характеру революции, и это отражение имеет мировое художественное значение: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»⁴⁷, — писал Ленин.

Гнев и возмущение вызвали у В. И. Ленина авторы сборника «Вехи», пытавшиеся доказать, что будто бы связь русской литературы с освободительным движением угнетала художников, вынуждая их решать задачи, которые должны решать якобы только социология и политика.

⁴⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 261.

⁴⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 33, с. 147.

⁴⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

Авторы «Вех», этой «энциклопедии либерального ренегатства»⁴⁸, призывали художников отказаться от участия в освободительном движении и заняться строительством своего духовного мира.

Многие буржуазные мыслители и ревизионисты проповедовали и проповедуют, что художник не должен заниматься проблемами идеологии, в частности политикой, поскольку все это якобы дает лишь искаженные картины жизни. И только В. И. Ленин доказал, что абстрактной, общей идеологии и политики не существует вообще, а есть идеология и политика буржуазные, искажающие представление о жизни в угоду господствующим классам, и есть идеология и политика борющихся угнетенных классов, интересы которых совпадают с прогрессивным движением истории. Одна идеология сбивает художника с правильного пути, другая помогает ему в освоении действительности и в борьбе за лучшее будущее человечества.

И, зная силы народа, Ленин ставил перед ним задачу не только обогащения знанием и пониманием бесценных сокровищ мировой культуры, но и создания новой культуры, нового искусства и литературы: «Поднять наинизшие низы к историческому творчеству...»⁴⁹ — вот какую задачу ставил Ленин перед партией, вот решению какой задачи постоянно помогал он лично.

Широко известно, как высоко ценил Ленин художественные произведения, в которых изображались герои нашего времени. Сколько бесценных советов при решении этих трудных вопросов находили и находят наши писатели в трудах Ленина, как он умел поддерживать все новое и с какой принципиальной глубиной осуждал ошибки и заблуждения наших литераторов!

Это новое искусство, новая литература были призваны помогать историческому творчеству масс и выражать их точку зрения на все, что происходит в мире. И высоки были требования В. И. Ленина к этому новому искусству, к этой новой литературе. Она должна избежать «полуобломовского, полуторгашеского» принципа взаимоотношений с читателями, согласно которому «писатель пописывает, читатель почитывает»⁵⁰. В условиях революционной борьбы и социалистического строительства между

⁴⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19, с. 168.

⁴⁹ Там же, т. 35, с. 189.

⁵⁰ Там же, т. 12, с. 102.

писателем и читателем должны быть иные формы отношений. И Ленин старался создать все условия для активного содружества и роста нового читателя и нового писателя. Еще в 1913 г. он писал М. Горькому, определяя задачи современной журналистики: «Читатель новый, пролетарский, — сделаем журнал дешевым, — беллетристику станете Вы пускать только демократическую, без пытья, без ренегатства»⁵¹. «Грубоват. Идет за читателем, а падо быть немножко впереди»⁵², — говорил Ленин о некоторых произведениях Д. Бедного, несмотря на общую высокую оценку агитационного значения его поэзии.

Необходимость в новом методе художественного изображения на рубеже XIX—XX вв. ощущалась уже довольно остро. Что такое метод изображения в искусстве?

Художник изучает реальный мир. Это — предмет его изображения. Отражая и преобразая реальный мир в свете своего эстетического идеала, художник создает как бы вторичный мир, эстетическую реальность. При анализе соотношения изображаемого мира с его изображением, реальной жизни с искусством, способов постижения и изображения этого реального мира складываются индивидуальные художественные методы и методы типологические, такие, как классицизм, сентиментализм, романтизм, натурализм, реализм, символизм, социалистический реализм.

Споры о реализме начались в конце XIX в. Самоуверенные модернисты говорили о порочности самых принципов реалистического творчества, их кризисе и считали себя новаторами, открывателями новых путей развития искусства. Но сознательно или бессознательно они путали принципы реализма и натурализма, вели борьбу против правдивого изображения жизни в искусстве, против освободительных идей. В своей программной статье «Элементарные слова о символической поэзии» К. Бальмонт рассматривал всю историю мировой литературы как историю борьбы символизма и реализма: «В то время, как поэты-реалисты рассматривают мир наивно, как простые наблюдатели, подчиняясь вещественной его основе, поэты-символисты, пересоздавая вещественность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и пропикают

⁵¹ Там же, т. 48, с. 161.

⁵² См.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30-ти т., т. 17, с. 45.

в его мистерии»^{52а}. Так возник один из эстетических пустоцветов, родственных тому философскому, о котором в статье «К вопросу о диалектике» писал Ленин. Это «пустоцвет, растущий на живом дереве, живого плодотворного, истинного, могучего, всеильного, объективного, абсолютного, человеческого познания»⁵³.

Однако пустоцвет в философии отличается от пустоцвета в эстетике. Ошибочные исходные тезисы в модернистской эстетике далеко не всегда predetermined у модернистов только ошибочные выводы. Видимо, здесь следует учитывать относительную самостоятельность эстетических систем, изучающих особый вид общественного сознания, искусство, дающее синтетическое изображение жизни. Многие исследователи долгое время не учитывали этой специфической особенности модернистских эстетических систем и пытались доказать, что все абсолютно модернистские выводы носят реакционный характер. Такой подход приводил к упрощению реального процесса. Сейчас он постепенно преодолевается (ср.: Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. М., 1968, с. 212).

Иную позицию по отношению к реализму заняли в эти годы Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, В. Г. Короленко, А. М. Горький. Писатели-демократы в своих размышлениях о путях развития литературы, о героях своего времени, о методе анализа современной жизни стихийно шли навстречу положениям, сформулированным Марксом и Лениным. Но, к сожалению, этот важный вопрос очень мало изучен.

Еще в конце 80-х годов прошлого века Ф. Энгельс упрекал Маргарет Горкнесс за то, что ее рассказ «Городская девушка» «недостаточно реалистичен», так как в нем «рабочий класс фигурирует как пассивная масса, не способная помочь себе», тогда как в действительности «мятежный отпор рабочего класса угнетающей среде... его судорожные попытки... восстановить свое человеческое достоинство вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма»⁵⁴. Речь шла об изображении революционной борьбы, о создании героя нового времени, активного борца за лучшее будущее.

^{52а} *Бальмонт К.* Горные вершины. М., 1904, с. 94.

⁵³ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 332.

⁵⁴ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 37, с. 35—36.

Русские писатели-демократы конца XIX в. принципов реализма не отрицали, но считали необходимым изменить приемы реалистического творчества в соответствии с изменившимися условиями общественной жизни. Они боролись за новый этап в развитии реализма.

В. Г. Короленко пытался разобраться в том, как изображаются герои времени в реалистических, романтических, натуралистических произведениях, как в них показаны отношения героев и массы. Короленко осуждает модный в те годы натурализм, который «отрицает самую возможность героизма в человечестве и малое отождествляет с низким»⁵⁵. Писатель даже полагает, что романтическая реакция на такое унижение человека вполне законна. В эпоху, когда Ницше бурно проповедовал свою элитарную концепцию искусства для избранных и прославлял «сверхчеловека», презирующего народ, Короленко писал: «Значение масс несомненно и установлено; массы состоят из единиц, но каждая единица — существо сложное. То, что мы называем героизмом, свойство не одних героев»⁵⁶. Поэтому Короленко осуждает тот романтизм, который лишает героизма массу и приписывает его исключительно герою; осуждает он и тот реализм, точнее — натурализм, который признает значение масс, но не видит их героизма. И Короленко делает замечательный вывод: «...открыть значение личности на почве значения массы — вот задача нового искусства, которое придет на смену реализму»⁵⁷.

Так уже к концу XIX в. начала формироваться новая концепция личности, писатели все чаще стали говорить о необходимости нового художественного метода, новой структуры художественного освоения мира. Горький в переписке с Чеховым выдвинул идею создания героического реализма.

Когда свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, вопрос о создании нового искусства, достойного новой эпохи, встал с особой остротой. Появился целый ряд литературных группировок, каждая из которых претендовала на звание выразителя духа времени, идеологии и психологии победивших классов. Между группировками шла ожесточенная борьба. Какую же позицию по отношению к ним занимал Ленин? Вспомнив

⁵⁵ В. Г. Короленко о литературе, с. 414.

⁵⁶ Там же, с. 415.

⁵⁷ Там же.

традиционную формулу — массам нужны хлеб и зрелища, Ленин спорил с ней: «...зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение»⁵⁸. Народу же нужно великое искусство. С этой высокой точки зрения Ленин подходил к оценке возникших в те годы литературных группировок.

Отношение Ленина к пролеткультам было двойственным. Эти массовые организации возникли накануне Октября. В первые годы революции они насчитывали в своих рядах до 400 тыс. членов; 80 тыс. человек реально участвовали в различных студиях и кружках. Пролеткульты издавали около двух десятков журналов. Ленин радовался массовому процессу вовлечения народа в сферу художественного творчества.

Но во главе этих организаций стояли А. Богданов и его сторонники, пытавшиеся внедрить в сознание участников Пролеткультов антимарксистские теории. Поэтому Ленин решительно боролся против сектантских установок пролеткультов, против их нигилистического отношения к культуре прошлого, против их попыток создать свою особую, будто бы чисто пролетарскую культуру, создать ее в лабораторных условиях студий, оторванных от органов Советской власти, Коммунистической партии. «Задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена *только* силами самого пролетариата, учеными, художниками, инженерами и т. п., вышедшими из *его* среды», — этот тезис Плетнева Ленин назвал «архифальшью»⁵⁹. Ленин не мог согласиться с Плетневым, когда этот теоретик Пролеткульта утверждал, будто бы в буржуазном обществе искусство запято только украшением жизни, а искусство пролетариата должно изменять жизнь. По мнению Плетнева, потребительская точка зрения на искусство должна замениться производственной. Тот же теоретик пытался убедить своих читателей в том, что стиль современного искусства должен стать «телеграфно-четким, отрывистым»⁶⁰. Этим надуманным формулам противостояло заявление Ленина о том, что для пролетариата «язык Тургенева, Толстого, Добролюбова, Чернышевского — велик и могуч»⁶¹.

⁵⁸ В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 659.

⁵⁹ Там же, с. 461.

⁶⁰ Там же, с. 465.

⁶¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 294.

Претендентами на монопольное право называться художниками пролетариата, художниками и теоретиками советского искусства объявили себя футуристы, среди которых место Маяковского было особое. Отношение Ленина к Маяковскому широко освещалось в нашей печати. Маяковский, как известно, безоговорочно принял революцию, и его творчество далеко выходит за рамки футуристических программ. Однако необходимо подчеркнуть, что зрелые произведения Маяковского появились уже после смерти Ленина. Во многих же из тех произведений Маяковского, которые Ленин слышал или читал, еще ощущались отзвуки футуристических теорий, а Ленин не мог принять кощунственного отношения футуристов к классикам нашей литературы и их печально знаменитой фразы в манифесте «Пощечина общественному вкусу» (1912): «Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., проч. с парохода современности». Ленин осудил поэму Маяковского «150 000 000», напечатанную без имени автора (футуристам казалось, что отсутствие имени автора — это демонстрация отрицательного отношения к субъективизму; программное заявление по этому вопросу мы находим все в том же манифесте, где параграф четвертый читается: «Стоять на глыбе слова „мы“ среди моря свиста и негодования»). Ленин называл поэму Маяковского, как вспоминает Луначарский, «вычурной и штучарской»⁶². Резко отрицательное отношение Ленина к этой поэме, видимо, определилось и еще одним обстоятельством, на которое обратил внимание Е. И. Наумов. «Поэма „150 000 000“, изданная в Государственном издательстве без фамилии автора,— пишет исследователь,— с грифом — „Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика. Пролетарии всех стран, соединяйтесь!“ — вполне могла восприниматься некоторыми читателями в обстановке тех лет, как одобренный государством образец нового искусства»⁶³. Государственная надпись на этой книжке гласила: «Товарищу Владимиру Ильичу с комфутским приветом В. Маяковский, Л. Брик, О. М. Брик, Борис Кушнер, Б. Малкин, Д. Штеренберг, Нат. Альтман». Прочитав поэму, возмущенный Ленин сказал: «А знаете, это очень интересная литература. Это особый вид коммунизма. Это хулиганский коммунизм»⁶⁴.

⁶² В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 666.

⁶³ Литературное наследство. М., 1958, т. 65, с. 212.

⁶⁴ Там же.

Вместе с тем известно, что Ленин, знакомясь с новыми произведениями Маяковского, слушая отзывы о его творчестве молодежи художественных вузов, по выражению Н. К. Крупской, «подобрел к Маяковскому». Высоко оценил Ленин стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся», направленное против бюрократов, хотя и с оговоркой: «Я не принадлежу к поклонникам его поэтического таланта...»⁶⁵.

Хотелось бы обратить внимание и еще на одну, как мне кажется, заслуживающую внимания сторону этого отзыва. Ленин дал оценку этому стихотворению Маяковского в речи «О международном и внутреннем положении Советской республики», произнесенной 6 марта 1922 г. В этой же речи за положительным отзывом о сатире в стихотворении Маяковского следует рассуждение Ленина о типе Обломова, художественно воссозданном Гончаровым. Это сравнение с классиком было в пользу Маяковского.

Если к Маяковскому Ленин «потеплел», то отношение его к футуристам осталось неизменным. «Нельзя ли найти надежных *а н т и* футуристов?»⁶⁶ — спрашивал Ленин М. Н. Покровского.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что Ленин в строительстве новой социалистической культуры не мог принять эстетических платформ Пролеткульта и футуризма. Ведь Ленин был не только величайшим революционером, новатором, но и подлинным защитником и продолжателем передовых традиций.

Ленин был убежденным сторонником и пропагандистом реалистического метода в искусстве. По свидетельству Луначарского, «Ленин особенно ценил крепкий, социальный реализм, дающий художественно сгущенное изображение общественных явлений через их типично выразительные примеры»⁶⁷. В другом месте Луначарский подчеркивал: «Он любил русских классиков, любил реализм в литературе, в живописи и т. д.»⁶⁸ Приведем еще одно высказывание Луначарского об эстетических вкусах Ленина. «Вообще же искусство прошлого, — писал Луначарский, — в особенности русский реализм (в том

⁶⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 13.

⁶⁶ Там же, т. 52, с. 180.

⁶⁷ Луначарский А. В. Ленин. — Литературная энциклопедия. М., 1932, т. 6, с. 250.

⁶⁸ В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 665.

числе и передвижников, например), Владимир Ильич высоко ценил»⁶⁹.

Когда говорят об отношении В. И. Ленина к реалистическому искусству, которое он ставил столь высоко, то, к сожалению, не всегда обращают внимание на то, что Ленин интересовался художественным реализмом в самых разных формах его проявления. Ему дорог гармонический, овеянный духом Возрождения реализм Пушкина, горький, с его беспощадным смехом сквозь слезы реализм Гоголя, глубокий психологический и монументально-эпический реализм Льва Толстого, откровенно публицистический, обнажающий язвы эксплуататорского общества реализм Чернышевского, овеянный лирикой реализм Тургенева. Ленин высоко ценил сатиру Салтыкова-Щедрина и очерки Глеба Успенского.

Термины «реализм», «реалистический» часто встречаются в работах Ленина. Но содержание этого термина в трудах и устных выступлениях Ленина еще недостаточно изучено, как недостаточно проанализированы и раздумья Ленина о реализме в науке и политике, в философии, в искусстве, не выяснено, что объединяет и что разъединяет эти виды различного реализма, как они взаимодействуют.

Размышления В. И. Ленина о реализме и об образцовом русском языке⁷⁰ имеют большое значение для решения сложных теоретических проблем и практических задач нашей культуры. Крупным событием в ее истории явилось создание по инициативе В. И. Ленина и под редакцией Д. Н. Ушакова «Толкового словаря русского языка». Ленинское учение о культурном наследстве и о новаторстве в культуре определило магистральную линию и в той дискуссии о реализме, которая возникла еще в конце прошлого века и продолжается в наши дни.

Классически верна ленинская мысль о том, что «хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством...»⁷¹. По Ленину, хранить наследство — это не только уметь ценить лучшее в прошлом, хотя и этому нужно непрестанно учиться, это вместе с тем — уметь обогащать прошлое новым его прочтением, уметь видеть в нем потенциальное будущее сегодняшнего дня. Это

⁶⁹ Там же, с. 670.

⁷⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 49.

⁷¹ Там же, т. 2, с. 542.

отноудь не значит, что в классику можно вносить субъективные дополнения. Хранить наследство означает совсем другое — в самом наследстве находить основу для новых выводов, делать его союзником современности. Таким союзником самого Ленина на его пути к революции стал, в частности, роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?».

В известном споре о Чернышевском Ленин гневно говорил Валентинову: «Я заявляю: недопустимо называть примитивным и бездарным „Что делать?“». Под его влиянием сотни людей делались революционерами. Могло ли это быть, если бы Чернышевский писал бездарно и примитивно? Он, например, увлек моего брата, он увлек и меня. *Он меня всего глубоко перепаял.* ...Это вещь, которая дает заряд на всю жизнь. Такого влияния бездарные произведения не имеют. — Значит, — спросил Гусев, — вы не случайно назвали в 1903 году вашу книжку „Что делать?“ — Неужели, — ответил Ленин, — о том нельзя догадаться?» ⁷².

Для искусствоведов и литературоведов-ленинцев искусство и литература прошлого живут в настоящем настолько, насколько они непреходящи, актуальны в настоящем. Ленинское учение о традициях и новаторстве — могучее оружие и художественной, и эстетической современной мысли. Оно обязывает наших художников-искусствоведов творчески подходить ко многим традиционно установившимся в искусстве и в науке о нем формам и формулам. Именно за это в эстетике горячо ратует в своей статье «Горизонты художественного образа» академик М. Б. Храпченко, подчеркивая, что в наше время при анализе сущности художественного образа уже нельзя ограничиться гегелевским утверждением, что в основе его лежит единство общего и конкретного, единичного ⁷³.

В сочинениях Ленина содержится много примеров из произведений художников слова всех времен и народов. Решая большие философские, социальные и политические вопросы, Ленин находил нужным обращаться к классическим произведениям литературы, чтобы на их примере дополнить, выразить, уточнить, углубить свои мысли. Высоко ценил Ленин за их общественный пафос произ-

⁷² В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 647, 648.

⁷³ Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. Статьи первая. — Вопр. лит., 1980, № 11, с. 137 и далее.

ведения русских классиков, многократно обращаясь в своих работах к созданным им образам и метким выражениям. «Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств. Богатые результаты совершеннейшей умственной лаборатории делаются общим достоянием»⁷⁴, — заметил в своей речи по случаю открытия памятника Пушкину А. Н. Островский. Работы Ленина учат нас делать эти результаты совершеннейшей умственной лаборатории классиков нашим общим творческим достоянием.

Высказывания В. И. Ленина по проблеме традиций и новаторства, о реализме, его философские и социологические труды определили пути исследования в нашей науке проблемы нового художественного метода социалистического реализма. И именно Ленин ответил на вопрос, мучивший Энгельса: «Даст ли нам Италия нового Данте, который запечатлеет час рождения... новой пролетарской эры?»⁷⁵. Этого нового Данте Ленин увидел в великом сыне России — Максиме Горьком, назвав его крупнейшим представителем нового пролетарского искусства, подчеркнув его значение для культуры всего мира.

В Уставе Союза советских писателей, принятом на Пятом съезде писателей, сказано: «Испытанным творческим методом советской литературы является социалистический реализм, опирающийся на принципы партийности и народности, метод правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. Социалистический реализм обеспечил советской литературе выдающиеся достижения; располагая неисчерпаемым богатством художественных средств и стилей, он открывает все возможности для проявления индивидуальных особенностей таланта и новаторства в любых жанрах литературного творчества»⁷⁶.

Среди важнейших категорий социалистического реализма ведущее место занимает ленинский принцип партийности литературы и искусства. В 1905 г. появилась статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». «Несмотря на то, — писал А. В. Луначарский в 1932 г., — что со времени написания этой

⁷⁴ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12-ти т., т. 10, с. 111.

⁷⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 22, с. 382.

⁷⁶ Пятый съезд писателей СССР. 23 июня — 2 июля 1971 года: Стеногр. отчет. М., 1972, с. 173.

статьи прошло больше четверти века, она до сего времени ни на йоту не потеряла своего глубочайшего значения»⁷⁷.

Это заключение А. В. Луначарского справедливо и для нашего времени, когда с момента появления статьи В. И. Ленина прошло уже три четверти века.

В чем сила этой статьи? Прежде всего в том, что она дала новую жизнь понятию «партийность». Традиционно слово «партийность» толковалось как отражение взглядов и чувств небольшой группы людей, противостоящих мнению широких масс и тем самым рисующих жизнь в искаженном свете. Ленинское понимание партийности иное. Коммунистическая партийность — это точка зрения передового класса, пролетариата, который в борьбе за собственную свободу борется за свободу всех угнетенных. Марксистско-ленинское мировоззрение помогает ему постигать в этой его борьбе сложные законы истории. «Литературное дело,— писал В. И. Ленин,— должно стать частью общепролетарского дела, „колесиком и винтиком“ одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса»⁷⁸. В эстетике коммунистическая партийность — это борьба за правдивое изображение жизни на основе ее объективных законов.

В свое время М. Горький писал: «Температура индивидуализма у литераторов гораздо выше, чем у других мастеров культуры»⁷⁹. На Первом съезде советских писателей он заявил о том, что большинство писателей приняли правду партии. «Я высоко ценю эту победу,— подчеркивал Горький,— ибо я, литератор, по себе знаю, как своевольны мысли и чувства литератора, который пытается найти свободу творчества вне строгих указаний истории, вне ее основной, организующей идеи»⁸⁰.

Ленинское учение о партийности литературы и искусства — не декларативная формула, а стройное учение, связанное с решением важнейших проблем новой эстетики: с критикой различных представлений о свободе в крепостническом обществе, в мире буржуазном, в трудах индивидуалистически настроенной интеллигенции, с учением о специфике искусства, с борьбой за социалистиче-

⁷⁷ Литературная энциклопедия, т. 6, с. 259.

⁷⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 100—101.

⁷⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 27, с. 47.

⁸⁰ Там же.

ский идеал общественного устройства, с вопросами традиций и новаторства, с проблемой народности.

Учение Ленина о партийности связано с его умением внедряться в глубины реальной жизни. Доверять жизни — это значит давать точный и глубокий анализ ее явлений. Этим талантом обладал Ленин. Н. К. Крупская отмечала, что у него «всегда органическая какая-то связь с жизнью»⁸¹, подчеркивала, что «он впитывал жизнь во всей ее сложности и многогранности»⁸².

Вопрос о партийности литературы и искусства — это вопрос о мировоззрении художника. Советскому литературоведению пришлось вести борьбу с вульгаризаторским пониманием мировоззрения художника, развитым, в частности, в трудах теоретиков РАППа.

Как известно, рапповцы выдвигали в 20-е годы вульгаризаторский лозунг: метод советской литературы — это метод диалектического реализма. Они утверждали, что если художник изучит основы диалектического и исторического материализма, то он сможет создать выдающиеся произведения нового искусства. Разумеется, передовое мировоззрение расширяет творческие возможности художника, но оно не может заменить таланта, мастерства, понимания законов искусства. «...Понять, освоить политически, — писал Алексей Толстой, — еще не значит освоить художнически. Очень часто художническое освоение отстает от современности или охватывает ее по поверхности, внешне и даже в том случае, когда художник политически стоит как будто на должной высоте»⁸³.

В. И. Ленин показал связь проблемы партийности с критикой различных видов индивидуализма, с борьбой за социализм, с проблемой свободы, с определением особенностей искусства, с вопросами традиций и новаторства. Проблема партийности искусства тесно связана с проблемой народности: в результате Октябрьской революции рабочие и крестьяне получили право на создание великого искусства и создали его. В Советской стране литературное дело стало частью общепартийного, общегосударственного дела. Формула Ленина о партийности искусства подразумевает связь литературного дела с другими

⁸¹ Крупская Н. К. Воспоминания о Ленине. 2-е изд. М., 1968, с. 485.

⁸² Там же, с. 477.

⁸³ Толстой А. Н. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 13, с. 311.

формами общественного сознания народа, создает условия для комплексного анализа содержания и художественной формы произведений искусства.

* * *

Искусство, по Ленину,— не иллюстрация готовых формул, а творческое исследование жизни художником; эстетика, наука об искусстве — творческое изучение этого художественного исследования.

Ленинская эстетика является составной частью марксистско-ленинского мировоззрения, разработке основ которого В. И. Ленин посвятил всю свою жизнь. Еще в 1910 г. в статье «Герои оговорочки» он писал: «Задача дня — копать, хотя бы при самых тяжелых условиях, руду, добывать железо, отливать сталь марксистского миросозерцания и надстроек, сему миросозерцанию соответствующих»⁸⁴.

Это единственное исторически перспективное мировоззрение является историческим достоянием пролетариата. Буржуазия не смогла выработать такого мировоззрения, как не смогла она и выдвинуть деятеля, который мог бы сплотить вокруг своего имени все человечество. Как хорошо сказал английский писатель Х. Колдуэлл: «Русская революция с самого начала совершалась под руководством Ленина, значение которого с тех пор неуклонно растет не только в Советской России, но также во всем буржуазном мире... И с каждым годом все более ясным и несомненным становится тот факт, что вокруг Ленина вращается, как вокруг своего главного стержня, вся история XX в.»⁸⁵

На краеугольной основе принципов марксистско-ленинской эстетики и происходит развитие всего передового искусства современности.

⁸⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 95.

⁸⁵ Лит. газ., 1961, 1 мая.

ОТ «ДВИЖУЩЕЙСЯ ЭСТЕТИКИ» К ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ

В. И. Сахаров

Литературным воззрениям самобытного русского мыслителя Ивана Васильевича Киреевского (1806—1856) за весь долгий период их бытования и оценки в нашей и зарубежной критике и науке о литературе суждено было встретить и пережить непонимание, ожесточенные нападки, многие десятилетия молчания и забвения и пору всеобщего интереса или субъективных толкований. Столь непростая судьба этих воззрений во многом объясняется тем, что Киреевский — критик и теоретик литературы для последующих поколений почти всегда был заслонен Киреевским — создателем оригинальной философии истории и теоретиком славянофильства.

После известной статьи философа-идеалиста М. Гершензона (1908), превратившей И. В. Киреевского в «учителя жизни», а его славянофильские взгляды — в роковую ошибку слишком оригинального «сектантского» мышления, изучение литературно-эстетического наследия писателя стало еще более трудным делом, ибо Гершензон упростил мешавшую ему и другим толкователям существенную сложность миросозерцания философа. Теперь уже легко было писать о Киреевском — философе истории или же, отвергая эту философию за консервативность, говорить о религиозно-этическом учении «знаменитого славянофила». Соответственно расчленяются и оцениваются литературные взгляды, воспринимающиеся как иллюстрации к теории. Не случайно именно по этим двум направлениям и развивалась в основном западная литература о Киреевском, которая, заметим, весьма богата: только за последние годы ее дополнили солидные монографии историков П. Кристофа, В. Гёрдта, Э. Мюллера, Э. Глисона и несколько ценных публикаций рукописного наследия писателя ¹.

¹ См.: *Müller E.* Russischer Intellekt in europäischer Krise. Ivan Kireevsky. Köln; Graz, 1966; *Goerd W.* Vergöttlichung und Gesellschaft. Studien zur Philosophie von I. V. Kireevskij. Wiesbaden, 1968; *Christoff P.* An Introduction to Nineteenth Century Russian Slavophilism. A Study of Ideas. The Hague; Paris, 1972,

Поэтому литературные взгляды Ивана Киреевского доставили немало трудностей их исследователям. И главная трудность была в том, по какому принципу разделить неделимое, как из развивающегося, органичного миросозерцания изъять литературную теорию и как эту теорию изучать. Здесь предлагались варианты. Ю. В. Манин, автор содержательной работы о философской эстетике И. Киреевского, утверждает, пусть и с оговорками, что эстетика эта в основном завершилась статьей 1834 г. о поэзии Н. М. Языкова; В. И. Кулешов считает славянофильскими и ранние статьи критика². Эти точки зрения почти противоположны, но к славянофильскому периоду деятельности Киреевского исследователи относятся довольно единодушно: это пора упадка, ухода критика из литературы в «дебри схоластики». Такому мнению в немалой мере способствует и то, что в 40—50-е годы И. Киреевский не писал собственно литературных статей, а его многочисленные высказывания тех лет о литературе не только обойдены вниманием исследователей, но и порой просто не опубликованы. Поэтому о литературной теории И. Киреевского и других славянофилов с такой легкостью говорится: «Для их оценок характерен один универсальный — славянофильский — критерий»³.

Между тем простое обращение к материалу, в том числе и архивному, свидетельствует, что И. Киреевский отнюдь не перестал думать и писать о литературе после приобщения к идеям славянофильства. Все его статьи 40—50-х годов, библиографические заметки, а также многие письма и дневниковые записи включают в себя и весьма разветвленные, серьезные суждения о литературе. Иногда, как в случае с молодым Л. Толстым, речь идет об оценке нового явления; чаще говорится о вершинах мировой классики, об античной литературе, Гёте, Пушкине, Гоголе; анализируются жанровая природа романа, повести, сущность изящного, трагического, фантастического и т. д. Иначе говоря, мысли позднего И. Киреев-

vol. 2; *Gleason A. European and Muscovite. Ivan Kirceevsky and the origins of Slavophilism.* Cambridge (Mass.), 1972.

² См.: Манин Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969, с. 100; Кулешов В. И. Славянофилы и русская литература. М., 1976, с. 36, 55—58.

³ Ликовский Ю. З. Из истории русской общественно-литературной мысли 40—50-х годов XIX столетия. Киев, 1972, с. 151.

ского о литературе имеют своей основой не только «универсальный славянофильский критерий». Это именно «движущаяся эстетика», самобытная и разработанная литературно-эстетическая мысль.

Поражает богатство этой непрерывно пульсирующей мысли. Взгляду новейшего исследователя, привыкшего к строгой классификации, трудно сразу уловить внутреннюю логику размышлений И. Киреевского о литературе. Размышления эти порой являются по роду своему литературной критикой, насыщены полемикой и злобой дня, и потому Киреевскому так быстро и увлеченно отвечали прирожденные критики и полемисты Белинский и Герцен⁴, да и Д. И. Писарев не остался равнодушен к посмертной публикации литературно-критического наследия писателя. В то же время И. Киреевский начинает оценивать вершины классики, произведения великих писателей России и Запада, причем это не просто оценка, но и определение места произведения в творчестве его создателя и общем движении русской и мировой литературы, сделанное с необходимой долей историзма. По сегодняшним понятиям, это уже разговор на уровне литературоведения, истории и теории литературы. Нередко мысль И. Киреевского устремляется и в сферу философской эстетики.

Однако мы видим перед собой разные изгибы и формы одной и той же литературной теории, имеющей внутри себя устойчивое ядро, организующее начало. Эта внутренняя сила соединяет внешне разрозненные высказывания и фрагменты И. Киреевского в целостную, хотя и не развернутую полностью «движущуюся эстетику», которую мы будем именовать литературной теорией. Отсутствие в 40—50-е годы чисто литературных статей не отрицает факта существования этой теории. К тому же известно, что Киреевский работал как бы рывками,

⁴ Примечательно, что в глазах последующих поколений Киреевский был единственным деятелем славянофильства, в той или иной мере сопоставимым с Герценом — идеологом западничества. Иногда такое сопоставление приводило к своего рода «типологии» русской истории и культуры. Так, В. В. Розанов сделал этих мыслителей родоначальниками двух главных направлений в развитии русской мысли: «От Киреевского пошли русские одиночки... От Герцена пошла русская „общественность“» (*Розанов В. В. И. В. Киреевский и Герцен. — Новое время*, 1911, 12 февр.).

когда появлялась возможность публиковать написанное⁵. В 40—50-е годы его статьи и заметки группируются вокруг славянофильских журналов и сборников. И всегда в эти годы писатель выступает прежде всего как теоретик славянофильства, оставляя систематическое изложение литературных воззрений на будущее и тем не менее постоянно возвращаясь к художественному материалу.

«Изнутри всей совокупности человеческих отношений рождается свободное искусство и, явившись на свет, снова входит в самую глубину человеческого духа, укрепляя его или расслабляя, собирая его силы или расточая их»⁶, — писал И. Киреевский. Сказано это в главном манифесте славянофильства — статье «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России» (1852)⁷. Тем не менее мысль эта совсем не похожа на внезапное просветление погруженного в дебри схоластики мрачного ума. Очевидно, что эстетическая идея Киреевского — результат «всей совокупности» его многолетних размышлений об искусстве, истории и человеке, и об этом говорят завершенность и строгая красота афористичной мысли. Таких примеров, на первый взгляд внезапного, а на самом деле весьма логичного появления литературной теории внутри, казалось бы, нелитературных статей, у позднего Киреевского можно отыскать много.

Помимо всего прочего, литературные воззрения Ивана Киреевского скреплены воедино его самобытной личностью. У него было то, что определяет лицо критика, — собственный стиль мысли и письма. Писарев в своей сер-

⁵ Киреевский был весьма ленив, и для него такие вспышки литературной деятельности неизбежно начинались с трудной победы над собственной натурой. В начале 1845 г. он так сообщал своему другу, писателю В. Ф. Одоевскому, о выходе первого номера редактируемого им журнала «Москвитянин»: «Он (журнал. — В. С.) покажет тебе, что я должен был из халата перерядиться в сюртук, из деревни пересехать в Москву, от сохи взяться за перо, от моего конного завода перейти к скотному двору литературных баранов (где теперь надеж мыслей и стихов) ...» (РО ИРЛИ. РГ, оп. 12, ед. хр. 202, л. 1).

⁶ Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: В 2-х т. М., 1911, т. I, с. 215—216 (в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы).

⁷ Именно об этой статье И. Киреевского Чернышевский с полным основанием писал: «Истязуйте эти строки, как хотите, но вы не можете найти в них вражды к просвещению; напротив, они внушены горячею ревностью к просвещению и к улучшению русской жизни» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1947, т. 3, с. 86).

дитой статье о Киреевском пашел очень точные слова: «Ничто не может быть бесцветнее и неопределеннее общих выражений: обскурант, прогрессист, либерал, консерватор, славянофил, западник; эти выражения нисколько не характеризуют того человека, к которому они прикладываются; они надевают непрошенный мундир на его умственную личность и вместо живого человека, мыслящего и чувствующего по-своему, показывают нам неподвижную вывеску замкнутого круга убеждений»⁸. По-видимому, и исследователям критического наследия И. Киреевского не следует применять к нему вышеупомянутые «общие выражения». Несмотря на очевидные и даже резкие перемены, эволюция литературных воззрений критика была существенно цельной и последовательной.

* * *

И. Киреевский пришел в литературу во второй половине 20-х годов прошлого столетия, в период становления и стремительного развития отечественной литературной критики и теории. Позднее Белинский, говоря о состоянии умозрительных наук, и в том числе о теории изящной словесности, заметил, что их «Россия застала в эпоху усиленного и быстрого движения, когда они в одно десятилетие переживали столетия»⁹. В 1820-е годы в России появились свои даровитые теоретики литературы (А. Ф. Мерзляков, А. И. Галич и др.) и критики (П. А. Вяземский, А. А. Бестужев и др.). Однако быстрота возникновения теоретических воззрений привела к путанице и разброду в сфере литературной теории, породила пестроту исканий, идей и терминов. «...До сих пор еще относительно теории искусства царствует в нашей литературе какой-то хаос»¹⁰, — свидетельствовал Белинский.

Именно поэтому в литературе русского романтизма уже к середине 20-х годов оформилось течение писателей-любомудров, стремившихся к упорядочению как отечественной словесности, так и ее теории. Это было новое поколение романтиков, главная цель которых — разра-

⁸ Писарев Д. И. Соч.: В 4-х т. М., 1955, т. 1, с. 320.

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 4, с. 22.

¹⁰ Там же.

ботка философской основы пауки и литературы¹¹. Именно И. Киреевский выразил в 1829 г. пафос движения, заявив, что сама жизнь займет у философии «изящество стройности» (II, 27).

В области литературной теории это течение породило романтическую философию искусства, или философскую эстетику, тяготеющую к систематизации знаний о литературе и постоянному уточнению своих идей, понятий и терминов. «Неправильное употребление слов в нашей литературе показывает, что мы не ясно определили те понятия, которые словами означаются, а от этого смещения сколько заблуждений и предрассудков вводится в теорию словесности»¹², — сетовал критик «Московского вестника», высказывая главную претензию романтиков-любомудров к современной им литературной теории.

Кружок любомудров являл собой уникальное собрание теоретиков, но и в этой среде И. Киреевский постоянно тяготеет к чистому теоретизированию и умению поставить художественное произведение или писателя в ряд сходных явлений. Как и все любомудры, он пробовал силы в поэзии и прозе¹³, однако не стал поэтом, как Д. Веневитинов, Хомяков или Шевырев, не был он и известным прозаиком, как В. Одоевский. И. Киреевского всегда воспринимали как критика и теоретика литературы, а в его напумевшем «Обзрении русской словесности за 1829 год», напечатанном в альманахе «Денница» па 1830 г., видели, и не без оснований, литературный манифест романтиков-любомудров.

Такая репутация И. Киреевского в литературной среде отчасти объясняется его личными качествами. Статьи его вырастали из разговоров о литературе, причем известно, что критик говорил гораздо лучше, нежели писал. А в разговорах этих Киреевский поражал собеседников силою и точностью логики суждений, умением сцеплять мысли, выводя одно понятие из другого: «Иван Васильевич... любил и отличался умением говорить. У него не было блестящего дара слова, как у покойного Веневитинова, но необыкновенно логический, твердый ум его спо-

¹¹ Подробнее о любомудрах см.: *Манн Ю. В.* Русская философская эстетика; *Сахаров В. И.* О бытовании шеллингианских идей в русской литературе. — В кн.: Контекст-77. М., 1978.

¹² Московский вестник, 1828, № 2, ч. VII, с. 186.

¹³ О прозе И. Киреевского см. в кн.: Литературные взгляды и творчество славянофилов. М., 1978, с. 453—459.

собствовал ему быть непобедимым диалектиком»¹⁴. Логическая стройность рассуждений и мыслей И. Киреевского о литературе еще четче обозначилась после его поездки в Германию в 1830 г., во время которой молодой русский литератор слушал лекции Гегеля, Шеллинга и других немецких философов. Лекции эти привлекли Киреевского именно глубоким, разработанным систематизмом научного знания: «Все факты, все частности, но в таком порядке, в такой связи, что каждая частность кажется общею мыслию» (I, 25). Этот стиль выработал в дальнейшем мыслитель и критик Киреевский.

Однако «влияние» это скорее было поводом для вполне оригинальных размышлений критика об отечественной литературе. У молодого Киреевского философское воззрение на литературу и научный систематизм в ее изучении не выглядят как простое следование шеллингианской философской эстетике. В них критик ценил прежде всего способ теоретического познания: «Для нас теоретические мысли еще жизнь; наша опытность — опытность ума» (I, 13). Но сам познающий литературу критический разум родился не в аудитории немецкого университета. Он имел достаточно мощные корни, связывающие литературную теорию И. Киреевского с общим развитием литературы русского романтизма.

Учитель Киреевского-критика — все тот же, что и у юного Пушкина, И. И. Козлова, Н. М. Языкова, Василий Андреевич Жуковский, один из родоначальников русского романтизма. Но ученичество это — особого рода. «Между Жуковским и Киреевским есть органическая связь; что было у Жуковского чаянием, то у Киреевского стало убеждением, и в этом смысле славянофильство, поскольку оно осталось верным своей основной идее, формулированной именно Киреевским, является плотью от плоти русского романтизма»¹⁵, — писал М. О. Гершензон, и мысль эта, в основном верная, нуждается тем не менее в некоторых уточнениях.

Поэтическая натура Жуковского стала для молодого И. Киреевского как бы прообразом сложного мира чувств, выразившегося в романтической литературе 20-х годов. Понять этот мир можно было лишь в общении с породившей его самобытной личностью. Недаром в одном из пи-

¹⁴ Полевой К. А. Записки. СПб., 1888, с. 152.

¹⁵ Гершензон М. О. Исторические записки. М., 1910, с. 14.

сем 1830 г. критик говорил о Жуковском: «При нем невольно теплее душою, и его присутствие даст самой прозаической голове способность понимать поэзию» (I, 15). В этих словах не просто высказано мимолетное наблюдение. Именно таков метод Киреевского-критика¹⁶, успешно примененный в статьях о Пушкине, Языкове и Баратынском: глубина и точность понимания творчества поэта обусловлены проникновением во внутренний мир творческой личности, пониманием поэтической индивидуальности: «Определив характер поэзии, мы определили все; ибо в нем заключаются и ее особенные красоты, и ее особенные недостатки» (II, 86). Таково следствие уроков Жуковского.

Посвящая И. Киреевского в тонкости искусства литературной критики, Жуковский заботился о стиле его статей: «Пиши для себя по-русски, ломай язык и создай чистый, простой, ясный язык для своих мыслей»¹⁷. Но беседами о стиле не ограничивалось общение поэта и критика, ибо Жуковский желал влиять и на формирование литературных воззрений И. Киреевского. О характере и последствиях этого влияния сегодня судить трудно, но очевидно, что своей формулой «у нас еще нет литературы» Киреевский обязан Жуковскому¹⁸. Критик по-своему переосмыслил эту чисто романтическую формулу, что вызвало характерный спор между ним и Жуковским, сказавшим Киреевскому: «Где нашел ты литературу? Какая к черту в ней жизнь? Что у нас своего? Ты говоришь об

¹⁶ Некоторое представление об этом методе могут дать широко известные слова И. Киреевского: «В Пушкине я нашел еще больше, чем ожидал. Такого мозгу, кажется, не вмещает уже ни один русский череп, по крайней мере ни один из ошупанных мною» (Литературное наследство. М., 1934, т. 16/18, с. 742). В статьях критика такого рода «ощупывание», изучение творческой индивидуальности писателя дают гораздо лучшие результаты, нежели простой анализ текста, им подчиненный. Отсюда и глубина и пронизательность критических суждений И. Киреевского, не имевшего понятия о многих произведениях и черновиках изучаемых им поэтов.

¹⁷ Цит. по кн.: Лясковский В. Братья Киреевские, жизнь и труды их. СПб., 1899, с. 26.

¹⁸ Формула эта впервые была высказана в самом начале XIX в. молодым критиком и поэтом Андреем Тургеневым в собраниях Дружеского литературного общества, где и Жуковский принимал деятельное участие. Подробнее об этом см. мой раздел о Дружеском литературном обществе в книге «История романтизма в русской литературе» (М., 1979, вып. 1).

нас, как можно говорить только об немцах, французах и проч.» (I, 17).

Жуковский, сложившийся как поэт и критик в переходную эпоху развития русской литературы (отсюда его особая роль переводчика, посредника) и потому видевший в ней лишь подражание западным образцам, распространяет формулу «у нас нет литературы» и на 1820-е годы. Киреевский, принадлежавший к новому поколению писателей, эту формулу существенно уточняет, вводя в свою теорию понятие ускоренного развития отечественной литературы: «Начало девятнадцатого столетия в литературном отношении представляет резкую противоположность с концом восемнадцатого. В течение немногих лет просвещение сделало столь быстрые успехи, что с первого взгляда они являются невероятными. Кажется, кто-то разбудил полусонную Россию» (II, 15). Это красочное и верное изображение рождения новой национальной литературы, в котором и Жуковский — поэт и переводчик — занимает свое, отнюдь не последнее место.

Поэтому в своем обозрении в «Депшице» И. Киреевский уверенно перечислил самоценные явления, важные для судеб отечественной словесности и в то же время имеющие уже европейское достоинство: «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина (в которой критик видел литературный шедевр), несколько од Державина, поэзию Жуковского и Пушкина, басни Крылова, пьесы Фонвизина и Грибоедова. В них молодой критик с полным основанием признал устойчивое ядро, основу будущей русской литературы. Жуковский оспорил этот вывод. Но Пушкин приветствовал обозрение И. Киреевского и его центральную мысль о стремительном развитии отечественной литературы: «Там, где двадцатитрехлетний критик мог написать столь занимательное, столь красноречивое «Обозрение словесности», там есть словесность — и время зрелости оной уже недалеко»¹⁹.

Из этого следует, что и в первой своей статье-обзоре И. Киреевский не ограничился идеями романтизма школы Жуковского. Здесь отчетливо видны следы иных влияний и плоды собственных размышлений критика над общим ходом отечественной литературы. Первостепенное значение для И. Киреевского приобрело к этому времени общение с Пушкиным. Киреевский начал свою литератур-

¹⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 11, с. 109.

ную деятельность статьей «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828). Этот выбор темы особо знаменателен, ибо обещанной статьи о поэзии Жуковского критик так и не написал. В его творческой судьбе Пушкин довольно скоро занял место рядом с Жуковским. Есть даже совпадения в советах: Пушкин, как и Жуковский, призывал Киреевского создать самобытный «метафизический язык» русской критики, вполне оригинально выражающий ее основные понятия: «Избегайте ученых терминов и старайтесь их переводить, то есть перефразировать: это будет и приятно неучам и полезно нашему младенчеству языку»²⁰. Но, в отличие от Жуковского, Пушкин не только приветствовал обозрение Киреевского и в разговоре с автором («Пушкин был у нас вчера и сделал мне три короба комплиментов об моей статье». — I, 18), и в «Литературной газете», но и поддержал, и отчасти уточнил своими меткими замечаниями²¹ само движение мысли молодого критика.

Для И. Киреевского это общение с Пушкиным определило весь дальнейший его путь, хотя и то очевидно, что на развитие литературных воззрений критика постоянно воздействовала вся отечественная словесность с ее особенностями и реальными законами, уточнявшими отвлеченную теорию. Но Пушкин, как всегда, указывает путь, ибо после «Бориса Годунова» и «Полтавы», тщательно разобранных И. Киреевским, трудно было с прежней категоричностью утверждать: «У нас нет еще литературы». Потому-то И. Киреевский и сделал в своем обозрении знаменательные оговорки, так не поправившиеся Жуковскому.

Укажем на примечательную деталь: Пушкин еще в середине 1825 г. предсказал то направление, которое приняла в 30-е годы критическая мысль И. Киреевского.

²⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 15, с. 9. Ср. другое такое же высказывание поэта, сохраненное современником: «Понятия суть принадлежность разума. Кто выражает какое-нибудь понятие иностранным словом, тот или свидетельствует о собственном невежестве... тогда не смей браться за перо; или порочит разум своего народа, доказывая, что этот разум не только не был в состоянии выразить общечеловеческую принадлежность, но и не был в силах подготовить это выражение» (Пушкин-критик. М., 1950, с. 540—541). После этих слов становятся яснее масштабы культурной проблемы, решение которой Пушкин предоставил И. Киреевскому-критику.

²¹ См.: Манин Ю. В. Русская философская эстетика, с. 83.

Сделано это в известном письме к другому талантливому критику, на которого тоже возлагались немалые надежды, в силу исторических причин не сбывшиеся, — Александру Бестужеву. Речь шла о месте критики (а следовательно, и литературной теории) в общем движении литературы. «У одного только народа критика предшествовала литературе — у германцев»²², — пишет Пушкин, и это ответ не только Бестужеву, но и будущим оппонентам-любомудрам, вознамерившимся начать новую русскую литературу с теории. В период совместного издания журнала «Московский вестник», в котором и Киреевский начинал как критик, эта пушкинская фраза разворачивается в сцепление аргументов, опровергающих (чаще в беседах, нежели в письмах и печати) крайности философического воззрения на литературу. «Пушкин этому чужд, никак не соглашаясь выводить национальное самосознание и оформляющую это сознание литературу из теории — как угодно глубокой»²³, — отмечает современный исследователь.

Решительные возражения Пушкина никак не могли понравиться любомудрам, но правота была очевидна. Уже в 1832 г. об этом заговорил немало почерпнувший у немецких теоретиков Надеждин: «Теория изящных искусств превратится в паутину, развевающуюся по воздуху, если дозволит себе ограничиться *эстетическим трансцендентализмом*»²⁴. Сам Надеждин искал выход на путях эклектизма. Дорога И. Киреевского была другой.

В том же 1832 г. критик, вернувшись из Германии, публикует в своем журнале «Европеец» «Обозрение русской словесности за 1831 год», где, сам того не ведая, повторяет мысль Пушкина: «Ни в какой литературе правила не предшествовали образцам» (II, 43). Примечательна сама стремительность перемен в литературной теории И. Киреевского. Пушкин ее заметил и писал автору статьи: «...Насилу-то дождались мы истинной критики»²⁵.

Перемены в литературных воззрениях И. Киреевского обусловлены, помимо всего прочего, и интересом любомудров к национальным корням русской культуры, потеснившим со временем их запятия немецкой филосо-

²² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 13, с. 178.

²³ Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1979, с. 44.

²⁴ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 317.

²⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 15, с. 9.

фией и эстетикой. Киреевский более других был увлечен идеей национальной самобытности. Именно у него в 1827 г. эта идея обсуждалась любомудрами, и участвовавший в беседе М. П. Погодин записал в дневнике: «Говорили очень умно о России и о том месте, которое предоставлено ей между народами, о национальности»²⁶. Аполлон Григорьев отмечал, что в круге «Московского вестника» «культ Пушкина» соединялся с «почтением к преданиям», и потому называл романтиков-любомудров «отсталыми» (одобрительный тон в этом прозвище очевиден, ибо «передовым» иронически аттестован самоучка Н. А. Полевой): «Отсталые шли неуклонно вперед и выродились наконец в явно торжествующее во множестве пунктов славянофильство»²⁷. Литературная теория И. Киреевского следует этому общему движению мысли, выбирая новые веяния и формулируя новые принципы изучения литературы. Метод в целом остается прежним: «С высоты общей мысли нам будет легче обнять весь горизонт нашей словесности и указать настоящее место ее частным явлениям» (II, 19). Меняются «общая мысль», ее «высота».

«Только тогда, когда новые поколения, воспитанные на образцах отечественных, получают самобытность вкуса и твердость мнения независимо от чужеземных влияний, только тогда может критика утвердиться на законах верных, строгих, общепринятых... Вот одна из причин, почему у нас до сих пор еще нет критики» (II, 43—44). В «Обзрении русской словесности за 1831 год» И. Киреевский заменил романтическую формулу «у нас еще нет литературы» мыслью, близкой основному выводу пушкинского письма к А. А. Бестужеву, — «у нас еще нет критики». Эта важная идея критика подчинена его общему размышлению о национальной самобытности литературы.

Уже в ранней статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» самобытность и «национальность» (т. е. народность) признаются главным достоинством «Евгения Онегина», а в обзоре 1829 г. поэт назван выразителем («Поэт для настоящего, что историк для прошедшего: проводник народного самопознания». — II, 18), а литература — «развитием духа народного». В обзоре 1831 г.

²⁶ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 15.

²⁷ Григорьев А. Воспоминания. М.; Л., 1930, с. 96.

русская литературная критика и теория рассматриваются как первостепенное по своей значительности выражение «образованности», национального самосознания. Так существенные, опорные понятия, обретаемые постепенно, вытекающие одно из другого, соединились в целостную литературную теорию.

Особо важен вывод обозрения 1829 г.: главный пафос рождающейся в борьбе с ипострадными влияниями русской литературы — «в стремлении к *лучшей действительности*» (II, 18). По Киреевскому, будущее этой литературы определено ее прошедшим и настоящим, и потому главной особенностью нового периода считается уже «*уважение к действительности*» (II, 18). Здесь четко определена грань между Карамзиным и романтиками 20-х годов, с одной стороны, и новым романтизмом 30-х годов, к которому принадлежал и сам И. Киреевский, — с другой.

Ведь Карамзин и следовавшие за ним писатели-романтики «искали полного выражения человека» (II, 17), а Жуковский воплотил в своей поэзии мир мечты, идеального чувства, «сердце души». Однако Киреевский, считая бесспорные достижения русских романтиков необходимой и важной чертой новой национальной литературы, отказывается видеть в них прочное основание этой литературы. В обоих обозрениях мысль эта отчетливо намечена, но развита позднее, в статьях и письмах 40-х годов.

Индивидуальное, личное, как и чисто литературные интересы, не могли уже быть главным смыслом литературы, хотя и составляли ее важную, неотъемлемую часть. Для прежней литературы характерны, по мнению И. Киреевского, такие писатели, как Карамзин и Жуковский, к которым критик впоследствии присоединил автора «Фауста»: «Гете был всеобъемлющий, величайший и, вероятно, последний поэт *жизни индивидуальной*, еще не сопрякнувшей в одно сознание с жизнью общечеловеческой» (I, 122).

В новый период своего развития — 1830-е годы — русская литература приняла иной характер: «В наше время все важнейшие вопросы бытия и успеха таятся в опытах действительности и в сочувствии с жизнью общечеловеческою; а потому поэзия, не проникнутая существованностью, не может иметь влияния довольно обширного на людей, ни довольно глубокого на человека» (II, 86). Поэто-

му «поэты самости» (выражение Е. А. Баратынского в письме к И. Киреевскому) уступают место Пушкину — поэту действительности, главной чертой которого давно уже была признана «соответственность с своим временем». Романтический герой прежней литературы с его могучей, яркой натурой и сильными страстями сменился чуждой ему «толпою людей обыкновенных», и лишь Пушкин смог эту толпу воплотить в новом герое — своем Евгении Онегине: «Он не дал ему определенной физиогномии, и не одного человека, но целый класс людей представил он в его портрете: тысяче различных характеров может принадлежать описание Онегина» (II, 11).

Эта характеристика Пушкина и его поэзии, принимающая, пусть и с оговорками, *реалистический* способ изображения типичных черт в обществе и личности, заставляет нас задуматься о природе литературной теории И. Киреевского. Ведь в самом начале своего пути этот критик-романтик понял суть характера Онегина, вызвавшего осуждение других деятелей романтизма. Можно принять пронизательную оценку молодого И. Киреевского за случайную догадку, внезапное просветление, идущее от природного ума, а не от теории. Но вот не менее характерная оценка романтической поэзии Баратынского из обозрения 1829 г.: «Муза Баратынского, обняв всю жизнь поэтическим взором, льет ровный свет вдохновения на все ее минуты и самое обыкновенное возводит в поэзию посредством осветительного прикосновения с *целою* жизнью, с господствующею мечтою» (II, 29). Здесь приветствуется плодотворное обращение поэта к действительности, порождающее ее «сплошную», чуждую избирательности поэтизацию. Романтику Н. М. Языкову Киреевский в 1834 г. дает следующее напутствие: «Вероятно, поэт, проникнув глубже в жизнь и действительность, разовьет идеал свой до большей существенности» (II, 86).

И. Киреевский требует от поэтов разных направлений и поколений одного и того же. При этом нельзя сказать, что критик не понимает законов литературного развития, не видит особой разницы между романтизмом и реализмом. Напротив, в своих обозрениях И. Киреевский довольно четко разделил отечественную литературу на три периода: предромантизм Карамзина, романтизм Жуковского и пушкинский период, в котором рождаются новые тенденции и закономерности. Главное для Киреевского — это *самобытное* развитие национальной литера-

туры, и потому он поддерживает в этой литературе все жизнеспособные явления. Литературная теория И. Киреевского изучает и формулирует главные закономерности этого процесса, опираясь при этом на творчество писателей-современников.

Эта теория поверяет литературу многими критериями, среди которых есть и нелитературные, неэстетические. Во всяком случае, они нам кажутся таковыми, и потому иногда литературные статьи И. Киреевского отделяются от его исторических сочинений. Между тем такое разделение неправомерно, ибо литературная теория всегда входила в общую сумму мировоззрения И. Киреевского как одно из важнейших слагаемых и потому часто помогала критику доказать («Докажем это состоянием литературы». — I, 89) верность своих исторических идей. Уже в его знаменитой статье 1832 г. «Девятнадцатый век» указано на необходимость взаимопроникновения литературы и истории: «Все отрасли ума и жизни породнились между собою столь тесно, что изучение одной открывает нам современное состояние всех других» (I, 86). Для Киреевского в этой статье смена литературных эпох и развитие словесности внутри них обусловлены историческим развитием Европы вообще и судьбой каждого государства, особенностями национальной культуры, и отсюда выводится теория смены вкусов и исторических стилей. Начиная с «Девятнадцатого века», литература в статьях И. Киреевского всегда поверяется историей, и потому все его статьи 30—50-х годов пропизаны размышлениями об исторических судьбах русской и мировой литературы.

Эти размышления легко обнаружить в тексте статей. Но чтобы понять всю неслучайность исторического воззрения И. Киреевского на развитие литературы, следует обратиться к его взгляду на «минуты роковые» европейской и русской истории, на те мощные общественные потрясения, которые, казалось, говорили о гибели и хаосе и именно так и понимались критиком.

И. Киреевский воспринял революцию 1848 г. как начало гибели Европы. В его письмах дана картина крушения старого мира и рождения новой действительности: «Нынче к вечеру или завтра до свету Австрия развалится; славянские государства начнут кристаллизоваться; вся великая задача мира заключается в том, какое направление примут эти государства: чешское ли, польское ли или настоящее славянское? Не только судьба России

от этого зависит, но и всей Европы»²⁸. Социальный катклизм неизбежно приведет к решительным переменам в сфере литературы, и потому И. Киреевский тогда же пишет М. П. Погодину об очередном номере «Москвитянина»: «Много там есть хорошего. Но при теперешних обстоятельствах, когда вверх дном ворочается весь мир, литература должна принять другой смысл»²⁹.

Когда в середине 50-х годов прошлого столетия настал для русской литературы сложнейший переходный период, разделивший ее на две эпохи и вызванный изменениями в духовной и общественной жизни, И. Киреевский призвал поэта-славянофила И. С. Аксакова не только к пониманию исторического момента, но и к выражающему это понимание творчеству: «Неужели в настоящую минуту Ваша лира молчит? — Время такое необыкновенное, какое бывает только в тысячелетние переломы эпох: все времена смешались: в настоящем и прошедшее не уходит, и будущее прежде прихода осязательно. А между тем все неожиданно и удивительно»³⁰. То же самое было сказано им об истории и литературе и в обозрении 1829 г.: «История в наше время есть центр всех познаний, наука наук, единственное условие всякого развития; направление историческое обнимает *все*... Поэзия, выражение всеобщности человеческого духа, должна была также перейти в действительность и сосредоточиться в роде историческом» (II, 19). Историзм свойствен и литературной теории И. Киреевского. Конечно, историзм этот был роман-

²⁸ Рук. отдел Гос. б-ки им. В. И. Ленина (далее: РО ГБЛ), ф. 231, Погод./II, карт. 5, ед. хр. 39, л. 203.

²⁹ Там же, л. 204.

³⁰ Рук. отдел Ин-та русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР (далее: РО ИРЛИ), ф. 3, оп. 4, ед. хр. 267, л. 3. Письмо И. Киреевского помечено 8 апреля 1854 г., и уже тогда критик заметил ростки тех коренных перемен в литературной и общественной жизни России, о которых друг его С. П. Шевырев писал пятью годами позже: «В литературе русской теперь водополье. Разломавши лед, пригретый солнышком кроткой власти, она пустилась как река и несет все что ни попало. Журналы и газеты растут что грибы» (Благонамеренный, 1926, кн. II, с. 148). О быстроте перемен в жизни и творческом сознании свидетельствует ответ русской поэзии на призыв И. Киреевского. Ответ этот дан Тютчевым в том же 1854 г., по уже в самый разгар Крымской войны:

Теперь тебе не до стихов,
О слово русское, родное!
Созрела жатва, жнец готов,
Настало время неземное...

тическим и возник в сфере идей идеалистической диалектики.

Рядом с историзмом в литературной системе И. Киреевского существует еще одна основная категория, без которой его теорию трудно понять во всей ее сложности. Эстетика Киреевского всегда поверяется этикой. Более того, она пропикнута этикой, и потому в ней нравственное начало ставится рядом с художественным («Красота однозначительна с правдою». — I, 89), а позднее — и выше красоты.

Вступая в литературу, Киреевский писал своему другу любомудру А. И. Кошелеву: «Мы ...изящное согласим с нравственностью... чистоту жизни возвысим над чистотою слога» (I, 10). Это не прекраснотворение начинающего литератора, а устойчивое основание литературной программы, ибо и в поздней статье «О характере просвещения Европы...» западные эстетики осуждаются именно за неспособность соединить эстетику с этикой: «Одним чувством понимают они нравственное; другим — изящное...» (I, 201). Поэтому для И. Киреевского критика характерна постоянная борьба с эстетизмом, с «языческим поклонением отвлеченной красоте», неспособным хранить «смысл красоты и правды» в «неразрывной связи». Жизнь, человек и искусство имеют одну нравственную основу, а если человек об этом забудет, то и он сам, и его творчество будут нецельными, ущербными, несмотря на все благие намерения и талант: «Внутренняя цельность бытия необходима не только для истины разума, но и для полноты изящного наслаждения» (I, 215).

Этой «этической эстетикой» И. Киреевский не только руководствовался при оценке произведений литературы и искусства, но и применял ее в своих отношениях с родными и друзьями. Характерен отрывок из его частного письма, в котором говорится: «Но тебе я скажу, что никакая известность в мире, даже Пушкинская слава, не может вознаградить меня за мое доброе отношение к близким мне людям»³¹.

Из этого не следует, что И. Киреевский недооценивал сущность и значение прекрасного в жизни и литературе. В его эстетике прекрасное и нравственное воспринимаются в неразсторжимом единстве, безнравственное не может быть прекрасным, а нравственное — безобразным. Прав-

³¹ РО ГБЛ, ф. 231, Пол. II, карт. 5, ед. хр. 39, л. 41.

да, Киреевский не говорил, что красота спасет мир, но он знал, что не всякая красота может это сделать: «Ибо прекрасное, так же как истинное, когда не опирается на существенное, улетучивается в отвлеченность» (I, 234). В своем этическом пафосе теория Киреевского диаметрально противоположна эстетической эстетике К. Н. Леонтьева, о котором лично знавший его В. Розанов сказал: «Мир художественных законов и идей он распространил на историю»³². Киреевский распространил на область литературы действие законов истории и этики, понимая эти законы по-своему.

В результате понятие «литература» в теоретических воззрениях И. Киреевского стало существенно сложным. С самого начала своей деятельности критик говорил о двух литературах — мировой и национальной. Литература мировая (ее Киреевский называл также «европейской» и «заграничной») уже в первых статьях критика понималась как естественное соединение национальных литератур, имеющих одну основу. Вначале И. Киреевский мало занимался выяснением сути этой культурной основы, его более тревожила очевидная отъединенность новой русской литературы от развитой и единой, при всех национальных различиях, общеевропейской словесности. Цель издания его журнала «Европеец» определена в названии — «сблизить нашу литературу с заграничною»³³. Жуковскому эта цель разъяснена следующим образом: «Русская литература вошла бы в него (журнал. — В. С.) только как дополнение к европейской» (II, 224). Киреевский легко нашел в молодой русской поэзии немецкую и итальянскую школы, байронизм, и определил те направления, по которым должно происходить намечаемое им «сближение» русской литературы с общеевропейской, мировой.

Однако «мосты» школ и влияний, наведенные И. Киреевским на пути к мировой литературе, разрушаются им же один за другим. Это не означает отказа от прежнего просветительства, от заимствования — ведь и в 40-е годы Киреевский надеялся, что «науки Запада переработаются в нашем смысле» (II, 141). Но в его обзорах 1829 и 1830 гг. показано, как Пушкин преодолел байронизм, как русская поэзия через «школы» пришла к самобыт-

³² Розанов В. В. Литературные очерки. СПб., 1902, с. 116.

³³ Голос минувшего, 1914, № 7, с. 221.

пости, и т. д. Ни Дельвиг, ни Баратынский уже не принадлежат ни к одной из «пикол», что не мешает им даже в подражаниях черпать в образце «черты, соответствующие требованиям нашего духа» (II, 30). И в русских переводах из старых европейских поэтов невольно выражается духовный мир человека нового времени, национальное самосознание (эту мысль Киреевского проиллюстрировали своими переводами Жуковский, Козлов, Пушкин и другие поэты).

То есть все «влияния», все общеевропейские достижения благодарно принимаются и усваиваются русской литературой, но не приближают, не сливают ее с литературой мировой, а переосмысливаются и в новом виде служат внутринациональным целям. И поэтому уже в обозрении 1829 г. возникает вполне «славянофильская» мысль о неравномерности развития национальных культур и об особом пути молодого русского просвещения, отличающегося по своей природе и будущей судьбе от завершившей свой путь общеевропейской образованности: «Судьба каждого из государств европейских зависит от совокупности всех других; судьба России зависит от одной России... Судьба России заключается в ее просвещении» (II, 39).

Легко заметить, что эта мысль стала основой всех статей Киреевского-славянофила. Именно с нею спорил Чаадаев в своих замечаниях на одну из этих статей: «*Общее мнение* не ограничивалось сравнением русского просвещения с просвещением европейским, но предполагало вообще, что существенное различие между одним просвещением и другим состоит не в *характере*, а в *степени*, хотя и очень хорошо разумело, что при начале своем образованность одного народа может различествовать, и обыкновенно различествует, от образованности другого и в *характере*»³⁴. Аргументы Чаадаева мы приводим как наиболее характерные из тех многочисленных возражений, которые И. Киреевскому пришлось выслушать по поводу своих теорий. Но мысль о принципиальном различии в характере русского и европейского просвещения,

³⁴ РО ИРЛИ, ф. 250, оп. 1, ед. хр. 283, л. 1. Заметим, что Чаадаев уважал Киреевского и его идеи; и, споря со славянофилом, философ-западник писал ему только по-русски, хотя и владел родным языком хуже, нежели любимым французским. В 50-е годы это общение стало особенно тесным и дружеским, и в дневнике И. Киреевского (ЦГАЛИ, опубликован в немецком переводе западногерманским ученым Э. Мюллером) сохранились многочисленные записи о московских встречах с Чаадаевым.

с которой спорил в начале 50-х годов Чаадаев, уже высказана в обозрении 1829 г., причем там дана и впечатляющая картина исчерпавшей «круг своего умственного развития» европейской культуры: «Европа представляет теперь вид какого-то оцепенения; политическое и нравственное усовершенствование равно остановились в ней; запоздалые мнения, обветшалые формы, как запруженная река, плодоносную страну превратили в болота, где цветут одни незабудки да изредка блестит холодный, блуждающий огонек» (II, 38—39). Будущее, по Киреевскому, принадлежит только двум молодым, развивающимся литературам — русской и американской.

Приведенные нами цитаты словно взяты из славянофильских статей Киреевского, однако в 40—50-е годы критик существенно уточняет свою картину литературного развития и отказывается от многих «славянофильских» мыслей обозрения 1829 г. Не оправдалось его предсказание судьбы американской литературы, и потому в 1845 г. о США так сказано: «Развились одни внешние формы общества и, лишённые внутреннего источника жизни, под наружную механику задавили человека. Литература Соединённых Штатов, по отчётам самых беспристрастных судей, служит ясным выражением этого состояния... Купер, Вашингтон Ирвинг и другие отражения словесности английской не могут служить для характеристики собственно американской» (I, 153). Суждение резкое, но в основе его простая и в общем верная для данной ситуации мысль: национальная литература не может родиться прежде самой нации, и тут не могут помочь влияние мировой литературы и талант местных писателей.

Ещё разительнее перемены в оценке И. Киреевским русской литературы, её мирового значения. Критик обратился к её прошлому, чему в немалой мере способствовали университетские лекции С. П. Шевырева о литературе Древней Руси, читанные в 1844—1845 гг. и затем ставшие основой его книги «История русской словесности, преимущественно древней»³⁵. Научный метод Шевырева, пропикнутый историческим воззрением, привел, по словам Киреевского, к «открытию нового мира нашей старой словесности» и к созданию «новой стороны науки», т. е. литературоведения академического типа. Но

³⁵ Подробнее о научном значении книги Шевырева о древнерусской литературе см.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975, с. 323—331.

критик на этой мысли не остановился, ибо его интерес к лекциям Шевырева был рожден не только думами о судьбах русской науки о литературе. По мнению критика, открыв древнерусскую литературу в основных ее памятниках как явление самобытное, целостное и, самое главное, завершенное, высказавшееся до конца, русские ученые изменили общую картину развития мировой литературы, ввели в нее новую самоценную область, достойную того составную часть: «История древнерусской литературы не существовала до сих пор как наука; только теперь, после чтений Шевырева, должна она получить право гражданства в ряду других историй всемирно-значительных словесностей» (II, 111).

В литературной системе И. Киреевского древнерусская словесность потеснила достижения новейших отечественных писателей, бесспорные, но не равные древним памятникам. Более того, новая литература повергается теперь древней, и в письме 1846 г. к Шевыреву критик жаждет обновления путем «оживления забытого», переосмысления предания: «Я с нетерпением жду того времени, когда твой взгляд на прошедшую литературу нашу взойдет в кровь текущей словесности»³⁶.

Поскольку литературная теория И. Киреевского всегда опиралась на две зависящие друг от друга концепции мировой и национальной литературы, то перемены, в ней происходившие, затрагивали обе теории. Место новой русской литературы в этих воззрениях изменилось, ибо иным стал взгляд критика на общеевропейскую словесность, которая теперь виделась И. Киреевскому не застывшей и исчерпанной, а движущейся. Более всего критика интересовал сам характер этого движения. В 1845 г. он писал: «В теперешнюю минуту все словесности сочувствуют друг другу, сливаются, так сказать, в одну общеевропейскую литературу...» (I, 146). Речь шла о литературах Западной Европы, обладающих основой для такого соединения. Однако теперь, в 1845 г., Киреевский усмотрел в этом слиянии литератур и отрицательные явления, заключающиеся прежде всего в общем упадке художественной литературы, потесненной историей, философией, политической экономией и филологическими исследованиями. Критик перечисляет эти явления: исчезли «истинные поэты»

³⁶ Отдел рукописей Гос. публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, ф. 850, ед. хр. 290, л. 11 об.

и чисто литературные интересы, стала заметна размытость романной формы, тяготеющей теперь к журнальному фельетону («Роман обратился в статистику нравов». — I, 122). Более того, журнальный стиль, подчиненный требованиям минуты, проник в сферу художественной литературы и как бы размыл отчетливые границы между жанрами: *«Отдельные роды словесности смешались в одну неопределенную форму»* (I, 142).

В этих сетованиях И. Киреевского иногда усматривали одно ретроградство, забывая о здесь же высказанных похвалах критика в адрес общеевропейского просвещения. Конечно, в его мыслях содержался и упрек славянофила «западному» просвещению. Однако сами упреки родились еще в дославянофильский период, и в статье «Девятнадцатый век» говорилось об упадке европейской художественной литературы, об утрате классического начала, присущего произведениям Гёте и Вальтера Скотта, и о рождении антиклассических тенденций и «уродливых талантов», подчинившихся требованиям текущей минуты. В 40-е годы эти явления стали преобладать в европейской литературе: «В самом деле, куда не оглянемся, везде мысль подчинена текущим обстоятельствам, чувство приложено к интересам партии, форма приноровлена к требованиям минуты... В наше время изящную словесность заменила словесность журнальная» (I, 122). Мысли эти подтверждались литературными примерами, среди которых особо примечательна оценка Бальзака как социального художника ³⁷.

Те же явления обнаружены И. Киреевским и в отечественной литературе 40—50-х годов. Надо отметить, что и здесь критик не был одинок: вспомним тогда же введенное Белинским и затем развитое Добролюбовым деление художественной литературы на классические шедевры и беллетристику. Киреевский также отделил выдающихся русских писателей от беллетристов и подражателей: «Державин, Карамзин, Жуковский, Пушкин, Гоголь, хотя бы следовали чужому влиянию, хотя бы пролагали свой особенный путь, всегда будут действовать сильно, могуществом своего личного дарования, независимо от избранного ими направления» (I, 150). Это уже классика, основа высокой и вполне самостоятельной рус-

³⁷ «Бальзак, имевший такой успех до 1830 года потому, что описывал господствовавшее тогда общество,— теперь почти забыт именно по этой же причине» (I, 137).

ской литературы, четко обозначенные ориентиры, на которые будут оглядываться последующие поколения.

Вместе с тем И. Киреевский указал на учительный характер творчества лучших писателей, избегающих дидактики и воспитывающих у своего читателя самостоятельность мышления и глубину и подлинность чувств. В 1854 г. критик в неопубликованном письме к Е. Е. Комаровскому сказал об этих писателях: «Они ищут сочувствия и выражают то, что у них в уме или на сердце не потому, чтобы считали себя умнее других, но потому, что это греет сердце. Выражая свою мысль или свое впечатление, они смотрят на читателя не как на ребенка, которому в рассказе прибавляют: „Милые дети“, — но как на себя самого накануне своей мысли или своего впечатления... Это, кажется мне, относится ко всем родам литературы, от Гоголева „Миргорода“ до Гегелевой „Логики“»³⁸.

Самобытные таланты, по Киреевскому, воспитывают самобытное национальное самосознание и таким образом создают самоценную национальную литературу. Эти мысли как бы предвещали новую оценку Пушкина и писателей пушкинской эпохи, данную в статьях критиков 50—60-х годов. Наиболее характерным упреком этих критиков в адрес Пушкина и таких его современников, как Н. М. Языков, было обвинение в отсутствии убеждений. И. Киреевский как бы предвидел такого рода обвинения и, не обращая внимания на их очевидную несправедливость, отметил неисторичность такого подхода к деятелям пушкинской эпохи. Деятели эти, считал критик, не имели «убеждений» в том смысле, как это понимали критики «Отечественных записок» и «Современника», а обладали самобытным, выношенным *миросозерцанием*, которое не было набором неподвижных мнений, а, напротив, постоянно менялось, поверяло и уточняло свою картину мира и человека и оставалось при этом целостным. И. Киреевский в 1845 г. призвал русских писателей возвратиться к такому самобытному, не составленному из чужих мне-

³⁸ Центральный гос. ист. архив СССР (ЦГИА) в Ленинграде, ф. 1101, оп. 2, ед. хр. 391, л. 4—4 об. В этом интересном письме примечателен и совет молодому писателю действовать в литературе смело, «по-суворовски»: «Бояться рапы — значит не любить славы... Не гуляйте в литературе, а идите к определенной цели. При этом условии силы умножаются не квадратно, а кубически» (там же, л. 2, 3).

пий знанию о мире: «Теперь каждый должен составлять себе свой собственный образ мыслей, и, следовательно, если не возьмет его из всей совокупности жизни, то всегда останется при одних книжных фразах.

По этой причине литература наша могла иметь полный смысл до конца жизни Пушкина и не имеет теперь никакого определенного значения» (I, 172).

Конечно, такая оценка была слишком суровой, несправедливой, ибо Киреевский отвернулся от очень многих современных ему явлений русской литературы 40—50-х годов. «Я теперь совсем отстал от текущей словесности»³⁹, — писал он в 1847 г. М. П. Погодину, и в общем это было правдой (а отчасти и оценкой «текущей словесности»), хотя внимательные поиски новых оригинальных явлений продолжались. Уединенный мыслитель отдалялся от литературы и вследствие своей усиливающейся религиозности, влиявшей и на восприятие художественных произведений. Сохранилось любопытное свидетельство помещика В. И. Хитрово, соседа А. С. Хомякова по имению, о весьма своеобразной оценке И. Киреевским сборника творений отцов восточной церкви: «Был Киреевский, который приносил А. С. <Хомякову> весьма глубокомысленную книгу о братолюбии; А. С., пробежав ее, начал было критиковать некоторые места, но Киреевский остановил его тем, что подобные сочинения не должно разбирать литературным порядком, как простое сочинение, а читать с благоговением, перекрестившись сначала»⁴⁰.

Склонность позднего И. Киреевского к такого рода умонастроениям, несомненно, отразилась на его литературных воззрениях, хотя и не следует этого влияния преувеличивать. В 40—50-х годах критик не включил в свою литературную систему поэзию и прозу Лермонтова, вскользь, хотя и с похвалой, отозвался о Гоголе, промолчал о творчестве молодого Достоевского и других писателей круга «Отечественных записок» и «Современника». В этом не надо видеть одну только кружковую ограниченность, в каковой И. Киреевский повинен менее других славянофилов⁴¹. Ведь одновременно критик отказался от

³⁹ РО ГБЛ, ф. 231, Пог/II, карт. 5, ед. хр. 39, л. 212.

⁴⁰ Отдел письменных источников Гос. Ист. музея, ф. 178, ед. хр., 2, л. 88.

⁴¹ Киреевский более других славянофилов близок к западникам, и прежде всего к Граповскому и Герцену. Он пригласил их участвовать в издаваемом им в 1845 г. журнале, объяснив свое

разбора произведений таких близких ему по убеждениям и направлению творчества писателей, как С. Т. Аксаков, В. И. Даль, А. Н. Островский.

Создается впечатление, что в последние два десятилетия жизни И. Киреевский постоянно откладывал окончательные суждения о современной ему русской литературе на далекое будущее, ожидая появления новых самобытных дарований, способных обогатить его систему и теорию. Казалось, такое время перемен настало в середине 50-х годов, когда общественно-литературная ситуация существенно изменилась и появились новые люди и возможности. Славянофилы начали в 1856 г. издание журнала «Русская беседа», с которым и И. Киреевский связывал все свои надежды; в этом журнале он поместил программную статью «О необходимости и возможности новых начал для философии». Судя по сохранившимся отрывкам статей, дневниковым записям и письмам той поры, критик намерен был говорить и о новых началах отечественной литературы. Но смерть во время эпидемии холеры оборвала его возобновившиеся литературные занятия на пороге нового расцвета русской литературы. Поэтому литературную теорию И. Киреевского никак нельзя считать завершенной.

И. Киреевский был даровитым и широко образованным человеком, но его воззрения, характер и, главное, объективные трудности тогдашней русской жизни⁴² мешали ему выполнить поставленную перед собой грандиозную задачу с должной полнотой и объективностью.

Тем не менее работу по построению целостной литературной системы И. Киреевский продолжал до конца. Хотелось бы остановиться на двух последних малоизвестных, принципиально важных для понимания его теории высказываниях критика о новых явлениях русской литературы.

решение следующим образом: «Я желал бы своего „Москвитинина“ сделать журналом хорошим, чистым, благородным, сочувствующим всему, что у нас есть благородного, чистого и хорошего» (РО ИРЛИ, ф. Р1, оп. 12, ед. хр. 202, л. 1—2). См.: *Киреевский И. В.* Письмо Т. Н. Граповскому/Публ. В. И. Сахарова.—Вопр. лит., 1979, № 11.

⁴² В годы правления Николая I правительственные гонения обрушивались на И. Киреевского с редкой силой и последовательностью. Герцен в «Былом и думах» говорил, что именно в этих гонениях следует искать причину долгого молчания и уединения И. Киреевского. Сам критик, никогда не защищавший офи-

Славянофилы, как известно, недолюбливали «натуральную школу», признавая, впрочем, самоценность главного ее достижения — «Записок охотника» И. С. Тургенева. Однако И. Киреевский увидел в «натуральной школе» как литературном направлении свою правду и художественную ценность, понял ее гуманистический пафос. В его дневниковой записи 1853 г. говорится о том, что умершем даровитом писателе-разночине И. Т. Кокореве, продолжателе гуманистических традиций «натуральной школы»: «Талант развился из сердечной внимательности к жизни и судьбе окружавших его людей»⁴³.

В 1855 г. внимание русской литературной общественности, и в том числе славянофилов, было привлечено печатавшимися в «Современнике» «Севастопольскими рассказами» Льва Толстого. И. Киреевский также заинтересовался прозой молодого писателя и при этом, как всегда, не ограничился простой критической оценкой, а указал на литературное значение Толстого. Десятью годами ранее критик заметил: «Мудрено отгадать будущее; еще труднее предугадать гениальное» (II, 119). Но, как бы прозревая всю уникальность не развернувшегося еще, но уже заявившего о себе толстовского гения, И. Киреевский незадолго до смерти попытался предсказать его будущую литературную судьбу и значение в новой литературе, которая была уже не за горами: «Как Вам правится „Севастополь“ Толстого (Л. Н. Т.)? — Я от этого Толстого жду чего-нибудь необыкновенного. Ему, кажется, бог дал самородного таланту больше всех наших писателей. Если только он не оплывет пиколой Краевского и Пикетерки, то будет выше всех Тургеневых и Писемских»⁴⁴.

Оценка примечательная и очень характерная для Киреевского-критика. В молодом писателе цепится прежде всего самобытность, сильный «самородный талант», никому не подражающий, способный на великие открытия и

циальные ценности и в то же время далекий от радикальной оппозиционности, однажды так высказался о своих гонителях: «Правительство... при всех своих качествах имеет тот важный недостаток, что почти совсем лишено литературной образованности и потому не может отличить, что ему вредно в литературе, от того, что может поддержать его силу» (Русский архив, 1909, № 5, с. 103).

⁴³ ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 1, ед. хр. 19, л. 21 об.

⁴⁴ РО ГБЛ, ф. Елагиных, карт. 7, ед. хр. 42, л. 3 об. Подробнее см.: Сахаров В. И. «Он будет выше всех...» — Наш современник, 1978, № 9.

потому готовый проложить дорогу новой русской литературе, выбрав в ней при этом особый путь. Важно и то, что Толстой, знавший Киреевского лично, но, конечно, и не догадывавшийся о его высказывании, оправдал надежды критика. В этом случае литературная теория, оставаясь таковой, выполнила и задачу критики — дала верную оценку явления нового и ни на что не похожего, не связанного с прежними традициями. Здесь Киреевский-теоретик еще раз продемонстрировал сильные стороны своего гибкого метода.

Наряду с новейшими литературными явлениями И. Киреевский ввел в свою систему и произведения древней, прежде всего античной литературы. Это было вполне в духе времени, ибо в 40—50-е годы гомеровский эпос неожиданно очутился в центре внимания русской критики и читателей в ходе спора о «Мертвых душах» Гоголя, а классический перевод «Одиссеи», выполненный Жуковским, сделал этот эпос важным фактором русской литературы. Как и Гоголь, И. Киреевский считал, что перевод «Одиссеи» станет той абсолютной, классической и в то же время живой художественной ценностью, которая оживит русскую литературу в трудный переходный период. Он писал Жуковскому: «„Одиссея“ Ваша должна совершить переворот в нашей словесности, своротив ее с искусственной дороги на путь непосредственной жизни. Эта простодушная искренность поэзии есть именно то, чего нам недостает и что мы, кажется, способнее оценить, чем старые хитрые народы, смотрящиеся в граненые зеркала своих вычурных писателей. Живое выражение народности Греческой разбудит понятие и об нашей, едва дышущей в умолкающих песнях» (II, 237).

В оценке Киреевского для нас важна мысль о вечных ценностях мировой литературы, способных указать дорогу молодой национальной словесности. При этом следует отметить, что мысли критика движутся от гомеровского эпоса к точной критической оценке новейших произведений Льва Толстого. Именно таковы крайние пределы развития литературной теории Ивана Киреевского. О характере этой теории мы можем судить не только по сложной, подвижной литературной системе, выстраиваемой Киреевским, но и по постоянному вниманию критика к разработке основных литературоведческих понятий и категорий — образа, метода, стиля и т. д. Уже в первой своей критической статье Киреевский, говоря о жанре «Евгения

Онегина», ввел такое понятие, как «форма повествования» (II, 11), и к тому же сопоставил эту форму с содержанием романа и характером главного героя. Разделение поэзии на школы и течения производится им на основе разграничения индивидуальных стилей поэтов и т. д. Обо всем этом говорится не ради самоцельной академической игры терминами, да и сами мысли критика о природе художественного образа и стиля высказываются как бы мельком, между прочим, и, лишь сопоставив эти внешние разрозненные высказывания, мы понимаем, что они служат центральной идее И. Киреевского о *самородности* подлинного искусства: «Живое рождается только из жизни» (I, 172). Недаром самородными критик называет не только талант Льва Толстого, но и будущее русское искусство («на самородном корне расцветающее». — I, 221), художественный образ и стиль.

И. Киреевский уже в ранней статье о Пушкине заметил, что подлинно художественные, полноценные образы, будучи завершены, превращаются в самостоятельные, постоянно воздействующие на эстетическое чувство читателей миры и поэтому навсегда остаются в литературе: «Создания истинно-поэтические *живут* в нашем воображении; мы забываемся в них, развиваем неразвитое, рассказываем недосказанное и, переселяясь таким образом в новый мир, созданный поэтом, живем просторнее, полнее и счастливее, нежели в старом действительном» (II, 9). Каждое подлинно художественное творение обладает непреходящей ценностью, ибо являет собой гармоничное сцепление завершенных миров-образов, созданных силою и искусством самобытного таланта, но производящих впечатление некой нерукотворности. «Мечта не украшается искусством, но сама собою рождается прекрасная», — сказано в обозрении 1829 г. о романтической поэзии Веневитинова (II, 27), и в этих словах содержится романтическая теория самородности художественного образа, в дальнейшем развивавшаяся и органично соединяющаяся с романтической же теорией стиля.

Каждая из концепций, взятая отдельно, будет непонятна, ибо для И. Киреевского образ — основа стиля, его внутренняя сила. Стиль же — это как бы внешняя оболочка, кора образа, созданная искусством художника. В то же время стиль для критика — сам способ сцепления образов в художественное целое, в произведение литературы. Характер сцепления образов и их природа и опре-

деляют индивидуальный стиль писателя, что доказывает И. Киреевским в разборе романтического стиля поэзии Байрона и Баратынского с их приведением внешнего беспорядка и разногласий к внутренней гармонии.

Критик отметил, что русский романтик ближе к классической гармонии стиля, ибо тяготеет к закруглению, гармонизации образов и «совершенству отделки». Вершиной классического стиля всегда была для Киреевского поэзия Пушкина, и черты этого стиля намечены уже в 1828 г. в характеристике пушкинской поэмы «Цыганы»: «Искусство приняло вид свободной небрежности. Здесь каждый звук, кажется, неприпущенно вылился из души, и, несмотря на то каждый стих получил последнюю обработку, за исключением, быть может, двух или трех из целой поэмы, все чисто, округлено и вольно» (II, 8). Здесь критик начинает формулировать определение классического стиля, которое затем уточнялось в его теории и которое было одной из первостепенных задач всей русской литературы и литературной теории⁴⁵.

Введя в свою теорию связанное с античной эстетикой (Платон), вообще с классической традицией, понятие «гармония», Киреевский получает возможность пайти меру стиля, ту точку равновесия, которая определяется и регулируется внутренней силой художественных образов литературного произведения. Для характеристики индивидуального стиля писателя им используется и идущее от Гёте и А. В. Шлегеля, но переосмысленное понятие «манера», понимаемое критиком как повторяемость и сходство главных творческих признаков и особенностей в

⁴⁵ Поиски этого определения можно обнаружить уже у Батюшкова. Пушкин, Гоголь, Дельвиг тоже много думали о классическом стиле. Работа эта продолжалась, естественно, и позже, причем наши писатели и критики неизменно возвращались к творчеству Пушкина как классической мере и идеалу (вспомним хотя бы известные слова Толстого о «гармонической правильности распределения предметов» в «Повестях Белкина»). Вот одно позднейшее определение классического стиля, близкое к идеям И. Киреевского: «Искусство завершеного творческого акта — искусство классическое, — ища все подсознательное одолеть и оправдать сознанием, разрешает задачу труднейшую: найти точку равновесия между бесформенной расправленностью стремящейся к своему предельному выражению жизни и бездушною застылостью омертвелою формы» (Иванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина. — Московский пушкинист. М., 1930, т. II, с. 97).

произведениях каждого оригинального творца. Манера может быть гармоничной и дисгармоничной, что и определяет природу стиля и направление таланта.

Для Киреевского суждения о художественном образе не были попыткой систематической его классификации и точного определения. Критик считал, что совершенные образы великих произведений неуловимы для «внешнего разума»: «То, что мы называем *душою искусства*, не может быть доказано посредством математических доводов» (II, 82). Когда великий художник совершает свое открытие в мире прекрасного и создает непреходящие образы, меняется сама задача критики, указывающей теперь на самоценность и оригинальность этих образов: «Вопрос о достоинстве художественном становится уже вопросом второстепенным; даже вопрос о таланте является неглавным; но мысль, одушевлявшая поэта, получает интерес самобытный, философический; и лицо его становится идеею, и его создания становятся прозрачными, так что мы не столько смотрим *на них*, сколько *сквозь них*, как сквозь открытое окно... Таким образом на некоторой степени совершенства искусство само себя уничтожает, обращаясь в мысль, превращаясь в душу» (II, 81, 82). Выпуклый, завершённый, или, как чаще говорил И. Киреевский, закругленный, художественный образ становится основой классических произведений, когда находит себе пластичную, удерживающую, но не сковывающую и не заслоняющую его форму — «прозрачный» классический стиль.

Вершиной и абсолютным мерилom стиля для Киреевского-теоретика являются классические творения Гомера, Гёте, Пушкина — гармоничных творцов, добившихся равновесия, соответствия стиля и образа и тем самым сделавших свои великие произведения разпростильными, но равновеликими эстетическими феноменами, классическими шедеврами мировой литературы. Дисгармоничный же стиль, где образ как бы заслоняется и ослабляется намеренной «кудреватой изысканностью», «мищурной фразой», неправильностью и подчеркнутой необычностью оборотов и выражений, охарактеризован И. Киреевским в его отзыве 1832 г. о прозе Бальзака: «<Бальзак>, несмотря на весь талант свой, часто переступает за пределы грациозности в область неестественности... Неправильность его часто ничем не оправдывается, и его изысканность иногда оскорбляет не только вкус литератора, но и хороший вкус

вообще, как слишком высокий прыжок танцующего не на театре» (II, 63).

В отечественной литературе Киреевский также называл группу писателей, тяготеющих к стилистической дисгармонии, — А. Подолинского, В. Бенедиктова, отчасти С. Шевырева. Размышления о классической гармонии как вершине и мериле стиля пронизывают все статьи, заметки и письма критика, что видно, в частности, из дневниковой записи 1853 г. о стиле философа Вине: «Многое у него сказано прекрасно. Другое слишком нарядно. Для характера степенного излишняя изысканность украшений не к лицу. Светлое не то, что яркое. Прекрасное унижается изукрашенностью»⁴⁶.

Если в литературной теории И. Киреевского идея «самородного» образа, помимо всего прочего, служит защите художественного образа от пытающихся разрушить его целостность теорий и направлений, то идея стиля утверждает классическую гармонию внутренней идеи и художественного материала. С этой целью критик ввел в свою теорию такое понятие, как «художественная техника». В наши дни, после работ русских формалистов и их современных эпигонов, разложивших литературу на приемы, после споров об экспериментальной литературе трудно кого-нибудь удивить разговором о литературной технике. Киреевский же обратился к этой проблеме, едва она забрезжила и стала оформляться в весьма серьезную литературную силу.

Уже в обозрении 1831 г. появляется следующее примечательное определение литературной техники, профессионального искусства, культуры писателя: «Художественное совершенство, как образованность, есть качество второстепенное и относительное; иногда оно, как маска на скелете, прикрывает внутреннюю безжизненность; иногда, как лицо благородной души, оно служит ее зеркалом и выражением; но во всяком случае его достоинство не самобытное и зависит от внутренней, его одушевляющей поэзии» (II, 49). Здесь литературной технике указаны место и роль в процессе создания художественного целого.

Техника эта, понимаемая как профессиональное мастерство, может *оформить* образ, помочь ему выявиться с необходимой полнотой, но не может этот образ *создать*.

⁴⁶ ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 1, ед. хр. 19, л. 26.

Отсюда и идея стилистической маски, прикрывающей пустоту. Мысль критика подтверждена разбором сочинений эпигона А. Подолинского, чьи звучные псевдоклассические стихи отличались бедностью мысли, неоригинальностью и слабостью художественных образов. А в 1845 г. И. Киреевский объяснил одностороннее «развитие художественной техники» «формальным развитием разума и внешних познаний» (I, 159). Вслед за деятелями шеллингианской философской эстетики Киреевский утверждал, что художественный образ создается не логическим разумом, а поэтическим проицанием, цельным напряжением души. Так, образ и стиль разграничиваются критиком как результаты разных *типов* творческой деятельности. Очевидно, что в литературной теории И. Киреевского стиль подчинен образу, и это одна из главных особенностей его теории. Все остальное в ней — частности, разъясняющие центральную мысль.

* * *

Конечно, любая попытка систематизировать литературные воззрения И. Киреевского будет отличаться определенной неполнотой. Но, изучив литературную теорию этого самобытного мыслителя в главных ее моментах, можно сделать некоторые выводы.

Очевидно, что при всей подвижности теории Киреевского его основные эстетические принципы весьма устойчивы, хотя и постоянно уточняются. Теория эта до конца остается романтической, хотя в ней со временем усиливается неромантическое начало. Киреевский не навязывал созданную им схему развивающейся литературе, понимая всю ограниченность собственной теории, да и вообще всякой теории. Поэтому ему присуще историческое воззрение на литературный процесс, введение в теорию новых явлений, писателей и понятий. Одним из первых у нас Киреевский сознательно отделил теорию от литературной критики и потому добился немалых успехов в обеих этих сферах. Его успехи в критике более очевидны, и даже Писарев отдал должное Киреевскому, сказав: «Чисто литературная критика его отличается верностью эстетического чутья»⁴⁷.

⁴⁷ Писарев Д. И. Соч., т. 1, с. 330—331.

Определенные слабости, неполнота и ограниченность литературной теории И. Киреевского объясняются сложностью исторической эпохи, личными и кружковыми пристрастиями критика, а также тем, что методологической основой этой теории всегда оставалась философия объективного идеализма.

Литературная теория И. Киреевского повлияла на дальнейшее развитие отечественной критики и науки о литературе. Размеры и характер этого влияния нуждаются в особом исследовании, но уже сейчас можно сказать, что «органическая критика» Аполлона Григорьева, тяготеющая к научности и теоретическому осмыслению литературных явлений, генетически связана с выводами теории Киреевского. Следующие за Григорьевым критики Н. Н. Страхов и Ю. Н. Говоруха-Отрок, университетский ученый О. Ф. Миллер в той или иной мере близки в своих выводах к положениям И. Киреевского. Примечателен и рост интереса к литературным воззрениям критика в начале нашего столетия. Издание однотомного собрания сочинений критика⁴⁸ знаменует собой новый период изучения литературно-критического наследия И. С. Киреевского.

Усиливающееся внимание советских и зарубежных исследователей к литературной теории Ивана Киреевского показывает, что теория эта имеет не один только исторический интерес и нуждается в новом осмыслении.

⁴⁸ См.: *Киреевский И. В. Критика и эстетика*/ Сост. Ю. В. Манн. М., 1979.

К ВОПРОСУ О ПУШКИНСКИХ ТРАДИЦИЯХ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(на примере произведений М. А. Булгакова)

И. Ф. Бэлза

I

Своему первому роману, «Белой гвардии», ознаменовавшему приход еще одного мастера в *большую* русскую литературу, Булгаков предпослал два эпитафия. Первый из них взят из «Капитанской дочки»:

Пошел мелкий снег — и вдруг повалил
хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель.
В одно мгновение темное небо смешалось
со снежным морем. Все исчезло. «Ну, ба-
рип,— закричал ямщик,— беда: буран!..»

Выбран был данный эпитаф, как можно предположить, не только потому, что это образ одной из пушкинских «печальных бурь», во время которой «все было мрак и вихорь», но и потому, что речь в этой сцене идет о *заблудившихся* людях. И так же, как прапорщик Гринев со своим верным дядькой Савельичем оглядывается кругом, ища пути, блуждают «по рытвинам путей» люди, судьбам которых посвящены незабываемые страницы булгаковской «Белой гвардии», — прежде всего семья Турбиных, живущая в большой профессорской квартире, наделенной тщательно собранными рукой мастера атрибутами — «вещами, источающими слезы», как выразился когда-то Вергилий.

Умерли отец и мать Алексея Турбина, но стоит та же печка в столовой, в комнате, где по-прежнему собирается семья и ее друзья — подлинные и мнимые, где башенным боем бьют часы, которые «по счастью, совершенно бессмертны». А среди других атрибутов квартиры — ковры, на одном из которых изображен царь Алексей Михайлович с соколом на руке, «бронзовая лампа под абажуром, лучшие на свете шкафы с книгами, пахнущими таинственным шоколадом, с Наташей Ростовою, Капитанскою

Дочкой...» Обитатели квартиры знают: «на севере воеет и воеет вьюга» и ждут, что «вот перестанет, начнется та жизнь, о которой пишется в шоколадных книгах, но она не только не начинается, а кругом становится все страшнее и страшнее». Из-за этого усиливается страх перед грядущим, которое представляется катастрофой: «Упадут стены, улетит сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи».

Точно указана дата, с которой начали развиваться такие опасения за судьбу семейного очага, за судьбу интеллигенции, символизируемой атрибутами квартиры Турбиных, где, быть может, «потухнет огонь бронзовой лампы», за судьбу великой русской культуры, воплощенной в образе Капитанской Дочки, постепенно становящейся одним из лейтмотивов романа. «Старший Турбин, бритый, светловолосый, постаревший и мрачный с 25 октября 1917 года...» И все же, «несмотря на все эти события, в столовой, в сущности говоря, прекрасно. Жарко, уютно, кремовые шторы задернуты».

На диспуте, состоявшемся в Москве в театре Вс. Мейерхольда 7 февраля 1927 г., т. е. через четыре месяца после мхатовской премьеры «Дней Турбиных», и посвященном обсуждению этой пьесы (в основу которой положен роман «Белая гвардия»), Булгаков подчеркнул, что во время гетманщины и петлюровщины он сам «видел белогвардейцев в Киеве изнутри за кремовыми занавесками», принадлежа к профессорской семье, послужившей прототипом семьи Турбиных. Именно то, что писатель сам был «изнутри за кремовыми занавесками», помогло ему достичь той исторической достоверности, принципы которой четко сформулировал Пушкин: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»¹. Этому принципу, ставшему краеугольным камнем русской литературы, Булгаков остался верен до конца своей жизни.

Второй эпиграф к «Белой гвардии» взят из Апокалипсиса: «И судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими» (Откровение святого Иоанна Богослова 20, 12). Так же, как первый эпиграф, он получает развитие в бурях, проносящихся по страницам романа; «апокалиптическая» тема приобретает значение

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.; Л., 1949, т. 7, с. 211. О народной драме и драме «Марфа посадница».

стержневой. Когда Алексей Турбин, ища утешения после смерти матери, приходит к священнику, совершавшему обряд ее погребения, отец Александр (очевидно, духовник семьи Турбиных) читает: «Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь» (18, 4). Тема «потрясающей книги», как называет Булгаков Апокалипсис (288²), продолжает развиваться и далее.

Пророческое видение «и сделалась кровь» не раз вспоминается, когда возникают картины диких зверств петлюровцев, сцены расправы потерявшего человеческий облик «папа куренного» со своей беззащитной жертвой, блуждания Николки в анатомическом театре, вновь и вновь вызывающие вопрос: «Заплатит ли кто-нибудь за кровь?» Но скорбным словам о том, как «дешева кровь на червошных полях», противопоставляются вещице слова Апокалипсиса, которыми открывается глава 21: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...» Опять текст Откровения перекликается с основной сюжетной линией романа, завершающейся после того, как «сделалась кровь», появлением бронепоезда «Пролетарий» и часового, который «очень сильно устал и зверски, не по-человечески озяб» (265). Силы часовому, очевидно, придавала звезда, поблескивавшая на его груди. «Она была маленькая и тоже пятиконечная» — такой он видел и звезду Марс. «Она сжималась и расширялась, явно жила и была пятиконечной» (267). Напомним, что в начале романа «великий и страшный» 1918 год характеризуется тем, что «особенно высоко в небе стояли две звезды: пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс» (13). Космический образ планеты не исчезает, а появляется уже в качестве символа, возвещающего, что «прежнее небо и прежняя земля миновали...» Такой показ наступления новой эпохи в высокой степени характерен для Булгакова, воспринявшего от Пушкина грандиозный диапазон раскрытия и обобщения образов. «Космический» аспект эпилога «Белой гвардии» не только завершает «тему Марса», появляющуюся в первых строках романа, но и подчеркивает *общечеловеческое* значение «новой жизни», а начало ее точно датировано, — там, где, как уже было сказано, отмечается день, когда Алексей Турбин стал «постаревшим и мрачным».

Указанные в скобках цифры обозначают номера страниц издания: *Булгаков М. А. Романы*. М., 1973.

Два тысячелетия отделяют эту дату, навсегда вошедшую в историю человечества, от той даты, когда на Патмосе создавалась «потрясающая книга», — и уже в первом своем романе очертил Булгаков гигантский размах той «арки», которую он перекинул от этой книги к своему первому большому произведению, где, обличая преступления гетманцев и петлюровцев, авантюристов и бандитов, заливавших Украину кровью, показал железную историческую закономерность, символизируемую в конце романа глыбой бронепоезда «Пролетарий».

Такие «арки» впервые в русской литературе создавал Пушкин, развивая тему опального поэта в стихах об Овидии, к образу которого он так часто (вплоть до рецензии на «Фракийские элегии» Теплякова, написанной в последний год жизни поэта) обращался, придавая, как известно, особенное значение своему стихотворению «К Овидию» — одному из ранних шедевров шифровального мастерства поэта, назвавшего жизнь Овидия «блестящей и мятежной» («Евгений Онегин», I, VIII) и устами старого цыгана скорбно вспоминавшего «его тоскующие кости».

Но прежде чем вернуться к вопросу о том, как переплетаются и сочетаются между собой эпитафии к «Белой гвардии», напомним последние строки стихотворения «К Овидию»:

Не славой — участью я равен был тебе.
Но не унижил век изменой беззаконной
Ни гордой совести, ни лиры непреклонной.

Эти строки, которые вспоминаются и при чтении «Предчувствия», где «завистливому року» противопоставляются «непреклонность и терпенье гордой юности моей», думается, мы с полным основанием можем сопоставить со словами из письма, посланного А. А. Фадеевым Елене Сергеевне Булгаковой, вскоре после смерти ее мужа: «И люди политики, и люди литературы знают, что он — человек, не обременивший себя ни в творчестве, ни в жизни политической ложью, что путь его был искренен, органичен, а если вначале своего пути (а иногда и потом) он не все видел так, как оно было на самом деле, то в этом нет ничего удивительного: хуже было бы, если бы он фальшивил»³.

³ Цит. по: *Симонов К. М.* О трех романах Михаила Булгакова. — В кн.: *Булгаков М. А.* Романы, с. 6.

Поистине Михаил Афанасьевич Булгаков «не унижил ввек изменой беззаконной ни гордой совести, ни лиры непреклонной». Вряд ли можно сомневаться в том, что этой непреклонной гордостью Мастера Булгаков во многом обязан был Пушкину. И, говоря о творческом облике писателя, нельзя не заметить, как тщательно он изучил, воспринял и развил пушкинские принципы исторической достоверности, блестящий анализ которых дан в капитальной монографии Д. Д. Благого о жизни и творчестве Пушкина (1950 и 1967⁴).

Б. В. Томашевский указывал: «Для Пушкина историческая точность уже в 1822 г. становится необходимым условием разработки темы прошлого»⁵. В опубликованной незадолго до смерти ученого работе «Историзм Пушкина»⁶ он подчеркивал, что «историзм, который так характерен для последних произведений Пушкина, вырабатывался постепенно и в своем развитии прошел несколько стадий»⁷. Характеризуя последнюю стадию этого сложного развития, Б. В. Томашевский приходит к вполне закономерному выводу: «Для Пушкина критерий историзма уже не определяется более исторической отдаленностью событий прошлого. Поэтому историческая точка зрения одинаково присутствует как в изображении прошлого, так и в изображении настоящего»⁸.

В те годы, когда писалась «Белая гвардия», события, описанные в романе, постепенно уходили в прошлое, но они продолжали оставаться настоящим (точнее, незабываемым) для Булгакова, который именно в «великом и страшном» 1918 году вместе с Тасей (так он называл свою первую жену Т. Н. Лаппа) вернулся в Киев (именуемый в романе «Городом») и попал в гущу событий, развертывающихся в «Белой гвардии». Напомним, что действие романа завершается в начале 1919 г. (который был еще страшнее, чем предыдущий, как сказано в последней главе, где, однако, словами «потрясающей книги» возвещается появление «нового неба и новой жизни»), а начало работы над ним, обычно относимое к 1923 г., видимо, как

⁴ См., в частности: *Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830)*. М., 1967, с. 610 и след.

⁵ *Томашевский Б. В. Пушкин (1813—1824)*. Л., 1956, кн. 1, с. 546.

⁶ *Томашевский Б. В. Пушкин: Материалы к монографии (1824—1837)*. Л., 1961, кн. 2.

⁷ Там же, с. 155.

⁸ Там же, с. 198.

справедливо полагает М. Чудакова, датируется еще более ранним временем⁹. Другие исследователи присоединяются к этому мнению, указывая, например, на рассказ «В ночь на 3-е число», опубликованный с подзаголовком «Из романа „Алый мах“» в «Литературном приложении» к газете «Накануне» от 10 декабря 1922 г. Существуют также данные (включая письмо самого писателя), что работа над «Белой гвардией» началась сразу же после смерти матери («светлой королевы», как она названа на первой странице романа), скончавшейся в 1922 г.

Эта дата позволяет еще более приблизить хронологически начало создания «Белой гвардии» к событиям, разворачивающимся в этом первом большом произведении Булгакова, которое свидетельствует не только о его громадном даровании, но и о блистательном мастерстве, оттачивавшемся во время «журнального» периода жизни писателя.

Возвращаясь к пушкинским принципам историзма, отметим, что проявились они прежде всего в пронизательной и точной характеристике политических сил, борьба между которыми разворачивается в романе. Первая из них вынесена в заглавие романа, которое приобретает обобщающее значение, ибо «Белая гвардия» — это не только «господа офицеры», а весь рушившийся мир, все принадлежащие к нему люди, бежавшие в Город от большевиков, от неведомой, пугающей силы. Если уместно будет применить такую метафору, Булгаков интегрирует этих людей в одном уравнении:

«Бежали седоватые банкиры со своими жепами, бежали талантливые дельцы <...>, домовладельцы <...>, промышленники, купцы, адвокаты, общественные деятели. Бежали журналисты, московские и петербургские, продажные, алчные, трусливые. Кокотки. Честные дамы из аристократических фамилий. Их нежные дочери, петербургские бледные развратницы с покрашенными карминновыми губами. Бежали секретари директоров департаментов, юные пассивные недерасты. Бежали князья и алтынники, поэты и ростовщики, жапдармы и актрисы императорских театров. Вся эта масса, просачиваясь в щель, держала свой путь на Город» (54).

⁹ Ср.: Чудакова М. О. К творческой биографии М. Булгакова, 1916—1923 (по материалам архива писателя). — Вопр. лит., 1973, № 7.

Каждый, кто знаком с тем, что творилось в Городе в то время, без труда может подставить имена в это огромное, исторически достоверное уравнение. Но Булгакову важны не имена, а обобщающие эпитеты и характеристики, содержащиеся и в строках, посвященных собственно белой гвардии — категории далеко не однозначной, ибо в это определение входили и офицеры, которые бежали с «бывшего фронта», и старожилы Города, вернувшиеся, подобно доктору Алексею Турбину, чтобы «устроить заново не военную, а обыкновенную человеческую жизнь», и щеголи из «элиты» царской армии, пристраивавшиеся в германский конвой, ходивший в «фашистических погонах», и «армейские штабс-капитаны конченных и развалившихся полков, боевые армейские гусары, как полковник Най-Турс», и юнкера — сотни «искалеченных, только что кончивших гимназистов, только что начавших студентов, не детей и не взрослых, не военных и не штатских, а таких, как Николка Турбин» (58).

И, подводя итоги расстановки сил в Городе в «великом и страшном» году, Булгаков констатирует: «Ладно: там немцы, а там, за далеким кордоном, где сизые леса, большевики. Только две силы» (59). Немногим более полугода Украиной правил гетман Скоропадский, который в романе (так же как и в «Днях Турбиных») представлен в полном соответствии с действительностью марионеткой в руках немцев, оккупировавших Украину, а затем прихвативших его с собою. С «гетманом из оперетки» история не посчиталась. Но, постигая ее суд, Булгаков повествует о событиях в Городе, связанных с появлением третьей силы и «неких знамений» — о страшном взрыве боеприпасов в окрестностях Города¹⁰ и об убийстве матросом Борисом Донским (его имя не названо в романе) главнокомандующего германских оккупационных войск на Украине генерал-фельдмаршала Эйхгорна.

«Третья сила» тоже «интегрируется» Булгаковым, включающим в это определение самые различные слагаемые. «Когда доходили смутные вести из таинственных областей, которые носят название — деревня, о том, что немцы грабят мужиков и безжалостно карают их, рас-

¹⁰ Этот взрыв навел (через несколько лет после появления в печати «Белой гвардии») стихотворение Николая Ушакова «Взрыв на Зверинце». Героем его стал Евгений (пришедший из «Медного Всадника»), который обезумел после того, как узнал «милый дом», где погибла его возлюбленная Настенька.

стреливая из пулеметов», то «ни одного голоса возмущения не раздавалось в защиту украинских мужиков», но не раз «под шелковыми абажурами в гостиных скалились по-волчьи зубы» (59) и слышались злорадные комментарии, которые доктор Турбин называл «неразумными речами». К числу «знамений» относится и появляющаяся перед соседом Турбиных инженером Василием Лисовичем (называемым Василисой) молодая крестьянка — молочница Явдоха, описанная Булгаковым с чисто гоголевским восхищением красотой украинской девушки. Услышав от инженера угрозу: «Смотри, выучат вас немцы», она отвечает: «Чи воны нас выучуть, чи мы их разучимо» (62).

Страницы, посвященные обличению петлюровцев, вновь возвращают к апокалиптическим образам, ибо описание зверств, насилий и разгула самых низменных страстей начинается с выхода на волю преступника, содержащегося в тюремной камере № 666. Это — не архивная справка, а типичный для Булгакова ассоциативный ход, осуществляемый при помощи загадочного «звериного числа» Апокалипсиса, которое, как известно, породило целую литературу: «Кто имеет ум, тот сочти число зверя; ибо это число человеческое. Число его шестьсот шестьдесят шесть» («Откровение» 13, 18).

Не раз обращались философы, художники, поэты и музыканты к образам Апокалипсиса¹¹, загадочность которых, как известно, настолько смущала, а порой и ужасала теологов, что «потрясающая книга» на протяжении трех столетий дожидалась включения в новозаветный канон. Сравнения с бедствиями, страданиями, катаклизмами, изображенными в Апокалипсисе, стали такими же привычными, как сравнения с дантовским Адом. Но у Булгакова «апокалиптические» потрясения, происходившие в Городе, уже приводят к эпилогу с красной пятиконечной звездой, озаряющей путь к той «чистой реке жизни», которую обещал людям автор Апокалипсиса —

¹¹ Достаточно напомнить грандиозный цикл ксилографюр Дюрера (1498 г.) с очень сложной, поныне не до конца расшифрованной символикой, воздействие которой прослеживается на протяжении последующих столетий вплоть до балмонтковского «Звездолитого». Булгаков мог уже слышать в Киеве симфоническую поэму «Из Апокалипсиса» А. К. Лядова, исполнявшуюся под управлением Р. М. Глиэра, романс которого «Жить, будем жить», кстати сказать, фигурирует в «Белой гвардии» (269).

вдохновенный поэт, пророчествовавший на острове, где, согласно античному мифу, умер Пан, бог плодородия и покровитель пастухов (не оттуда ли, с Патмоса, пришла во вторую фразу романа «звезда пастушеская — вечерняя Венера», появляющаяся и в эпилоге?).

Что же касается кошмаров петлюровщины, то вряд ли в каком-нибудь еще художественном произведении они изображены с такой страшной обличительной силой и неизменной правдивостью. «То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурные мутные реки текут по старым улицам — то сила Петлюры несметная на площадь старой Софии идет на парад» (227). И идет эта сила под вывеской Украинской Народной Республики — именно *народной*, хотя народ ничего не знает ни о планах авантюриста Петлюры, ни о нем самом.

«— Петлюра во дворце принимает французских послов с Одессы.

— Що вы, добродию, сдурели? Яких послов?

— Петлюра, Петр Васильевич, говорят (*шепотом*), в Париже...

— Петлюра, сударыня, сейчас на площади принимает парад.

— Ничего подобного. Петлюра в Берлине президенту представляется по случаю заключения союза.

— Якому президенту?! Чего вы, добродию, распространяете провокацию.

— Берлинскому президенту... По случаю республики...» (228—229).

Слухи, один нелепее другого, возникают и распространяются в Городе, переплетаясь со сценами диких расправ и заставляя вспомнить слова Виктора Гюго о том, что «гротеск составляет одну из величайших красот драмы»¹². Но у Булгакова сатирически-гротескные сцены принимают трагедийный характер. Если в «Белой гвардии» показана реакционнейшая сущность национализма тупого шовинизма, то «в той настоящей Украине, которая по величине больше Франции, в которой десятки миллионов людей» (58—59), сущность эта была непонятна. Разве фигурирующий в рассказе поручика Мышлаевского старик крестьянин, который говорит, что хлопцы из

¹² Из предисловия к драме «Кромвель». Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 453.

деревни «уси побиглы до Петлюры», понимает, кто такой Петлюра, обманывающий народ так же, как его обманывал гетман? И, неуклонно нарастая, тема обмана развивается в романе, появляясь в выдумках о «сербских квартирьерах» в Городе, о том, «что в одесском порту уже разгружаются транспорты: пришли греки и две дивизии сенегалов» (42). И «крысшей побежкой» бежит в Германию капитан Тальберг, муж Елены, который заверяет ее, что собирается «пробраться через Румынию в Крым и на Дон», ибо «настоящая сила идет с Дона. И ты знаешь, мне ведь даже пельзя не быть там, когда формируется армия права и порядка. Не быть — значит погубить карьеру, ведь ты знаешь, что Деникин был начальником моей дивизии» (33).

Но сила, которую Тальберг называет «настоящей», входит в ту же обойму, что и немцы, гетманцы и петлюровцы, а впоследствии и державы интервенции. Всех их отучили, или, выражаясь словами украинской крестьянки, «разучили», большевики, которых так боятся в Городе. Булгакова упрекали в «незавершенности» романа, проявившейся якобы в недосказанности судеб героев. Такие упреки, с нашей точки зрения, нельзя признать сколько-нибудь обоснованными, так как Булгаков последовательно показывает крушение скоропадщины (несмотря на поддержку кайзеровской армии), петлюровщины (говоря о том, кого немцы называли «Пэтурра», Булгаков кратко констатирует: «Было его жития в Городе сорок семь дней») и утверждает в конце романа непобедимость единственной силы, воплощенной в образе красногвардейца у бронепоезда.

Правда, уход петлюровцев из Города еще не был окончательной победой этой силы, и тяжелые испытания были суждены еще и Городу, и многим другим градам и весям «Земли Русской». Но этим испытаниям противопоставлен устремленный в будущее образ эпилога: «Над Днепром с грешной и окровавленной и спешной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла — слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч» (270).

Образ памятника «равноапостольному» князю Владимиру проходит через роман как некий лейтмотив, утверждающий величие Города, постическое признание в любви к которому завершается именно описанием этого памят-

ника: «Но лучше всего сверкал электрический белый крест в руках громаднейшего Владимира на Владимирской горке» (53). И хотя Город нигде не назван, многие названия улиц и зданий Киева сохранены, а порою изменены совсем незначительно. Так, Андреевский спуск¹³, ведущий на Подол, называется в романе Алексеевским, но остались названия Крещатики, Владимирской, Николаевской, Полевой, Борщаговской, Львовской, Александровской и других улиц, названия пригородов Киева — Поста-Волынского, Боярки, села Демиевки. Мало-Подвальная превратилась в Мало-Провальную, вероятно, потому, что именно там «наполовину провалилась» в стену сада Юлия Рейсс, а затем и сам Турбин «подбежал медленно к спасительным рукам и вслед за ними провалился в узкую щель калитки в деревянной черной стене» (187).

События, совершающиеся в главе 13 романа, воспринимаются как катартические в той трагедии, которая разворачивается в нем. Эта трагедия вначале именуется «глупой и пошлой опереткой...» (30), но не простой, а с большим кровопролитием, как подчеркивает Булгаков. С еще большим кровопролитием разыгрывается петлюровский фарс — разгул самых низменных националистических сил, а вместе с тем трагедия обманутого народа, трагедия, на фоне которой разворачивается потрясающее повествование о заблудившихся, подобно путникам, терпящим беду в первом эпиграфе к роману. И эпиграф этот невольно вызывает в памяти строфы пушкинских «Бесов» — стихотворения, занимающего особое положение во всей русской, а, быть может, и мировой поэзии.

Многие страницы «Белой гвардии» повествуют о том, как «закружились бесы разны». И очень отчетливо разливается пушкинская тема «заблудившихся людей», зловеще звучащая как в первом эпиграфе к роману, так и в строфах стихотворения, название которого взял Достоевский для своего знаменитого романа, открывающегося эпиграфом из «Бесов»:

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?

¹³ В 1907—1919 гг. на Андреевском спуске, в доме № 13 (этот номер сохранен в романе) жила семья Булгаковых.

В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

.....
Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

«В том лучшем, что создано Булгаковым, его можно считать наследником русской повествовательной традиции в самых высоких ее образцах, и прежде всего Гоголя, Достоевского и Чехова», — писал В. Я. Лакшин в обстоятельной вводной статье к первому томовому изданию булгаковской прозы¹⁴. Думается все же, что к этим именам трех великих русских мастеров необходимо прибавить, поставив на первое место, державное имя Пушкина, отношение свое к которому Булгаков выразил достаточно четко в пьесе «Последние дни» («Пушкин») и в «Мастере и Маргарите», где поэт Рюхин перед памятником Пушкину кощунственно рассуждает о славе и величии поэта.

Конечно, «Сашка-бездарность», исправно сочинявший «сезонные» стихи, пушкинских бурь не понимал, и «монолог» его под опекушинским монументом сочинялся Булгаковым не только как гротескный эпизод, а и как тягчайший упрек «пристроившимся к литературе» (выражение самого писателя) людям и критикам вульгарно-социологического толка, писавшим «мертвые слова» о Мастере и даже о Пушкине, верность традициям которого свято хранили Шолохов и Булгаков, Фурманов и Леонов, Тихонов и Пастернак, Ахматова и другие мастера советской литературы, наделенные «гордой совестью» и презиравшие «рюхинскую» лозунговость.

Эта верность традициям в «Белой гвардии» проявилась далеко не только в проницательности характеристики исторических событий, в топографической точности, благодаря которой приобретает необычайную правдивость описание поисков Николки дома на «Мало-Провальной», куда он несет роковую весть о гибели полковника Най-Турса: с Софийской площади к Михайловскому монастырю, «от него по Костельной пытался Николка, дав большого крюку, пробраться на Крещатик вниз, а оттуда

¹⁴ Лакшин В. Я. О прозе Михаила Булгакова и о нем самом. — В кн.: Булгаков М. Избранная проза. М., 1966, с. 41.

окольными, нижними путями на Мало-Провальную...». Не менее точно описан страшный путь, который привел на эту же улицу Алексея Турбина, отстреливавшегося от гнавшихся за ним бандитов-петлюровцев и, видимо, убившего одного из них.

Пушкинское требование «правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах» выполняется в «Белой гвардии» так же тщательно, как требование «истины страстей», приобретающей особенный смысл именно благодаря достоверности обстоятельств, т. е. исторических событий, которых вначале не могут понять люди, до поры до времени пребывающие за «кремовыми занавесками». Центром дома Турбиных писатель сделал красивую, обаятельную Елену, сестру Алексея и Николаки, сохраняющую чувство собственного достоинства и стремящуюся во что бы то ни стало поддерживать традиции профессорской семьи, следуя заветам Анны Владимировны, матери всех троих, охарактеризованной с поэтической точностью — «светлая королева». С этим эпитетом резко контрастирует неожиданная, казалось бы, фраза, вплетающаяся в сцену прощания с мужем Елены — гвардии капитаном Тальбергом, человеком с «двухслойными глазами», отъявленным негодяем, перешедшим в услужение к гетману, а затем бегущему вместе с немцами в Германию и пытающемуся объяснить это жене и ее братьям высокими «патриотическими» побуждениями. «Братья вежливо промолчали, стараясь не поднимать бровей. Младший из гордости, старший — потому, что был человек-тряпка» (34).

Разными путями идет развитие характеров действующих лиц, включая «нежных и старинных турбинских друзей детства — Мышлаевского, Карася, Шервинского» (18). Но вместе с тем в романе показана историческая закономерность этого развития в неотвратимых обстоятельствах, трагедийность которых постоянно выдвигается на первый план. Рушится вера в «офицерскую честь», утраченную даже командующим, генералом от кавалерии Белоруковым, который «через час после гетмана бежал туда же, куда и гетман, то есть в германский поезд» (110). Об этом полковник Малышев говорит своим подчиненным, распуская их по домам: «...разрозненные, разбитые части несчастных офицеров и юнкеров, брошенные штабными мерзавцами и этими двумя прохвостами, которых следовало бы повесить, встретятся с прекрасно

вооруженными и превышающими их в двадцать раз численностью войсками Петлюры...» (111).

О «штабных мерзавцах», применяя то же выражение, красочно рассказывает перед этим с трудом добравшийся к Турбиным поручик Мышлаевский, стремившийся выполнить свой «офицерский долг». Едва не замерзший поручик «ругал похабными словами штаб в вагонах первого класса, какого-то полковника Щеткина, мороз, Петлюру, и немцев, и метель и кончил тем, что самого гетмана всея Украины обложил гнуснейшими площадными словами» (25). И к этому добавляется картина развала Белой армии, которую наблюдал Мышлаевский на Посту Волынском: «Что там делается — уму непостижимо. На путях четыре батареи насчитал, стоят неразвернутые, снарядов, оказывается, нет. Штабов нет числа. Никто ни черта, понятное дело, не знает. И главное — мертвых некуда деть» (25—27). И когда ударами прикладов об стену вагона первого класса пытаются разбудить пьяного полковника Щеткина, удары эти воспринимаются как выражение ярости, накапливающей в сердцах людей, которые начинают понимать трагическую сущность их веры в «офицерский долг».

Вскоре после того как Алексей Турбин слушает рассказ Мышлаевского, он видит процессию с гробами, в которых лежали тела прапорщиков, сохранявших верность этому долгу так же, как сохранил ее погибший в бою с петлюровцами романтический «полковник с траурными глазами» Феликс Най-Турс. В памяти Николки, а, по существу, и автора, этот офицер остается окруженным героическим ореолом, который не исчезает и в сцене в часовне, где Най, извлеченный стараниями Николки из-под горы трупов в анатомическом театре, «значительно стал радостнее и повеселел в гробу» — «с аршином георгиевской ленты, собственноручно Николкой уложенной под рубашу на холодную его вязкую грудь» (248).

И если многие офицеры с презрением говорили о своих командирах типа «лахудры-полковника Щеткина», то Най-Турс заслужил уважение и своей храбростью, и заботой о людях, ему доверенных, и тем, что насмерть бился с бандитами, которые были врагами не только белой гвардии, а и русского народа. Ненависть к России (а не только к большевикам!) звучит в возгласах «тупой, бессмысленной толпы», повторяющей то, что было ей подсказано «петлюровской опереткой»:

«— От строго заборонють, щоб не було бильш московской мови
<...>

— Це вам не Россия, добродию.

— Геть! В Россию! Геть с Украины!» (224).

Линия развития одного из центральных образов романа (а может быть, и самого главного) — Алексея Турбина, напряженность раздумий которого Булгаков подчеркивает различными приемами, перерывно связана с «темой России». После того как Тальберг бежит с немцами, Алексей говорит сам себе: «Мерзавец оп. Больше ничего! <...> О, чертова кукла, лишённая малейшего понятия о чести! Все, что ни говорит, говорит, как бесструнная балалайка, и это офицер русской военной академии. Это лучшее, что должно было быть в России...». Размышления Турбина о родине и о чести как бы продолжают и в тяжелом сне после попойки, во время которой становится очевидным политическое банкротство белогвардейских офицеров, подчеркнутое цитатой из трагедии Мережковского «Павел Первый» о «вере православной и власти самодержавной».

«Только под утро он разделся и уснул, и вот во сне явился к нему маленького роста кошмар в брюках в крупную клетку и глумливо сказал:

— Голым профилем на ежа не сядешь!.. Святая Русь — страна деревянная, нищая и...опасная, а русскому человеку честь — только лишнее время.

— Ах ты! — вскричал во сне Турбин, — г-гадина, да я тебя. — Турбин во сне полез в ящик стола доставать браунинг, сонный достал, хотел выстрелить в кошмар, погнался за ним, и кошмар пропал»¹⁵.

Не ушел зато от пули Алексея один из бандитов, преследовавших и ранивших его на улице Мало-Провальной. И, как мы уже говорили, выстрел этот прозвучал как начало «катартической фазы» развития образа Турбина — длительной фазы, включающей встречу с его спасительницей — Юлией Рейсс, болезнь, агонию, перешедшую в кризис, медленное выздоровление, вымоленное, как по-

¹⁵ На этот эпизод впервые обратил внимание П. В. Палиевский, справедливо указав на содержащиеся в нем зерна образов, получивших развитие в последующих произведениях Булгакова — вплоть до «Мастера и Маргариты». См.: *Палиевский П. В.* Последняя книга М. Булгакова. — Наш современник, 1969, № 3.

лагала Елена, ее обращением к богоматери, в русском народном обиходе чаще всего именуемой заступницей. Видимо, эту сцену, которой предшествуют прощание с Най-Турсом, рыдание бесстрашного Николки и начавшееся уже прощание с умиравшим (как считали «очень опытный и всех поэтому жалеющий» седой профессор и доктор Бродович) Турбиным, и следует считать кульминацией романа. Эти две страницы по своей трагической силе и эмоциональной напряженности, думается, могут выдержать сравнение с самыми незабываемыми страницами русской классики, опираясь на традиции которой писал Булгаков свой первый роман.

Перед «старой иконой в тяжелом окладе» опускается Елена на колени, убрав из-под них ковер (и об этой детали, принятой в православном обиходе, не забыл Булгаков!), истово кладет земные поклоны и простирает руки к смуглому лику богоматери, глаза которой от света лампы, зажженной Еленой, «стали приветливы». Но то, что Елена шепчет, никак нельзя назвать молитвой в привычном смысле слова. Это вначале упреки, затем исступленная мольба. «Шепот Елены стал страстным, она сбилась, но речь ее была непрерывна, шла потоком», как будто она старалась убедить в чем-то ту, к которой обращалась: «„Слишком много горя сразу посылаешь, мать заступница. Так в один год и кончаешь семью. За что?.. Умоли сына своего, умоли господа бога, чтоб послал чудо“... и совершенно неслышным пришел тот, к кому через заступничество смуглой девы взывала Елена. Он появился рядом у развороченной гробницы, совершенно воскресший, и благостный, и босой...». Видения наступали на Елену.

«Огонек разбух, темное лицо, врезанное в венец, явно оживало, а глаза выманивали у Елены все новые и новые слова. Совершенная тишина молчала за дверями и за окнами, день темнел страшно быстро, и еще раз возникло видение — стеклянный свет небесного купола, какие-то невиданные, красно-желтые песчаные глыбы, маслячные деревья...». Перед Еленой, увидевшей Иешуа Га-Ноцри, восставшего из гробницы, в которую его положили воины Афрания, появился Ершалаим... «Тут безумные ее глаза разглядели, что губы на лице, окаймленном золотой косынкой, расклеились, а глаза стали такими невиданными, что страх и пьяная радость разорвали ей сердце, она сникла к полу и больше не поднималась...» (253).

Сцена обращения Елены к воскресшему Иисусу «через заступничество смуглой девы» и возникающие здесь «видения», помимо всего прочего, позволяют думать, что мысль Булгакова тогда уже работала над замыслом «Мастера и Маргариты». Подтверждается это и свидетельством П. А. Маркова, которому Булгаков еще в период репетиционной работы над «Днями Турбиных» говорил о том, что его «давно мучит тайна евангельской трагедии». Позволю себе напомнить, что над этой тайной, видимо, задумывался и Пушкин, который, как известно, не только проявлял неослабевающий интерес к Ветхому и особенно к Новому Завету, но даже собирался писать драматическое произведение об Иисусе¹⁶.

Напряженные поиски путей воплощения образов трагедии о человеке, погибающем как жертва несправедливости, Булгаков начал сразу же после окончания работы над «Белой гвардией», инсценировка которой, получившая название «Дни Турбиных», на протяжении вот уже более полувека не выходит из репертуара наших театров как одно из высших достижений отечественного сценического искусства. Но именно после мхатовской премьеры пьесы, вызвавшей нелепые выпады вульгарно-социологической критики, распространившиеся и на роман «Белая гвардия», критик Орлинский (в статье «Против булгаковщины», опубликованной 12 октября 1926 г. в еженедельнике «Новый зритель») пустил в ход оскорбительное словечко «булгаковщина», которое Булгаков в «Мастере и Маргарите» обыграл (применяя всегда удававшийся ему прием *reductio ad absurdum*) словом «пилатчина».

Справедливость требует отметить, что не только пасквильанты, вспоминаемые сейчас лишь в связи с их нападками на Булгакова, но и вполне добросовестные и доброжелательные критики не раз высказывали суждения о романе (а в связи с ним и о пьесе), с которыми трудно согласиться.

Оставляя в стороне нелепости, возмущавшие Булгакова («некоторые видят под маской петлюровцев большевиков»), нельзя, однако, согласиться с теми, кто сомневается в драматургической цельности и стройности романа

¹⁶ Об этом замысле Пушкина мы знаем из написанного его рукой списка названий задуманных произведений, датированного Д. Д. Благим предположительно 1827 г.: «Скупой, Ромул и Рем, Моцарт и Сальери, Дон Жуан, Иисус, Бернард Савойский, Павел I, Влюбленный бес, Димитрий и Марина, Курбский».

«Белая гвардия» и даже считает его достоинством фрагментарность, заключающуюся в чередовании отдельных сцен, якобы не создающих законченной картины.

Уже в «Белой гвардии» проявилось поразительное мастерство Булгакова, позволившее ему в дальнейшем добиться идейной и драматургической цельности даже таких несовместимых, казалось бы, компонентов, как два плана «Мастера и Маргариты». Достижению стройности и единства в значительной степени способствовало искусство обобщения, восходящее к пушкинскому творчеству, а также к классическому русскому роману.

«Белая гвардия» — русский роман, воплощающий образы русской действительности, которую писатель знал лучше, чем его критики, и на ее основе создавал не «зарисовки с натуры», а идейно-эстетические обобщения, глубоко гуманистические в своей основе. В некоторых статьях о «Белой гвардии» делались осторожные оговорки, в основном сводившиеся к упрекам в «незавершенности» романа, «ограниченности мировоззрения» и всевозможных «противоречиях», в частности в аполитичности и «пацифизме» эпилога, который завершается образами звезд. Но ведь на эти звезды смотрит верный своему долгу часовой с пятиконечной звездой на груди, замерзающий у бронепоезда «Пролетарий»!

Если вчитаться в текст эпилога, то можно найти там имя вахмистра Жилина, «соседа и земляка» часового. А это — тот самый Жилин, смертельную рану которого перевязывает доктор Турбин, тот самый, который в «великом и страшном» 1918 году пришел к нему в вешем сне вместе с полковником Най-Турсом, зачисленным в «бригаду крестоносцев», облаченных в раю в кольчуги и шлемы. И рассказывает Турбину погибший вахмистр, подобный «огромному витязю», о своей встрече с апостолом Петром и о райских просторах:

«По первому обозрению говоря, пять корпусов еще можно поставить, и с запасными эскадронами, да что пять — десять! Рядом с ними хоромы, батюшка, потолков не видно! Я и говорю: „А разрешите, говорю, спросить, это для кого же такое?“ Потому оригинально: звезды красные, облака красные в цвет наших чакчир отливают... „А это,— говорит апостол Петр,— для большевиков, с Перекопу которые“.

— Какого Перекопу? — тщетно напрягая свой бедный земной ум, спросил Турбин.

— А это, ваше высокоблагородие, у них-то ведь заранее все известно. В двадцатом году большевиков-то, когда брали Перекоп, видимо-невидимо положили. Так, стало быть, помещение к приему им приготовили.

— Большевиков? — смутилась душа Турбина, — путаете вы что-то, Жилин, не может этого быть. Не пустят их туда.

— Господин доктор, сам так думал...» (71).

Трудно объяснить этот сон и слезы доктора Турбина вполне реалистически: ведь говорит вахмистр Жилин о событиях 1920 года в году 1918, пророчит смерть полковнику Най-Турсу, а, появившись перед Турбиным, показывается затем и своему земляку, быть может, обещая ему скорое свидание. Этот сон, видимо, заслуживает подробного анализа и особого внимания, не менее пристального, чем упоминавшийся уже первый сон Алексея Васильевича. Если вахмистр Жилин приобретает, благодаря своему второму появлению, характер персонажа-символа, то в первом сне также намечается *сквозная* линия романа. Ибо книга, которая навела этот первый сон, появляется и дальше: «Валяется на полу у постели Алексея недочитанный Достоевский, и глумятся „Бесы“ отчаянными словами...» (65). И поручик Мышлаевский, едва не замерзший под Городом, нескладно рассказывает Турбиным о какой-то банде «человек с тысячу», нападение которой с трудом удалось отбить, высказывает предположение, что то были еще не петлюровцы: «Я думаю, что это местные мужички-богоносцы». И, говоря о встречах с каким-то старым «богоносным хреном», сообщает, что сани и лошадей удалось получить от него, только пригрозив оружием: «„Ты у меня сбегаешь в царство небесное, стерва!“ Ну тут, понятное дело, святой земледелец, сеятель и хранитель (Мышлаевский, словно обвал камней, спустил страшное ругательство) прозрел в два счета».

В главе «Ночь», которой открывается вторая часть «Бесов», сын, прижитый генеральшей Ставрогиной от своего камердинера и фигурирующий в романе под фамилией Шатов, «почти грозно» вопрошает Николая Ставрогина, знает ли он «кто теперь на всей земле единственный народ „богопосец“, грядущий обновить и спасти мир именем нового бога, и кому единому даны ключи жизни и нового слова. Знаете ли вы, кто этот народ и как ему имя?» Сын крепостного «лакея Пашки» внушает Николаю Всеволодовичу: «Единый народ „богопосец“ — это русский

народ». А в описании «праздника» попытка «третьего чтеца» (награжденного автором «Бесов» кличкой «маньяк») разоблачить самые темные стороны жизни той России, которая «стояла идеалом в глазах всех статских и тайных советников», но «никогда не доходила до такого позора», как во время, описываемое в романе, вызывает такую реакцию: «Аплодировала уже чуть не половина зала; увлекались невиннейше: бесчестилась Россия все-народно, публично, и разве можно было не реветь от восторга?»

Поистине, «глумятся „Бесы“ отчаянными словами», глумятся даже над Тургеневым, саркастически высмеянным в образе Кармазинова. И все же ведь и в «Бесах» звучат вещи апокалиптические слова, обращенные не только к «ангелу Лаодикийской церкви» и даже не только к «честнейшему» Степану Трофимовичу, но и к Ставрогину, также вспоминающему Апокалипсис.

Далек от глумящихся «Бесов» автор «Белой гвардии», в которой так отчетливо чувствуется близость к пушкинской традиции, к ее гуманистическому, этическому аспекту.

Говоря об этом аспекте, Достоевский, так же как Гоголь и Мицкевич, считавший Пушкина явлением уникальным, в своей знаменитой речи о Пушкине высказал следующую мысль, касаясь «Евгения Онегина»: «Может быть, Пушкин даже лучше бы сделал, если бы назвал свою поэму именем Татьяны, а не Онегина, ибо бесспорно она главная героиня поэмы... Можно даже сказать, что такой красоты положительный тип русской женщины почти уже не повторялся в нашей художественной литературе — кроме разве образа Лизы в „Дворянском гнезде“ Тургенева».

Татьяна и Лиза принимают на себя тяжесть решения участи своей и связанных с ними чувством любви центральных персонажей обоих романов. Трагедийность такого решения раскрывается в сцене последнего свидания Онегина с Татьяной, к которой он мчится «на мертвеца похожий»:

Княгиня перед ним, одна,
Сидит, не убрана, бледна,
Письмо какое-то читает
И тихо слезы льет рекой,
Опершись на руку щекой.

Тягчайшие испытания выпадают на долю Елены Турбиной, постепенно выдвигающейся на первый план в романе и излучающей вокруг себя тепло, ласку и заботу о своих братьях и их друзьях и стремящейся заменить им Анну Владимировну — «светлую королеву». Постепенно этот ореол света, окружавший мать Турбиных, разгорается и вокруг золотоволосой Елены, поддерживающей всех своих заблудившихся в «снежном буране», но плачущей даже во сне, ибо только что чудом вернулся к жизни Алексей, а уже в «бормотании ночи», той самой ночи, которая принесла вереницу снов, завершающих роман, видит задремавшая Елена Николку: «В руках у него была гитара, но вся шея в крови, а на лбу желтый венчик с иконками. Елена мгновенно подумала, что он умрет, и горько зарыдала и проснулась с криком в ночи: Николка! О, Николка!» (269).

Трудно сказать, следует ли этот сон считать вещим, но в романе отчетливо показано, что младший Турбин остался в плену «романтических» заблуждений, и недаром Алексей, встретивший брата неподалеку от дома, где жила Юлия Рейсс, говорит ему: «Видно, брат, швырнул нас Пэттура с тобой на Мало-Провальную улицу», куда более всего привлекала Николку надежда на встречи с сестрой погибшего в бою с петлюровцами героя полковника, Ириной Най¹⁷.

Так или иначе, образ Елены в «Белой гвардии» приобретает значение, определяемое драматургией романа, анализ которой убеждает нас в ее стройности, исключаяющей мнение о фрагментарности первого крупного произведения писателя. Поразительная жизненность образов, их историческая и психологическая достоверность, требуемая традициями пушкинской поэтики, свидетельствуют о продолжении и развитии Булгаковым этих традиций, верность

¹⁷ А. С. Бурмистров в своей работе «К биографии М. А. Булгакова» указывает, что в «Белой гвардии» писатель воспользовался фамилиями воспитанников первой гимназии — Тальберга, Студзинского и других реально существовавших лиц, не ставших, однако, прототипами персонажей романа. Добавим, что фамилию (вернее, ее первую часть) «гусара с траурными глазами», так же как и «капитана Рейсса» (может быть, не случайно на портрете в комнате Юлии Рейсс, спасающей Турбина от преследующих его бандитов, виден «желтозолотой эполет»), Булгаков взял из пушкинской «Истории Петра», где упоминается «товарищ царя» Най.

которым подчеркнута первым эпиграфом романа. На страницах его не раз появляется название «Капитанской дочки», центральным персонажем которой постепенно становится Машенька, простая русская девушка, спасающая своего нареченного и, думается, вполне достойная занять место рядом с Татьяной как воплощение лучших черт русской женщины — гордости, верности долгу, цельности чувства и лирического обаяния. Навсегда вошел в русскую литературу, плоть от плоти которой является «Белая гвардия», образ дочери капитана Миронова, окруженный легендами и подвергавшийся поэтическим трансформациям.

Несомненно, образ Елены вписывается в прекрасную череду русских женщин, созданную отечественными писателями. Она не должна приносить в жертву свою любовь, ибо это чувство растоптал ее муж, у нее нет возлюбленного, которого она должна спасать, подобно Машеньке или женам декабристов, но она мужественно переносит все испытания, которые посылает судьба семье Турбиных, — и на страницах романа, где появляется золотистая головка Елены ясной, возникает ощущение тепла и света.

Первый роман Булгакова отличается как эмоциональным, так и лексическим богатством. Все персонажи (или группы персонажей) характеризуются индивидуальными чертами в диапазоне, простирающемся от русской интеллигенции до петлюровских бандитов. Необычайно красочно повествование, полное то драматизма, то пропикновенной лирики, то юмора и сарказма, а порою звучащее как строки стихотворения:

Хоругви кланялись в дверях,
Как побежденные знамена,
Плыли коричневые лики...

Это — из описания крестного хода, которым завершается кошунственный «благодарственный молебен» с многолетием, провозглашенным Петлюре в великом и древнем русском соборе святой Софии, настоятель которого митрофорный протоиерей Аркадий идет под «побежденными знаменами», и глаза у него — «отчаянные». А в разноголосом говоре толпы слышны реплики, из которых явствует, что никто толком не понимает того, что происходит, — «дай попам синепькую, так они дьяволу обедню отслужат» (недаром сам господь бог в беседе с вахмистром Жилиным говорит: «То есть таких дураков, как ваши

попы, пету других на свете»). И звучит в толпе циничная реплика: «Кто ни поп, тот батька». Вспомним, что именно эту поговорку произносит Пугачев, пытаясь уговорить Гринёва перейти на его сторону и обещая пожаловать его «и в фельдмаршалы, и в князья». Навсегда запечатлелись в поразительной памяти Булгакова пушкинские творения и образы. И для того чтобы определить переживания Елены после отъезда ее мужа и после отвратительной попойки в доме Турбиных, вновь обращается писатель к Пушкину: «Как Лиза „Пиковой дамы“, рыжеватая Елена, свесив руки на колени, сидела на приготовленной кровати в капоте».

Грозно разрастается панорама Города, превращаясь в гигантское обобщение образов бурана и заблудившихся людей, пытающихся найти путь. Иные начинают прозревать и стараются сохранить достоинство и честь, при посягательстве на которую Алексей Турбин хватается за браунинг; иные, и таких в романе большинство, чести не защищали за неимением таковой. К числу их принадлежали не только петлюровские разбойники, но и те, которые обманывали молодежь, заверяя ее, что лучший путь лежит «на Дон к Деникину». Трагедия многих обманутых заключалась именно в том, что они «ничего не знали и не понимали». И лишь немногие, подобно полковнику Малышеву, говорят правду юнкерам и офицерам о том, как бежали из Города «гетман всея Украины», «как последняя капалья и трус», а вслед за ним и «командующий нашей армией генерал от кавалерии Белоруков». Затем звучит горькое предупреждение полковника: «...Мы будем свидетелями катастрофы, когда обманутые и втянутые в авантюру люди, вроде вас, будут перебиты, как собаки» (110).

Итак, обманом и авантюрой названы в романе не только «гетманская оперетка» и петлюровский разбой, но и белогвардейское движение. И, быть может, не случайно так пастойчиво появляется в романе портрет императора Александра Благословенного — отцеубийцы и обманщика, заверения которого «отдать людям права людей» Пушкин охарактеризовал в знаменитом крамольном стихотворении, завершающемся обращением матери к ребенку:

Ну, слушай же, как царь-отец
Рассказывает сказки.

Чем внимательнее читаем мы Булгакова, тем более отчетливым представляется нам его виртуозное мастерство

подтекста и сложной ассоциативной техники письма, его искусство развивать образы людей, событий и мест, насыщая их самыми различными звуками — громами орудий, треском перестрелки, рыданиями, стонами и — last not least — музыкой. И очень постепенно развивается в романе образ Москвы, — «там, за далеким кордоном, где сизые леса, большевики». И как только начали выходить в Городе новые газеты, «лучшие перья в России начали писать в них фельетоны и в этих фельетонах поносить большевиков» (54—55). Вопли, слышавшиеся в этих пасквилях, сливались с бредовой похвальбой, с которой выступали и гетман всяя Украины, и пресловутый Пэттура, и разные «батьки», «атаманы» и прочая нечисть.

И образы разгула этой нечисти, заливавшей кровью землю, которую так любил Булгаков, возникали перед ним в последующие годы, воплотившись и в рассказе «Я убил» (конец 1926 года!) в сцене убийства, вернее — казни «пана полковника», петлюровского палача и садиста. Даже много лет спустя, когда работа над «Мастером и Маргаритой» была в разгаре, в «Театральном романе», едва ли не всеми относимом к сатирическому жанру, вновь воскресают переживания Алексея Турбина: «И опять те же люди, и опять дальний город, и бок рояля (в комнате у Юлии Рейсс, спасшей Турбина от петлюровцев, „бок старого пианино“.— *И. Б.*), и выстрелы (гнавшихся за ним бандитов.— *И. Б.*), и еще какой-то поверженный на снегу». И еще один пример несравненной булгаковской прозы, звучащей, как стихи:

И вижу я острые шашки

И слышу я душу терзающий свист.

Это — свист шомполов, ударами которых «пан куреной» и иже с ним забивают на смерть ни в чем неповинных людей, за которыми они охотятся. «Воп бежит, задыхаясь, человечек. Сквозь табачный дым я слежу за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сзади человечка, выстрел, он, охнув, падает навзничь, как будто острым ножом его спереди ударили в сердце. Он неподвижно лежит, и от головы растекается черная лужица» (307—308). Вот эти кровавые потоки, вытекающие из тел поверженных на снег, и дали, видимо, название пьесе Максудова «Черный снег», фигурирующее в «Театральном романе», далеко не таком веселом, каким он кажется при беглом чтении. Следует, например, обратить внимание,

что три романа, вошедшие в том «Романы», образуют как бы трилогию, части которой спаяны не только реминисценциями из «Белой гвардии» в двух других романах, но и трансформирующимся звучанием «Фауста», которое, надо полагать, стимулировало размышления Булгакова, приведя его от Гёте к Данте и Пушкину.

Незадолго до того как была закончена «Белая гвардия», в Москве вышел в свет блистательный, поразивший своей новизной и смелостью сборник стихов Николая Тихонова — «Брага», содержащий, в частности, стихотворение «Подарок» — ответ на крикливую похвальбу атамана Шкуро:

А Кубань: сталичник, не скули,
Бьет челом и шлет дары Москва.

Каравай свинцовый да кафтан,
Было б в чем качаться на валу,
А чтоб жажду залил атаман:
Черную Кремлевскую смолу.

Строки эти были грозным предупреждением всем внутренним и иноземным врагам, посягавшим на русский народ, который первым поднял знамя Ленина и ответил недругам «дарами Москвы».

Верный пушкинским традициям, отчетливо наметившимся в «Капитанской дочке», Булгаков на фоне разгулявшейся бури показывает трагедийность судьбы заблудившихся и обманутых людей.

II

Итак, нам известно, что у Пушкина существовал замысел еще нескольких «маленьких трагедий», названия которых приведены в сделанном его рукою списке, предположительно датированном второй половиной 20-х годов XIX в., но впервые опубликованном лишь в 1855 г., причем П. В. Анненков вынужден был названия двух из задуманных пьес заменить многоточиями. Лишь в 1881 г. было разрешено предать гласности в печати эти названия: «Павел I» и «Иисус». Д. Д. Благой справедливо называет данные замыслы и их осуществление в николаевскую эпоху «совсем безнадежными»¹⁸. Предположения о содер-

¹⁸ Благой Д. Д. Указ. соч., с. 565.

жании намечавшихся Пушкиным пьес высказывались, в частности, С. М. Бонди, а в отношении «Павла I» — автором этих строк ¹⁹.

Бонди допускает, что сюжет пьесы об Иисусе мог быть «драмой об одиночестве учителя, реформатора, покинутого и преданного в тяжелый момент своими учениками» ²⁰. Трудно, правда, представить себе, чтобы Пушкин решился создать инсценировку какой-либо части евангельского текста, — достаточно вспомнить, какую бурную реакцию со стороны духовной цензуры вызвала написанная много лет спустя после возникновения пушкинского замысла трагедия «Царь Иудейский», хотя автором ее как-никак был великий князь Константин Константинович (он подписывал свои произведения инициалами К. Р.). Заметим попутно, что в Киеве эта трагедия в сопровождении музыки А. К. Глазунова (исполнявшейся под управлением Р. М. Глиэра) ставилась в студенческие годы Булгакова, который, по всей вероятности, присутствовал хотя бы на одном из спектаклей, тем более что уже тогда, как отмечает А. С. Бурмистров в статье «К биографии М. А. Булгакова (1891—1916)», будущий писатель «был увлечен театром» и даже «мечтал о карьере артиста» ²¹.

Так или иначе Булгакову, в отличие от некоторых его критиков, хорошо было известно, что Пушкин собирался написать трагедию об Иисусе, и это не могло не сыграть определенной, быть может решающей, роли в обращении к этому образу, ставшему одним из центральных в «Мастере и Маргарите». Но булгаковский Иешуа Га-Ноцри не евангельский богочеловек, представший Елене Турбиной, распростершейся в бреду перед иконой «смуглой девы», а невинно осужденный «бродячий философ». Обращаясь еще раз к этой потрясающей катартической сцене первого романа Булгакова, напомним, что Елена увидела в бреду «стеклянный свет небесного купола, какие-то невиданные, красно-желтые песчаные глыбы, маслячные деревья» (253), иными словами, окрестности Ершалаима,

¹⁹ Бонди С. М. О Пушкине. М., 1978, с. 219; Балза И. Ф. Пушкин и Ян Потоцкий. — В кн.: Искусство слова (к 80-летию чл.-корр. АН СССР Д. Д. Благого). М., 1973. Материалы этой работы вошли с дополнениями в кн.: *Belza Igor. Portrety romantyków.* Warszawa, 1974.

²⁰ Бонди С. М. Указ. соч.

²¹ Контекст-1978. М., 1979, с. 264.

к которому, очевидно, уносились мысли писателя во время работы над «Белой гвардией».

Сложные ассоциативные ходы раскрываются в процессе изучения обоих романов. В ранее опубликованной работе «Генеалогия Мастера и Маргариты»²² мы старались, как это было оговорено в начале статьи, показать верность Булгакова принципам пушкинской поэтики исторической достоверности. Глубокое удовлетворение принесла автору оценка этой статьи как «убедительное опровержение вульгаризации булгаковского романа»²³, тем более что вульгаризация эта поныне продолжается не только в зарубежной, но, к сожалению, порой и в нашей печати, о чем речь пойдет дальше.

Нет сомнения, что справедливая и научно обоснованная оценка романов требует прежде всего анализа их образного строя, особенно сложного в «Мастере и Маргарите» — романе, требующем от читателя, а тем более от исследователя, достаточно широкой компетентности. Хочется привести здесь слова выдающегося театрального деятеля П. А. Маркова, который, характеризуя громадную эрудицию Булгакова («в этом отношении с ним не мог сравниться ни один драматург, известный мне по совместной работе в МХАТе»), сказал, что у него была «эрудиция мыслителя», и пояснил: «Когда у него возникал какой-либо замысел, то, продолжая читать самые различные книги, он извлекал из них то, что непосредственно относилось именно к данному замыслу»²⁴.

По поводу сцены «шествие на казнь» в хореографической инсценировке «Фантастической симфонии» Берлиоза в Римском оперном театре П. А. Марков, глядя на облаченных в кардинальский пурпур артистов, у которых при уходе со сцены из-под мантий выбегали маленькие чертенята, заметил: «вот чисто булгаковский образ». Он пояснил далее, что «булгаковским» он считает литератур-

²² Там же.

²³ Лукьянов Б. Г. Методологические проблемы художественной критики. М., 1980, с. 105.

²⁴ Здесь и далее высказывания П. А. Маркова (не раз выступавшего в печати и в дискуссиях о личности Булгакова) приводятся по личным воспоминаниям автора статьи, относящимся в основном к совместной поездке в Италию в январе 1958 г., т. е. за десять лет до опубликования «Мастера и Маргариты». Так же как и другие ближайшие друзья писателя, Павел Александрович уже тогда знал содержание романа, а «Театральный роман» даже цитировал.

ный или сценический образ, который сам по себе, без сопоставления с другими, без включения в какой-бы то ни было драматургический конфликт уже содержит законченную мысль. Сочетание торжественной поступи «пурпуноносцев» с проворным шмыганьем чертенят никаких комментариев не требовало. Одобрительный шум в зрительном зале был данью смелости постановщика, выпустившего на сцену в Вечном Городе «духов зла» под прикрытием кардинальских мантий в последние дни понтификата папы Пия XII, под белоснежным облачением которого таился черный облик пособника фашистов, каким и показал его Ральф Хоххут в своем «Наместнике».

Обратимся теперь к одной реплике Воланда, на которую, кажется, никто из писавших о Булгакове, не обратил внимания, возможно считая ее лишь одним из приемов «глумления» сатаны:

«— А у вас какая специальность? — осведомился Берлиоз.

— Я — специалист по черной магии.

«На тебе», — стукнуло в голову у Михаила Александровича.

— И... и вас по этой специальности пригласили к нам? — заикнувшись, спросил он.

— Да, по этой пригласили, — подтвердил профессор и пояснил:

— Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века. Так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист» (434—435).

Этот фрагмент беседы на Патриарших прудах (так же, как и беглое упоминание «кровавой свадьбы Гессара», почерпнутое из парижской «*Chronique scandaleuse*», 661) — блестящий пример «эрудиции мыслителя» и «булгаковского образа», каким в данном случае является вторгающееся в заключительную сцену первой главы романа имя одного из образованнейших ученых средневековья — Герберта Аврилакского. Он действительно жил в десятом веке, действительно был обвинен в «чернокнижной» ереси, но обрушился на «правовверных» противников со всей силой своей блистательной эрудиции и посрамил их. Вскоре он получил Реймскую епископскую кафедру, а в 999 г. был избран папой, приняв имя Сильвестра II, стал другом юного императора Оттона III и вместе с ним создал концепцию единой и могущественной Римской империи.

Как много говорит нам судьба этого удивительного человека, прошедшего трудный путь от положения подозреваемых в «ереси» до престола наместника апостола Петра! Имя Герберта Аврилакского, промелькнувшее как бы невзначай в беседе с Воландом (а ведь он мог упомянуть вообще о средневековых рукописях), — тоже «булгаковский образ», вызывающий сложные, но правомерные ассоциации, связанные с основной философско-этической концепцией романа, с темой невинно осужденного человека (в данном случае, правда, вышедшего победителем в борьбе — не потому ли, что он был «чернокнижником», как его многозначительно именует Воланд?).

Приведенные слова Воланда — одно из свидетельств того, как в процессе работы над романом писатель стремился к насыщению каждой детали текста содержанием, связанным с концепцией произведения в целом, но порою постигаемым после упорных размышлений над ее значением.

Прежде всего необходимо отметить ту многозначность основных персонажей, которая обусловила различные толкования каждого из них и произведения в целом. В начале своей книги «Фантастика Михаила Булгакова», опубликованной белградским Институтом литературы и искусства²⁵, М. Йованович цитирует замечание П. В. Палиевского, сделанное им еще в 1969 г. о последней книге Булгакова: «...каждая новая рецензия на нее как будто требует другую, и не видно, чтобы положение это скоро изменилось»²⁶.

Слова эти оказались пророческими. Поток литературы о знаменитом романе Булгакова и о жизни и творчестве писателя становится все более и более широким и бурным. Внимательное изучение основных персонажей романа, разумеется, необходимо для постижения концепции произведения. Что касается Мастера, то нельзя забывать, что «евангелие от Воланда», как иногда называют «новозаветное» повествование, содержащееся в «Мастере и Маргарите», по существу является именно тем «романом о Понтии Пилате», над которым с увлечением работал Мастер после выигрыша ста тысяч. Заметим также, что это повествование имеет особое значение в произведении в целом, ибо роман Булгакова завершается именно теми

²⁵ Jovanović M. Utopja Michaila Bulgakova. Beograd, 1975.

²⁶ Цит. по: Палиевский П. В. Литература и теория. 3-е изд. М., 1979, с. 263.

словами («пятый прокуратор Иудеи всадник Понтийский Пилат»), которыми хотел закончить свой роман Мастер (правда, в его рассказе Ивану вместо «Понтийский» сказано «Поптий»).

Из обрывков биографии Мастера мы узнаем, что он был по профессии историком, служил в каком-то музее, а кроме того (видимо, для заработка), занимался переводами. Можно сделать также вывод, что «роман о Понтии Пилате» был его первым (во всяком случае, первым крупным) литературным произведением, до создания которого Мастер не соприкасался с писательской средой. Естественно, возникает вопрос, почему он выбрал для своего дебюта именно такой сюжет, вызвавший столь бурную реакцию со стороны пасквилянтов (вежливо именуемых критиками) и смех Воланда при встрече с Мастером, объясняющийся притворным (ибо сатана уже знал этот роман наизусть) удивлением? Почему же Мастер обратился к этому сюжету, или, что, разумеется, одно и то же, почему Булгаков ввел «роман о Понтии Пилате» в свой «роман-откровение»²⁷?

Пытаясь ответить на этот вопрос, нельзя забывать, что речь идет о широко эрудированном *историке*, который пожелал свои размышления о судьбах людей воплотить в художественных образах, обратив особое, преимущественное внимание на этический аспект, более всего волновавший еще Пушкина как поэта и историка, что не раз подчеркивал академик Е. В. Тарле. Именно от Пушкина, вне всякого сомнения, воспринял Булгаков стремление к историческим и этическим обобщениям широкого диапазона, возникающим как в отдельных произведениях (вспомним, как переплетаются образы Апокалипсиса и петлюровщины в «Белой гвардии»), так и в грандиозной чреде замыслов (от Евангелия до нашей эпохи). Д. Д. Благой подчеркивает²⁸, что Пушкин «действительно переносился своим воображением в самые различные части света, весьма далекие друг от друга исторические эпохи (античность — «Ромул и Рем», начало нашей эры — «Иисус», средневековье — «Беральд Савойский», Возрождение — «Дон Жуан», новое время — «Моцарт и Сальери»). Одна-

²⁷ «Роман-откровение советской литературы» — так называли римские критики книгу «Мастер и Маргарита» после опубликования ее в итальянском переводе (1967 г.) (ср.: *Jovanović M. Op. cit.*, p. 9 sqq.).

²⁸ *Благой Д. Д.* Указ. соч., с. 565.

ко какими бы отдаленными ни были эпохи и страны, к которым обращался Пушкин, все его замыслы рождены единым, цельным и возвышенным мировоззрением, порождавшим стремление к обличению социальной несправедливости и нарушения этических законов жизни человеческой.

Именно Пушкин залогом глубоких обобщений считал широту исторического диапазона творчества. Вспомним знаменитый рисунок Пушкина, который искал определение созданного им повздорского жанра «маленьких трагедий». Этот рисунок был задуман как титульный лист намечавшегося поэтом сборника «Драматических сцен». Но затем Пушкин написал варианты данного им жанрового определения: «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений». Пушкинское «изучение» в процессе реализации его замыслов привело к небывалой в истории мировой литературы идейно-эмоциональной конденсации образов, и, возвращаясь к словам П. А. Маркова о «булгаковских образах», т. е. о приеме создания образа как законченного воплощения какой-либо идеи, нельзя не вспомнить принципов пушкинской драматургии, своеобразно примененных в «Мастере и Маргарите».

Следуя этим принципам, Булгаков сделал экспозицию образа Мастера предельно краткой, но конденсированной. В главе тринадцатой («Явление героя») в палату к Ивану входит с балкона «бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми» (заметим попутно, что именно столько лет было Булгакову, когда он в 1929 г. начал работу — не вынашивание замысла, а именно работу над «Мастером и Маргаритой»). И хотя он охотно отвечает на вопросы Ивана, по о своей творческой работе говорит необычайно кратко: «Службу в музее бросил и начал сочинять роман о Понтии Пилате» (553). Никакой мотивировки обращения к такому сюжету Мастер не дает. Но крайне важно, что «роман о Понтии Пилате» был создан Мастером еще до того, как его начали травить, — следовательно, импульсом работы над ним послужили не какие-либо личные мотивы и аллюзии, а исторические обобщения, созревающие еще тогда, когда он занимался делами, приносящими ему заработок. Тема несправедливости, страданий и гибели ни в чем не повинных людей, проходящая через всю историю

человечества, не переставала мучить Мастера, и евангельское повествование об осуждении и казни «бродячего философа с его мирной проповедью» — Иешуа Га-Ноцри — превратилось в романе в архетип, многовековая эволюция которого привела к образу Мастера, доведенного до безумия, но воспринимающего свое пребывание в психиатрической клинике почти с такой же покорностью, как Иешуа, говорящий в романе, «что благодарит и не випит за то, что у него отняли жизнь» (721). Трудно сказать, какую трактовку дал бы евангельскому Иисусу Пушкин, но о замысле его не следует забывать, изучая «Мастера и Маргариту».

Булгаковский «бродячий философ» твердо убежден, что «злых людей нет на свете», и этим объясняется его удивительная доверчивость, приводящая его к гибели. Ибо Иешуа Га-Ноцри так же доверял предавшему его Иуде из Кириафа (тайному агенту синедриона), как пушкинский Моцарт доверял Сальери, который отравил его. Такое доверие к людям было свойственно не только Моцарту (не внявшему, как известно, предостережениям ни своих венских и пражских друзей, ни даже собственного отца), но и самому Пушкину, видимо следовавшему тезису своего любимого Овидия: «Все чисто для чистого взора». Вместе с тем нельзя не заметить, что в некоторых местах образ Иешуа, *созданный Мастером* в соответствии с пушкинскими принципами поэтики исторической достоверности, воспринимается как *porte-parole* Булгакова, неизменно сохранявшего то чувство собственного достоинства, с которым Иешуа разговаривает с Пилатом, хотя и понимает, что именно от всесильного игемона зависит его жизнь. «Человек, не обременивший себя ни в творчестве, ни в жизни политической ложью», — разве эти уже приводившиеся нами слова А. А. Фадеева из его письма, посланного Е. С. Булгаковой вскоре после смерти ее мужа, не могут быть отнесены к «бродячему философу», дерзко вступающему в спор с пятым прокуратором Иудеи? И разве не написал двадцатитрехлетний Пушкин: «Волхвы не боятся могучих владык...»?

В том же году, когда благословенная болдинская осень принесла «Бесов», Пушкин написал стихотворение «Поэту», в котором содержались знаменательные строки:

Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум.

Всю свою творческую жизнь Булгаков стремился быть верен этому пушкинскому завету и не забывал слова: «Услышишь суд глупца...». Немало глупцов судило Булгакова. Его отношение к ним выразилось и в сценах в МАССОЛИТЕ, и в описании травли Мастера, которая довела его до безумия. «Но ты останься тверд, спокоен и угрюм» — это наставление Пушкина Мастер не смог выполнить, хотя твердо шел своей дорогой и при этом ответил „бесам разным“. Вызывает восхищение, как Булгаков, ни в чем не поступаясь совершенством гармонии столь сложного художественного полифонизма, одновременно сумел в последней книге поразить острием своей несравненной сатиры злобствующих пасквилянтов, которые, вопреки требованиям В. И. Ленина сделать культуру всенародным достоянием, стремились обеднить великую русскую культуру, не щадя даже ее вершинных достижений. Имена этих «литературных налетчиков», как метко выразился В. Петелин, постепенно исчезают из памяти, как исчезли имена и многих других людей, тормозивших развитие нашей культуры.

Порою делались замечания, что «массолитовские сцены» написаны Булгаковым слишком в беспросветных черных тонах. Но в таких тонах изображены, напомним это, не писатели в привычном для нас высоком понимании этого слова, а «члены Массолита», что, как показывает автор романа, далеко не всегда одно и то же. И попытка именовать «массолитчиков» писателями приводит к профанации этого звания, вызывая гнев Мастера в беседе с Бездомным:

«— Вы — писатель? — с интересом спросил поэт.

Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

— Я — мастер...».

Так усилиями «литературных палетчиков», вопреки мудрому предостережению А. В. Луначарского «не пытаться заменить картины Репина политическими плакатами»²⁹, образовалась грань, четко отделившая мастеров от большинства «членов Массолита», к которым эпитет «мастер» отнюдь не мог быть применен. Разумеется, в различные литературные организации (в романе дейст-

²⁹ Это выражение автору статьи довелось лично слышать в конце 20-х годов, когда А. В. Луначарский после одной из своих лекций отвечал на записки.

вие происходит еще до их объединения в апреле 1932 г. — это явствует из того, что Берлиоз назван «председателем правления одной из крупнейших московских литературных организаций») входили и по-настоящему талантливые писатели, овладевшие высоким профессиональным уровнем, но не против них было направлено острие булгаковской сатиры. Далеко не все чиновники царской России были подобны тем, которые изображены в «Ревизоре», и далеко не сатирические настроения преобладали в «Евгении Онегине», однако в декабре 1823 г. Пушкин писал А. И. Тургеневу: «...а я на досуге пишу новую поэму, Евгений Онегин, где захлебываюсь желчью». Можно ли после этого упрекать Булгакова в желчности картин, развертывающихся в главе «Было дело в Грибоедове» и завершающихся (перед известием о смерти Берлиоза) авторской репликой: «О боги, боги мои, яду мне, яду!..» (477). Это не только перекличка с той главой «евангелия от Воланда», в которой прокуратор изнемогает от гемикрании: «И опять померещилась ему чаша с темной жидкостью. „Яду мне, яду!“» (441). Это — смелый ассоциативный ход, выражающий отношение Булгакова к тому, что творилось в «Грибоедове», и к тому, что думал Мастер о суррогатах литературы, культивировавшихся в «Массолите».

Мастер, придя в палату Ивана, спрашивает его:

«— Профессия?

— Поэт,— почему-то неохотно признался Иван.

Пришедший огорчился.

— Ох, как мне не везет! — воскликнул он, но тут же спохватился, извинился и спросил: — А как ваша фамилия?

— Бездомный.

— Эх, эх... — сказал гость, морщась.

— А вам что же, мои стихи не нравятся? — с любопытством спросил Иван.

— Ужасно не нравятся.

— А вы какие читали?

— Никаких я ваших стихов не читал! — нервно воскликнул посетитель.

— А как же вы говорите?

— Ну, что ж тут такого,— ответил гость,— как будто я других не читал? Впрочем ... разве что чудо?» (549).

Иван, однако, не обижается, а сам признает, что стихи его «чудовищны», и «обещает и клянется» Мастеру больше

не писать. На первый взгляд такое внезапное решение поэта, уже завоевавшего признание и известность (вспомним, что в пятой главе он именуется «известнейшим поэтом», а во время встречи на Патриарших прудах у Воланда в кармане оказался номер «Литературной газеты» с портретом Ивана Николаевича и его стихами) может показаться странным. Нельзя, однако, забывать той сцены в психиатрической клинике, куда привезли Ивана в сопровождении поэта Рюхина, которого Иван называет «балбесом», «Сашкой-бездарностью» и «кулачком, тщательно маскирующимся под пролетария». Обращаясь к врачу и санитарам, поэт обличает своего собрата по перу: «Посмотрите на его постную физиономию и сличите с теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе... „Взвейтесь!“ да „развейтесь!“... а вы загляните к нему внутрь — что он там думает... вы ахнете!» (484).

Чувство обиды сменяется у Рюхина размышлениями: «Никогда слава не придет к тому, кто сочиняет дурные стихи <...> не верю я ни во что из того, что пишу!..» И, добравшись до «Грибоедова», поэт «пил рюмку за рюмкой, понимая и признавая, что исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть» (490).

Эти признания обоих поэтов (так же, конечно, как и речи Берлиоза) понадобились Булгакову для сатирического обличения того вульгарно-социологического направления, которое какое-то время пыталось утверждать свою монополию в советской литературе и в других областях художественной культуры и несостоятельность которого становилась все более очевидной. «Неистовые ревнители» отрицали классическое наследие, шельмовали тех писателей, которые стремились работать в русле плодотворных традиций, пропагандировали крайне упрощенные, примитивные представления о современном искусстве. А между тем победивший пролетариат завоевал право быть наследником всего достоинства великой отечественной культуры. Вспомним, что 6 ноября 1918 г., когда в Большом театре в Москве торжественно отмечалась первая годовщина Великого Октября, вслед за «Интернационалом» прозвучал «Прометей» А. Н. Скрябина, включенный по решению правительства в программу этого достопамятного вечера, на котором присутствовали В. И. Ленин и его ближайшие соратники. Напомним также, что во времена, описанные в

булгаковском романе, именно великий создатель «Прометей» стал мишенью наиболее ожесточенных нападок музыкальных критиков, глумившихся чуть ли не над всеми мастерами русской классики.

Такие же недостойные выпады допускались и по отношению к великим русским писателям, даже по отношению к Пушкину, и Булгаков, сатирически обличая завсегдатаев «Грибоедова», не мог пройти мимо этого глумления, объяснявшегося невежеством «критиков». Он как бы продолжил гоголевский «Театральный разъезд», где «еще литератор» вещает: «Вот, например, и Пушкин. Отчего вся Россия теперь говорит о нем? Все приятели: кричали, кричали, а потом вслед за ними и вся Россия стала кричать». Поэт Рюхин считает, что дело обошлось даже без «приятелей». Тогда, когда грузовик, который везет его из «дома скорби» обратно к «Грибоедову», останавливается перед памятником Пушкину, поэт «руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека», и изложил свой взгляд на Пушкина: «Вот пример настоящей удачливости...— какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою...»? Не понимаю! Повезло, повезло! <...>,— стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» (489).

Это одно из тех мест, которое считали чрезмерно гротескным, как, впрочем, и некоторые другие места в романе, связанные с «массолитовцами». Но еще Жуковский в своем известном письме Бенкендорфу счел нужным подчеркнуть, говоря о Пушкине: «Острота ума не есть государственное преступление»³⁰. Эту фразу, конечно, следовало бы напомнить тем критикам, которые пытались своим выпадам против Булгакова придать политический характер, а также советологам, поныне искажающим творческий и гражданский облик писателя. Но разве «виднейшие представители поэтического подразделения МАССОЛИТА, т. е. Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Буздяк» и иже с ними, лихо пустившиеся в пляс, когда «ударил знаменитый грибоедовский джаз», не заслуживали сатирического осмеяния? И разве не про-

³⁰ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4-х т. М.; Л., 1960, т. 4, с. 622.

тивостояли им писатели, которые были истинными творцами большой, подлинной светской литературы, писатели, подобные Мастеру?

Именно в его лице, в его «романе о Понтии Пилате» Булгаков достиг особенной силы художественного обобщения, ибо тогда, когда в прошлом столетии русская литература завоевала первенствующее положение в мире благодаря гению Пушкина (об уникальности которого нашли такие прекрасные слова Гоголь, Мицкевич, дю Плесси, Мэнье) и великих русских романистов, ее характернейшей чертой стала этическая возвышенность, развившаяся и в создании образов благороднейших людей, и в потрясающих описаниях мести Эриний — неумолкающего голоса совести, замучившего преступного царя Бориса и люто терзавшего прокуратора Иудеи. Вот эта черта обусловила трагедийность не только «Бориса Годунова», но и многих других образов Пушкина, далеко не всегда причисляемых к трагедийным, хотя, например, в «Евгении Онегине» отчетливо развивается тема трагической опустошенности героя.

В последнем своем романе Булгаков достигает именно такой силы обобщения. «Мастер и Маргарита» (так же как и «Белая гвардия») — высокая трагедия не только главных персонажей (Иешуа Га-Ноцри и его ученика, Мастера, Маргариты и, разумеется, Понтия Пилата, которому «и ночью, и при луне нет покоя»³¹). Трагическим является также глумление над великими традициями русской литературы, хранителем которой остается булгаковский Мастер, как и другие писатели, мужественно противостоявшие «литературным (и музыкальным) налетчикам» и твердо верившие в торжество ленинской концепции восприятия всех свершений мировой культуры³² — прежде всего наследия Пушкина.

Не раз указывалось (в частности, П. А. Марковым в воспоминаниях, частично опубликованных), что Булгаков, с юных лет любивший театр, часто пользовался приемами театральной выразительности, и в прозу его врыва-

³¹ Если у Бориса Годунова возникают перед глазами «мальчики кровавые», то прокуратор во сне идет к луне вместе с казненным «бродячим философом».

³² Напомним, что по одобренному В. И. Лениным замыслу серия «Всемирная литература» должна была состоять из 4000 книг (1500 томов основной серии и 2500 — популярной).

лись места, воспринимавшиеся как «режиссерские ремарки» (добавим от себя — и как указания декораторам и костюмерам). Но и это стремление к сценичности образов восходит непосредственно к Пушкину, собиравшемуся, как было уже указано, решать труднейшие психологические и социально-этические проблемы в жанре «Маленьких трагедий» (или, по другому определению поэта, «драматических изучений»). По сжато и меткому определению Д. Д. Благого, «необыкновенная живость, *зримость* (курсив наш. — И. Б.) изображения эпохи и людей, ее населяющих, обусловлены тончайшим словесным мастерством Пушкина»³³. У Пушкина учился Булгаков такой зримости, от него воспринял завет быть верным требованию «истины страстей, правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах»³⁴.

Нет надобности вновь говорить здесь о бесплодности и кощунственности призывов «сбросить Пушкина с корабля современности». Тот, перед чьим памятником Рюхин размышлял о вещах, оставшихся недоступными его пониманию, всегда оставался учителем русских мастеров, ибо руль корабля Революции находился в надежных руках, неизменно исправлявших все отклонения от курса.

О верности Булгакова заветам Пушкина много говорит нам образ верной подруги Мастера, его «тайной жены» Маргариты. Из «фаустовской традиции» взято, вопреки мнению многих критиков, в особенности зарубежных, только имя. Мастер (которого, впрочем, никак нельзя сопоставлять с гётевским, да и с каким бы то ни было другим Фаустом) не соблазняет ее. Мотив детоубийства вплетается в образ Фриды, а мотив казни, возникающий в «Вальпургиевой ночи», — в описание внешности Геллы. Размышления о развитии образа Маргариты в романе вновь переносят нас в квартиру Турбиных, где так настойчиво упоминается «Капитанская дочка».

В рукописи памятной речи Достоевского о Пушкине кроме Татьяны и Лизы было упомянуто еще одно имя русской женщины — Наташи Ростовской, тщательно затем вымаранное автором — как можно предположить потому, что Татьяна и Лиза наделены чертами не только высочайшей моральной чистоты, но и *жертвенности*, также вызвавшей слова о «такой красоте» их образов. В эпило-

³³ Благой Д. Д. Указ. соч., с. 265.

³⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т., т. 7, с. 213.

ге «Мастера и Маргариты» перед спящим профессором Поныревым, ранее именовавшимся Иваном Бездомным, возникают на лунной дороге призрачные облики Иешуа Га-Ноцри, милосердно уверяющего Понтия Пилата, что «казни не было», и Мастера, которого ведет за руку «непомерной красоты женщина». Лучшими чертами женских образов, созданных великими русскими мастерами, наделил Булгаков Маргариту: высоким строем чувств и мыслей, мужеством, готовностью пожертвовать собою во имя любви. Далеко не последнюю роль уже в экспозиции образа Маргариты играет ее интуиция в сочетании с интеллектуальными запросами, не удовлетворявшимися материальными благами, описанными в начале второй части романа, в которой стремительно развивается образ Маргариты. «Очевидно она говорила правду, ей нужен был он, мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги» (633).

Именно интуиция подсказала Маргарите, впервые увидевшей Мастера на улице, заговорить с ним. А уровень интеллекта позволил ей сразу же постичь глубину замысла и мастерство его воплощения в «романе о Понтии Пилате», в который она, по ее словам, сказанным во время встречи с Мастером у Волаанда, «всю жизнь вложила».

Любовь, поразившая ее и Мастера, погружение в мир образов его романа, заполнили пустоту, угнетавшую Маргариту до встречи с Мастером в такой степени, что у нее возникали мысли о самоубийстве.

Если мы вспоминаем имена Татьяны и Лизы, то прежде всего думаем о том мужестве, которое они проявили, решая труднейшие этические задачи, поставленные перед ними жизнью. И еще одно имя воскрешает память, когда мы размышляем о традициях русской литературы, развиваемых Булгаковым, — имя героини пушкинской «Капитанской дочки», «Маши-трусихи», как называла ее мать. Если Гринев отказывается давать на суде объяснения, от которых зависела его участь, с единственной целью не касаться событий, связанных с его невестой, и тем самым во что бы то ни стало избавить ее от унижительных расспросов, то она сама, преодолевая страх и готовая перенести все испытания, мчится в Петербург и спасает того, кому она ткала ковер в той фантастической «Заблудившегося трамвая», где через полтора года летелся «молебен о здравии Машеньки» — бессмертной пушкинской Машеньки.

И однако ж, скажет какой-нибудь «критик праздный», можно ли сравнивать беседу в царскосельском саду с дамой, чьи «голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую», и встречу с Князем тьмы на «весеннем балу полнолуния» (на котором, заметим попутно, так же, как в «Грибоедове», звучит джазовая музыка «Аллилуйя» — не в честь ли того, кто, умирая на кресте, встречал ночь полнолуния весеннего месяца нисана?)? Но разве можно сомневаться в том, что дочь капитана Миронова, так же как «замирающая от страха Маргарита», помчалась бы на «великий бал Сатаны», если бы речь шла о спасении возлюбленного или хотя бы о том, что можно будет хоть что-то узнать о нем?

Сам по себе мотив спасения женщиной любимого человека впервые появился в искусстве еще до Пушкина — достаточно вспомнить хотя бы благородную и мужественную героиню бетховенского «Фиделио», но именно в творчестве нашего великого поэта с гениальной силой раскрылись лучшие черты русской женщины. И воплощались они не в атмосфере героической торжественности, а в повседневной жизни, далеко за пределы которой, конечно, выходит полет Маргариты к Волапду. Но разве до этих фантастических сцен она не принимала решения покинуть «готический особняк» во имя всепоглощающего чувства любви, расстаться со всеми благами, которыми она пользовалась там, и перебраться в убогий подвалчик, чтобы разделить судьбу ошельмованного, доведенного безжалостной травлей до психического заболевания Мастера?

Машенька Миронова с поразительной простотой говорит родителям своего жениха, что «необходимость ее заставляет ехать в Петербург» и что «вся будущая судьба ее зависит от этого путешествия». Именно о *своей* судьбе она говорит, потому что судьба Гринева — это ее судьба, и в любви к нему — вся ее жизнь. Давая Азazello согласие отправиться к загадочному иностранцу, булгаковская Маргарита добавляет: «Я знаю, на что иду. Но иду на все из-за него, потому что *ни на что в мире больше надежды у меня нет*» (644, курсив наш. — И. Б.). Это — сила любви, всемогущий дантовский Амор, который не только «движет Солнцем и прочими светилами», но и руководит теми человеческими чувствами, которые постиг Пушкин, создавая благородные образы русских женщин, явившиеся высокими примерами для Тургенева

и других мастеров отечественной литературы, включая автора «Мастера и Маргариты», всю жизнь поклонявшегося Пушкину, непрестанно изучавшего творчество «русского Данте» и запечатлевшего свою любовь к нему в пьесе «Последние дни».

В воспоминаниях П. А. Маркова обращает на себя внимание то, что Булгаков говорит о «тайне», содержащейся, по его мнению, в каждом большом художественном произведении. «Не „шифр“, как сейчас модно выражаться, а именно тайна». Отстаивая это положение, Булгаков чаще всего называл имена Леонардо да Винчи³⁵ и Пушкина, причем не раз останавливался на «Медном всаднике». П. А. Марков считал, что в «Мастере и Маргарите» ищут «шифр» там, где нужно *постигать тайну*. Думается, что такому постижению должно способствовать внимательное изучение образа булгаковского Воланда.

Напомним прежде всего то, что 28 марта 1930 г. писатель сжег рукопись романа «Консультант с копытом», названного им в письме, посланном в тот же день, «романом о дьяволе». В следующем году Булгаков, однако, возобновил работу над романом, восстанавливая кое-что из сожженной редакции, а многое сочинял заново. Но «примеряя» различные названия к повой редакции, он упорно выбирал те, которые делали «заглавным персонажем» по-прежнему князя тьмы: «Великий канцлер. Сатана. Вот и я. Шляпа с пером. Черный богослов. Он появился. Подкова иностранца»³⁶. Третье и четвертое названия явно связаны с образом Мефистофеля Гёте—Гуно. Но такое намерение писателя вскоре уступило иному, в котором появились имена тех, ради кого Князь тьмы со свитой прибыл в Москву. Имя же для него Булгаков взял тоже из «Фауста» Гёте, но в *сущности* от этого персонажа не оставил ничего типично «мефистофельского», ибо перенес концепцию «Мастера и Маргариты» в иной план, прибегая порою к пародированию гётевского Мефистофеля, в особенности в оперной «транскрипции», о чем автор

³⁵ «Но темнота идейных концепций позднего Леонардо в самом деле такова, что чернокнижники новейшего толка могли пытаться навязать ему себя в родственники» — эти слова А. М. Эфроса (*Эфрос А. М. Мастера разных эпох*. М., 1979, с. 35) невольно ассоциируются с подозрениями, падавшими на «чернокнижника» Герберта Аврилакского.

³⁶ Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — *Вопр. лит.*, 1976, № 1.

статьи уже писал в своей работе «Генеалогия „Мастера и Маргариты“», отметив также, что элементы такого пародирования проявились и в «Театральном романе»³⁷.

Дав имя Воланда «духу зла и повелителю теней», как называет его Левий Матвей, Булгаков наделил этот персонаж чертами, позволяющими сделать выводы о понимании автором романа этого сложного образа, известного в демонологии под разными именами (Люцифер, Вельзевул, Сатана, Велиал и др.). Прежде всего Воланд настолько *всемогущ*, что сам Иешуа Га-Ноцри обращается к нему через своего ученика с просьбой «взять с собой и наградить покоем», причем всемогущество это сочетается с *всеведением*: «незванный, но предвиденный гость» — обращается Воланд к Левию Матвею. Но решение судьбы Мастера и той, «которая любила и страдала из-за него», обусловлено не только всеилием «повелителя теней», а и последовательно проводимой через весь роман концепцией, лаконично сформулированной самим Воландом, пояснившим Маргарите: «Каждое ведомство должно заниматься своими делами. Не спорю, наши возможности довольно велики, они гораздо больше, чем полагают некоторые, не очень зоркие люди...» (699).

Тогда, когда Маргарита просит, чтобы Фриду освободили от жуткой кары и «перестали подавать тот платок, которым она удушила своего ребенка», Воланд выходит из себя: «Остается, пожалуй, одно — обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели моей спальни! <...> Я о милосердии говорю <...> Иногда совершенно неожиданно и коварно оно пролезает в самые узенькие щели. Вот я и говорю о тряпках» (698). Почему же «ведомство» Воланда так нетерпимо относится к милосердию? Только ли потому, что он — «дух зла»? Нет, Левий Мат-

³⁷ Опера Гуно очень рано привлекла внимание Булгакова, причем он играл отрывки из «Фауста» (в том числе упоминаемые в «Белой гвардии»). Профессор Д. С. Мчедлидзе, в прошлом солист Большого театра в Москве, рассказывал, что тогда, когда артисты театра чествовали коллектив МХАТа, он на концерте-«капустнике» пел знаменитые куплеты Мефистофели с булгаковским экзиритмическим текстом. Текст звучал примерно так:

В Камергерском (так назывался тогда проезд МХАТа.— И. Б.)

день и ночь

Слышен гул толпы песнетной.

Люди гибнут за билет, а билетов в кассе нет...

Сатана ликует там, Сатана там правит бал,

Контрамарку он достал.

вей весьма точно охарактеризовал Воладда. На протяжении всего романа он вовсе не «хочет вечно зла», а причиняет зло только в качестве возмездия (вплоть до смертной казни, к которой он — конечно, он! — приговорил Берлиоза за все творившееся в МАССОЛИТе, за все то, что привело Мастера в «дом скорби»).

Думается, что Воладд, несмотря на «мефистофельское» имя, — персонаж не гётевский, а скорее дантовский, выросший из *дантовского принципа абсолютизации вины*. Высшему принципу справедливости чуждо понятие милосердия, которое неизменно присуще «благородному сердцу» (*cor gentil*) поэта. Данте не вправе нарушить принцип такой абсолютизации, но чувство сострадания (*di pietade*), возникающее в нем после рассказа Франчески и вздохов ее возлюбленного, настолько наполняет его сердце, что «он почувствовал себя так, как будто умирает, и упал подобно мертвому телу» (Ад, V, 140—142). Именно такое благородное чувство побудило Пушкина найти поразительные слова безмерной жалости к Евгению в «Медном Всаднике», в котором Булгаков, по словам П. А. Маркова, также видел образец высокой поэтической тайны³⁸.

Итак, несмотря на все «мефистофельские» атрибуты и детали (порою используемые в качестве пародийных приемов), Воладд — повелитель того «ведомства», которое стоит на страже *правосудия*. Именно это слово (в переводе Лозинского оно заменено словом «правда») начертано на дверях дантовского ада:

*Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina potestate,
la somma sapienza e'l primo amore.*

Был правдою мой зодчий вдохновлен.
Я высшей силой, полнотой всезнапья
И первую любовью сотворен.

В этой терцине «правосудие» (справедливость) названо даже перед упоминанием о триедином божестве—создателе Ада, властелин которого в последней песни этой кантики именуется «*Lo'mperador del doloroso regno*» —

³⁸ Позволю себе сослаться на свою работу «Некоторые проблемы интерпретации и комментирования „Божественной комедии“» (Дантовские чтения. М., 1979), где затронут, в частности, вопрос о дантовском принципе абсолютизации вины и кары и о развитии этого принципа в русской литературе.

«повелитель царства скорби» (Ад, XXXIV, 28). В ужасающем виде он предстает перед Данте и Вергилием, а перед героями романа — «в своем настоящем обличье», так удивительно опоэтизированным Булгаковым: «Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что возможно, что это лунные цепочки, и самый конь — только глыба мрака, и грива этого коня — туча, а шпоры всадника — белые пятна звезд» (795). Вне всякого сомнения, «генеалогия» булгаковского Воланда заслуживает специального изучения, которое, думается, непременно приведет к Данте и уведет от других авторов, обращавшихся к образам Князя тьмы, восходящим к глубокой древности.

Трудно пройти, конечно, мимо пушкинской «Сцены из Фауста», в которой Мефистофель не побуждает Фауста на какое-нибудь злое дело, а лишь собирается выполнить его приказание «утопить корабль испанский трехмачтовый», на борту которого находятся «мерзавцев сотни три». Все они, таким образом, в соответствии с функциями «ведомства Воланда», будут казнены. Но, говоря об этом «ведомстве», вспомним наконец гениальную симфонию «Фауст» Ф. Листа, в которой тема Мефистофеля в третьей части представляет собою гротескно-измененную тему Фауста из первой части (вторая называется «Маргарита»), раскрывая таким образом «изнанку» человека, содержащую и его темные побуждения, и спящую, но обладающую зловещей способностью просыпаться совесть, люто карающую и «преступного царя Бориса», и «жестокого пятого прокуратора Иудеи».

Каждое перечитывание «закатного романа» Булгакова открывает все новые и новые ассоциативные ходы. Автобиографические черты, особенно естественные в горестном повествовании о «литературных налетчиках», которые, как подчеркивает В. Петелип, «плапомерно и сознательно травили Булгакова»³⁹, запечатлелись и в адресе «нехорошей квартиры» (Садовая 302-bis, квартира 50), где, выпроводив Берлиоза на тот свет, а Степу в Ялту, обосновался Воланд со свитой. Вот «формула» номера дома: $(3+0+2) \times 2 = 10$. Именно в квартире 50 по Большой Садовой № 10 Булгаков и Тася (с которой он прожил 11 лет) поселились в 1921 г. Там создавались «Белая гвардия», «Записки на манжетах», рассказы, очерки,

³⁹ Петелип В. Память сердца неистребима. М., 1970, с. 46.

фельетоны, причем некоторые из них Булгаков подписывал «Эмма Б.» Обычно считают, что этот псевдоним возник из инициалов писателя — М. А. Б., но правомерно и предположение, что такая подпись ассоциируется с «боваризмом», не чуждым, вообще говоря, Булгакову.

Некоторые ассоциации, возникающие при чтении романа «Мастер и Маргарита», ведут к Достоевскому. Иван Бездомный, например, отвечая Мастеру, разъяснившему поэту, что его собеседник на Патриарших прудах был сатаной, возражает: «Не может этого быть! Его не существует». Последняя фраза — почти точный перевод сказанного на суде Иваном Карамазовым («*Le diable n'existe point*») вскоре после той длительной беседы с чертом, в которой брат Мити допустил еще более оскорбительные выражения, чем его тезка-поэт. Незачем говорить, что беседа эта носила характер галлюцинации, но оба Ивана пытались отрицать существование дьявола⁴⁰. Другие персонажи булгаковского романа также приобретают изредка черты мнимой иллюзорности, которыми наделены даже Мастер и Маргарита в тот грозовой вечер, когда они вместе с Азazelло летели на черных конях над Москвой: «Тогда только хлынул дождь и превратил летящих в три огромных пузыря в воде» (788).

Как не вспомнить здесь трех ведьм, предрекающих славу и королевский венец Макбету, которому его соратник Банко разъясняет после их исчезновения, что «земля имеет пузыри, *так же, как вода*, и они (то есть ведьмы⁴¹. — *И. Б.*) из числа их»:

The earth hath bubbles, as the water has,
And these are of them.

Но вот «пузыри» (bubbles) исчезают в воздухе, как видения, а предсказания их сбываются, как сбываются предсказания Маргариты («и все у вас будет так, как надо» — обычная формула «ведомства Воланда», формула правосудия и справедливости) перед исчезновением

⁴⁰ «То-то и есть, что не имею свидетелей», — печалился Иван Карамазов. «То-то и беда, что только я и Берлиоз», — отвечал Иван Бездомный на вопрос о свидетелях гибели Берлиоза.

⁴¹ Характеристику этих персонажей, «тающих в воздухе» («*Into the air*», — отвечает Макбет на вопрос Банко: «*Whither are they vanish'd?*»), см. в превосходной вступительной статье: *Henry Cuninghame M. Introduction.* — В кн.: *Macbeth. Ser. The Arden Shakespeare.* London, 1928. (Русский перевод сделан автором дословно).

(вместе с Мастером) из «дома скорби» в сцене прощания с Иванушкой. И, думается, «три огромных пузыря в воде» у Булгакова — не случайный образ, а очередной пример его «эрудиции мыслителя», его блистательной техники создания даже второстепенных образов, которые, однако, несут огромную ассоциативную нагрузку.

Чем старательнее изучаем мы роман «Мастер и Маргарита» — это во многих отношениях уникальное произведение, чем чаще и *внимательнее* его перечитываем, тем больше восхищаемся силой, глубиной и своеобразием его образов и мастерством самых различных ассоциативных сопоставлений, далеко не всегда постигаемых при беглом чтении романа. Говоря об этих сопоставлениях, необходимо подчеркнуть, что изучение доведенной до высочайшего уровня ассоциативной техники Булгакова следует рассматривать не как самоцель, а как одну из важнейших предпосылок постижения его идейно-этических концепций.

Этому постижению на протяжении истекшей четверти века во многом способствовали высказывания о Булгакове советских писателей, деятелей театра, статьи литературоведов и критиков. Назовем здесь статьи и воспоминания (опубликованные, правда, не полностью), а также вступительную статью к собранию пьес Булгакова (1962) П. А. Маркова, статьи В. А. Каверина, в том числе его «Заметки о драматургии М. Булгакова», опубликованные в качестве вступительной статьи к сборнику «Драмы и комедии Булгакова» (1965), вводную статью В. Лакшина к «Избранной прозе» Булгакова (1966⁴²), вступительные статьи К. М. Симонова к журнальной и полной (1973) публикации «Мастера и Маргариты» (в томе «Романы», куда вошли также «Белая гвардия» и «Театральный роман»), многочисленные статьи М. О. Чудаковой, явившиеся результатом ее изучения рукописного наследия писателя, работы П. В. Палиевского (в частности, несколько раз переиздававшееся эссе «Последняя книга М. Булгакова», привлечшее особенное внимание прогрессивных зарубежных литературоведов), С. Ермо-

⁴² 1966 год, ознаменовавшийся выходом в свет этой книги, принес также публикацию первой части «Мастера и Маргариты» в журнале «Москва», пьесы «Блаженство» (Сон инженера Рейна в 4-х действиях) в ташкентской «Звезде Востока» (1966, № 7) и ряда статей о Булгакове.

линского, В. Петелина, А. Бурмистрова (изучившего ранний период жизни писателя), К. Рудницкого (принимавшего также участие в подготовке обоих сборников пьес Булгакова), С. Ляндреса (члена комиссии по наследию писателя), И. Виноградова и многих других авторов.

Две статьи Н. Утехина, появившиеся в 1979 г., резко отличаются от всех вышеперечисленных. В первой статье⁴³ Утехин анализирует почему-то не роман, а некую мозаику из его разных редакций, искажая при этом окончательную авторскую концепцию. Так, например, Воланд, рассматривая москвичей, собравшихся на «сеанс черной магии», резюмирует: «Что же, все в порядке, — алчны, как и прежде, но милосердие не вытравлено вовсе уж из их сердец. И то хорошо» (с. 210). Ничего подобного в опубликованном тексте романа нет — в частности, нет одобрения Воландом милосердия, которое, как он сам говорит, не должно было найти даже щели, чтобы пробраться к нему. Далее, у Булгакова Берлиоз — «редактор толстого художественного журнала», а Утехин дважды именуется его «редактором всех толстых московских журналов». Это — тоже искажение авторского замысла, ибо Булгаков обличает Берлиоза как представителя вульгарного социологизма (именуемого Утехиным почему-то «социальным рационализмом»), а не всей советской литературы. Откуда-то взял Утехин характеристику «ловкач», которая в его статье дана педантичному и честному финдиректору Римскому; почему-то слова Бегемота об осуждении Фриды приписаны Коровьеву...

Что касается Воланда, то, по мнению Утехина, он «помогает Мастеру, но лишь за ту услугу, которую ему оказала Маргарита». Впрочем, еще большее удивление вызывают слова Утехина там, где он приходит к выводу, что трагедия Мастера завершается тем, что он «с тупой покорностью животного» стал попросту тунеядцем.

Вторая статья Утехина — «„Мастер и Маргарита“ М. Булгакова» («Русская литература», 1979, № 4) — в еще большей степени демонстрирует непонимание романа.

Известно, что для успешного изучения жизни и творчества писателя необходимо серьезное знакомство с литературой о нем. Утехин, например, к числу «не замечен-

⁴³ Утехин Н. Исторические грани вечных истин («Мастер и Маргарита» М. Булгакова). — В кн.: Современный советский роман (философские аспекты). Л., 1979.

ных почему-то критикой» образов романа относит поэта Ивана Бездомного. А ведь именно на этом образе особенно подробно останавливался П. В. Палиевский в своей работе. Высказывая ряд полемических суждений, Утехин делает порой поразительные «открытия». Он утверждает, например, будто «в Новом Завете также неоднократно подтверждается «сотрудничество» дьявола и бога, в частности словами Иисуса: «Я силою вельзевула изгоняю бесов» (Матфей, 8, 16)» (106). Тем самым (не говоря уже о неточной ссылке на Евангелие) клевета фарисеев на Иисуса приписывается самому Иисусу!

К счастью, статьи Утехина ни в коей мере не являются показательными для суждения об уровне советского булгаковедения.

Интерес к творчеству Булгакова неуклонно растет во всем мире. Число научных работ о произведениях писателя, публикуемых на десятках языков, определяется уже четырехзначной цифрой и непрерывно увеличивается. Нет никакой надобности останавливаться на писаниях «профессиональных советологов», стремления которых очернить нашу страну и показать в искаженном виде нашу культуру хорошо известны. Они потратили немало труда, стараясь во что бы то ни стало доказать, что творчество Булгакова было прежде всего и больше всего выражением его отрицательного отношения к нашей действительности, а не художественным воплощением высоких философских идей и концепций. По поводу их некоторых анекдотических «расшифровок» последнего булгаковского романа даже на Западе появились иронические высказывания.

С удовлетворением можно отметить появление в различных странах ряда серьезных и притом крупных работ о том, кого французский писатель и критик Рене Миша называл «великим писателем, драматургом, романистом, несравненным рассказчиком-сатириком, чей роман представляется нам шедевром», достойным продолжателем классических традиций русской литературы, «быть может, самой великой в мире»⁴⁴. Достаточно ограничиться этими цитатами, чтобы показать, как постепенно на Западе обращение к Булгакову обуславливает понимание

⁴⁴ *Micha R. M. Mikhail Boulgakov ou la Russie eternelle.— Critique, 1969, N 260.*

его творчества как продолжения магистральных путей развития русской литературы ⁴⁵.

Из крупных зарубежных работ серьезного внимания заслуживает уже упоминавшаяся книга югославского ученого М. Йовановича «Фантастика Михаила Булгакова» — насколько нам известно, первая книга о Булгакове, посвященная, правда, лишь одному аспекту его творчества. Но автор не раз выходит за пределы только этого аспекта и прочно связывает творчество Булгакова с русской литературой — от Пушкина и Гоголя до Пастернака. Не проходя мимо западноевропейской демонологической литературы, автор тем не менее весьма последовательно прослеживает развитие фантастических мотивов именно в русской литературе, особенно подробно останавливаясь на ее пушкинских традициях в шестой (заключительной) главе книги, где преимущественное внимание обращено на роль и значение художника в обществе.

Вместе с тем много места отвел Йованович разбору того вопроса о масонских мотивах «Мастера и Маргариты», который был затронут еще В. Я. Лакшиным, предположившим (вскоре после публикации журнального варианта романа. — Новый мир, 1968, № 6), что буква «М» на шапочке Мастера является масонским знаком, отзвуком предания о мастере-строителе Соломонова храма. Эту букву, как рассказывает Мастер Ивану, вышила Маргарита. Но ведь это не только первая буква слова «мастер», а и инициал *Михаила* Булгакова. Кстати сказать, писатель действительно носил в последние месяцы своей жизни черпую шапочку с буквой «М», вышитой желтым шелком руками Елены Сергеевны, о чем знали посещавшие его друзья.

Нельзя считать специфически масонским знаком и алмазный треугольник на часах и портсигаре Воланда ⁴⁶, ибо «всевидающее око» можно увидеть во многих храмах. И уж совсем странно считать гаерскую реплику кота

⁴⁵ Нельзя пройти и мимо отдельных попыток сопоставления «Мастера и Маргариты» с другими произведениями советской литературы, например с романом К. Федина «Города и годы» (см. статью нью-йоркского литературоведа-русиста Э. К. Бижур (Божур) «Использование ведьм у Федина и Булгакова» (1974), изобилующую, впрочем, существенными ошибками.

⁴⁶ Помимо всего прочего, это уже «*reductio ad absurdum*», ибо получается, что Воланд является «мастером-строителем» Соломонова храма.

(пытающегося попасть к «Грибоедову»): «Достоевский бессмертен» — парафразой ритуальной масонской формулы «Храм бессмертен»⁴⁷.

Не останавливаясь на полемике с отдельными положениями книги Йовановича, справедливо отметить ее этапное значение в литературе о Булгакове, что, кстати сказать, признал и итальянский литературовед Э. Баццарелли, автор книги о жизни и творчестве Булгакова⁴⁸.

Баццарелли кратко излагает биографию Булгакова, основываясь на доступных ему источниках, и стремится проследить его творческий путь. Он подчеркивает патриотизм Булгакова, замалчиваемый, как правило, многими зарубежными исследователями, его честность, бескомпромиссность и то понимание исторических закономерностей, которые помогли ему «признать исторические основы революции и возникшее в результате ее новое общество»⁴⁹. В то же время автор справедливо предостерегает от попыток упрощения идейного и творческого облика писателя, указывая на проницательность его как историка и вместе с тем на своеобразие его личных вкусов и симпатий, несомненно повлиявшее на остроту его сатиры. Очень тонким следует признать определение структуры «Белой гвардии» как «контрапунктической», включающей сочетание «темы Города» и «темы семьи». Понимая, какое значение имело для Булгакова его отношение к Пушкину, Баццарелли пишет о незримом присутствии поэта в драме «Последние дни», находя проникновенные слова о великом русском поэте и мыслителе.

Этический аспект преобладает в анализе «Мастера и Маргариты», хотя вряд ли все суждения Баццарелли можно считать бесспорными. Это сложнейшее произведение уже вызывало и, несомненно, еще будет вызывать ожесточенную полемику, ибо тяготение Булгакова к «тайпе» в художественном творчестве с наибольшей силой проявилось именно в этом романе, отличающемся не только идейной углубленностью, но и тем блистательным

⁴⁷ Jovanović M. Op. cit., p. 159—165.

⁴⁸ Bazzarelli E. Invita alla lettura di Bulgakov. Milano, 1976. Книга выпущена крупнейшим итальянским издательством в серии «Invito alla lettura» («Приглашение к чтению» мастеров мировой литературы нашего столетия).

⁴⁹ Bazzarelli E. Op. cit., p. 21.

мастерством, которое Баццарелли отмечает уже во второй главе, анализируя «Белую гвардию»⁵⁰.

Серьезной ошибкой Баццарелли, конечно, следует считать его странную попытку определить «ранг» Булгакова («Булгаков — не Манн, не Чехов, не Блок...»). Даже те пять лет, которые прошли со времени выхода в свет книги Баццарелли, ознаменовались многотиражными переизданиями романов (в 1980 г. «Мастер и Маргарита» вышел стотысячным тиражом, мгновенно раскупленным), рассказов, пьес Булгакова, стремительным пополнением литературы о нем, появлением многочисленных инсценировок и экранизаций его произведений, новых постановок его пьес — словом, неисчислимыми доказательствами неуклонно возрастающего значения Булгакова в мировой художественной культуре. И вряд ли правомерно сейчас принижать «ранг» Мастера.

Наиболее фундаментальную работу о Булгакове, явившуюся итогом многолетних исследований, опубликовал канадский ученый, профессор Кингстонского университета (отдел русского языка и литературы) Э. К. Райт⁵¹, в предисловии указавший, какую помощь ему в работе оказали в нашей стране, и выразивший признательность Академии наук СССР и отдельным лицам. Райт собрал обширный фактический материал: библиография, приложенная к книге, содержит 535 названий, являясь лишь выборочной (в экземпляре машинописи, любезно присланном профессором Райтом автору этих строк, значится несколько тысяч позиций). Автор книги, свободно владеющий русским языком, изучил советскую и зарубежную литературу о жизни и творчестве Булгакова, изучил архивные материалы, беседовал с людьми, знавшими писателя, — словом, сделал все, чтобы его труд оказался серьезным научным исследованием, как говорят итальянцы,

⁵⁰ Гораздо более подробный анализ первого романа Булгакова дает итальянский литературовед-славист Л. Пачини Савой в своей статье о «Белой гвардии», опубликованной в 1971—1972 гг. в «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli (Sezione slava)», а затем включенной в сборник его статей о русской литературе (*Pacini Savoi L. Saggi di letteratura russa*. Firenze, 1978), содержащий также работы этого видного ученого о Гончарове, Толстом и Гоголе. Пачини Савой более, чем какой-либо другой из зарубежных авторов, подчеркивает высокий интеллектуализм и глубину идейных концепций Булгакова.

⁵¹ *Wright A. C. Mikhail Bulgakov: Life and Interpretations*. Toronto; Buffalo; London, 1978.

aggiornato, т. е. доведенным до современного уровня знаний. Цели этой Райт бесспорно достиг, создав первую монографию, последовательно освещающую все периоды жизни и творчества Булгакова, чему, конечно, не в малой мере содействовала увлеченность исследователя.

Имена Пушкина и Гоголя часто встречаются на страницах книги Райта, в которой показаны связи Булгакова с традициями русской литературы, а роман «Мастер и Маргарита» сопоставляется с вершинными достижениями советских писателей. К сожалению, Райт повторяет заблуждение (иногда искреннее, иногда тенденциозное) зарубежных авторов, считающих, что травля Булгакова была, как они выражаются, «официальной», хотя в действительности занимались ею «литературные палетчики», грубо парушавшие ленинские принципы развития культуры. Профессор Райт, упоминая о рецензии Н. Потапова на инсценировку «Мастера и Маргариты»⁵², пишет о «суровой критике», добавляя в скобках: «реминисценция былых дней!» («reminiscent of the old days!», p. 261). Между тем, по мнению людей, любящих Булгакова и его шедевр (к числу этих людей автор статьи относит и себя), инсценировку, сделанную Ю. Любимовым (совместно с В. Дьячиным) и поставленную им в театре, нельзя считать удачной. Ю. Любимов явно исказил образ «трижды романтического Мастера», да и не только его, так что критические замечания Н. Потапова были сделаны, пожалуй, в слишком еще мягкой форме.

Книга Райта вполне заслуживает обстоятельного разбора и надлежащей оценки. Это в полной мере относится и к содержательным статьям Р. Шредера, опубликованным в качестве послесловий к изданным в ГДР переводам произведений Булгакова. Проф. Шредер отлично понимает, что постижение этих произведений требует еще немалых усилий.

Распространение произведений Булгакова и наращивание научной литературы о нем постепенно все больше затрудняет искажение его облика и вместе с тем вызывает потребность появления монографических, обобщающих работ о нем. Думается, что наиболее надежной основой подлинно научных исследований о Булгакове долж-

⁵² Потапов Н. «Сеанс черной магии» на Таганке.— Правда, 1977, 29 мая.

но быть постижение его глубоких, органических связей с русской литературой, и прежде всего с Пушкиным.

Именно от Пушкина, изучая его осуществленные и неосуществленные замыслы «драматических сцен», посвященных сложнейшим проблемам истории и этики, воспринял и развил Булгаков понимание силы сценических образов. Его часто называли (это отразилось и в мемуарной литературе) «человеком театра». Сам Станиславский засвидетельствовал, что на первую репетицию «Дней Турбиных» Булгаков пришел не как автор, а как опытный постановщик. Безупречно сценичны многие эпизоды «Белой гвардии», вошедшие в «Дни Турбиных», не менее отчетливо намечены линии перенесения на театральные подмостки и на киноэкраны целых сцен «Мастера и Маргариты», включая такие массовые, как пляски в «Грибоедове» и «Великий бал у Сатаны», не говоря уже о сценах с валютчиками в «Мастере» и сцене созерцания своих сокровищ Василисой — с явными реминисценциями из «Скупого рыцаря».

К Пушкину восходит и трагедийность, которая присуща не только психологическому постижению мучительных переживаний булгаковских героев, но и «горькому смеху» писателя. Такое сочетание, ставшее типичным для русской литературы, также восходит к обладавшему гигантской «эрудицией мыслителя» Пушкину, бессмертному зачинателю и высочайшему мастеру литературы «всей земли великой». Творческий облик Булгакова — прежде всего облик русского писателя, стремившегося к обогащению отечественной литературы, правдивости образов, обличению темных сил, возникающих в порывах «печальных бурь», прославлению побеждающего их солнца. Нельзя, разумеется, представлять себе творчество Булгакова силою в солнечных лучах. Не раз погружаются в тьму и его Город, и Москва, и Ершалаим, но, пронизывая мрак, «начинает хлестать лунная река» и загораются звезды, которые светят и пушкинской Машеньке, и часовому, зорко стерегущему бронепоезд, символизирующий наступление новой жизни.

ФИЛОСОФИЯ КОМЕДИИ

А. Л. Штейн

Проблема жанров принадлежит к числу наименее разработанных вопросов в нашей литературе об искусстве. Больше того, в представлении некоторых наших теоретиков и практиков искусства сама категория жанра оказывается чисто формальной категорией, сводом догматических признаков, стесняющих отражение живой жизни.

Отрицательное отношение к жанрам особенно усилилось в наше время, когда теория абсолютного «новаторства», ломающего традиционные и закостенелые формы, приобрела весьма широкое распространение и кажется многим очень привлекательной.

Ломать жанры, прокладывать дорогу новому, защищать творческую свободу против отсталых и стесняющих форм — вот основной пафос многих сочинений на эту тему. А между тем проблема жанров не может решаться в чисто негативном плане, жанр нельзя рассматривать только как нечто, что надо преодолеть и отбросить. Наоборот, использование объективных особенностей жанра может серьезно помочь художнику.

Жанр — сложившаяся в процессе художественного познания и получившая известную устойчивость форма отражения определенного жизненного содержания. Категория жанра не есть нечто внешнее, не связанное с содержанием, нечто накладываемое сверху на содержание. К категориям жанра вполне применимо то, что говорит Ленин о категориях логики: «Неверно также, что они... лишь формы на содержании, а не само содержание.

Гегель же требует логики, в коей формы были бы... формами живого, реального содержания, связанные неразрывно с содержанием»¹.

Таким образом, жанр необходимо диктуется содержанием, диктуется задачами познания определенной стороны действительности.

В жанре с особой отчетливостью, законченностью и ясностью отлились формы освоения особых элементов жизни. Развитие новых жанров или совершенствование старых есть следствие развития самой действительности, следствие отражения новых ее сторон. Причем в процес-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 84.

се развития литературы и искусства новые жанры рождаются скупо и складываются медленно. Наоборот, на разных этапах развития человечества существуют те же жанры, так же как существуют те же самые логические формы мышления.

Жанры — это необходимые формы отражения жизни. Понимание законов жанра, или чутье того, что можно и чего нельзя делать в данном жанре, неразрывно связано с пониманием самой жизни, ее особых сторон. Больше того, у жанра есть своя философия, свое понимание жизни. Поучительно не только то, как видоизменяется и развивается тот или иной жанр, но и то, что сохраняются и возрождаются вновь через многие века специфические черты и особенности того или иного жанра. В этом проявляется действие объективных законов искусства.

Утверждая это, мы вовсе не хотим сказать, что один жанр отделен от другого каменной стеной, что между ними нет взаимодействия. Жанры, естественно, соприкасаются друг с другом, ибо разные стороны и разные этапы развития общества и человечества не отделены друг от друга непроходимой преградой, тесно соприкасаются и переходят один в другой.

И все же объективная определенность жанров существует. Мы хотим раскрыть эти объективные определенности и закономерности на материале одного из таких жанров — жанра комедии.

Вопрос имеет и другую сторону. Жанр комедии тесно связан со спорами об утверждающем и разоблачающем искусстве. В нашем представлении он ассоциируется с именами Мольера и Бомарше, Грибоедова и Гоголя. Комедию рассматривают как жанр «сатирический», «бичующий», «разоблачающий».

Подобные эпитеты применяют не только к Островскому, но даже к Шекспиру и Лопе де Вега. А между тем, если взглянуть на развитие комедии с более широких позиций, рассмотреть разные ее формы, мы увидим, что подобное представление весьма одностороннее.

За многие столетия своего развития комедия прошла большой путь. Удивительно разнообразны ее формы. Тем не менее легко заметить некоторые устойчивые художественные мотивы и принципы, связывающие разные ее образцы. Но у жанра комедии были не только единые художественные принципы. У него есть свое особое жизненное понимание, своя философия.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Попробуем для начала дать общую характеристику жанра. Мы будем рассматривать его развитие в рамках старого классового общества.

Глава, посвященная комедии, в знаменитой «Поэтике» Аристотеля не сохранилась. Пробел пришлось восполнить мыслителям позднейших времен.

О комедии написано меньше, чем о трагедии. На это были причины в самой истории человечества. Тем не менее основные черты жанра определены и сформулированы эстетикой классической поры. В выяснении вопроса принимали участие такие мощные умы, как Лессинг и Дидро, Шеллинг и Гегель, Белинский и Чернышевский, Маркс и Энгельс.

В основе драматической формы лежит действие, возникающее из субъективного стремления человека и особенностей его характера и приходящее в противоречие с волей других людей или объективной обстановкой, что рождает драматическую сшибку.

Само определение жанра комедии легче всего дать путем сопоставления с другим, противостоящим и в известном смысле противоположным ему жанром — трагедией.

Гегель указывает на два элемента, из которых складывается драматическое произведение — объективную историческую необходимость и субъективную волю действующего лица.

В трагедии господствует эта объективная историческая необходимость, прокладывающая себе дорогу вопреки субъективным стремлениям личности. В комедии, наоборот, субъективная прихоть героя, его причуды и странности или случайности и совпадения берут верх над исторической необходимостью и искажают нормальный ход вещей. Персонажи комедии в той или иной форме противоречат сущности реальной жизни. Следуя своему субъективному произволу, они вместо реального и действительного мира создают мир кажущейся, ложной действительности.

По мнению Шеллинга, основу комедии составляет принцип «наоборот», при котором свобода и необходимость, субъективное и объективное меняются местами. Свобода и субъективность берут верх над объективной необходимостью и торжествуют над ней.

Можно без преувеличений сказать, что основы комедии как жанра уже намечены этими мыслителями, правда намечены на идеалистический манер.

Маркс и Энгельс конкретизируют понятие трагической и комической ситуации на материале общественного развития и классовой борьбы. Они связывают эти ситуации с великими переломными моментами в истории человечества — гибелью старого и рождением нового. Так, наиболее распространенный тип трагедии — трагедия, отражающая гибель старых добуржуазных общественных порядков. В этой гибели были трагические и комические моменты.

«Трагической была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, — другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда ancien régime, как существующий миропорядок, боролся с миром еще только нарождающимся, на стороне этого ancien régime стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Поэтому его гибель и была трагической»².

Герой трагедии — могучая личность, представитель жизненных принципов целого общественного строя — сталкивается с исторической необходимостью, великими победоносными силами истории.

На его стороне всемирно-историческое заблуждение, потому-то гибель героев трагедии изображается как гибель всего старого общества. Больше того, герои трагедии считают старую патриархальную справедливость единственной возможной формой справедливости, а гибель ее воспринимают, как гибель справедливости вообще.

Комедия возникает на новом и дальнейшем этапе разложения старого общества, когда его представитель и носитель его жизненных принципов выглядит как «анахронизм... вопиющее противоречие общепризнанным аксиомам ... выставленное напоказ всему миру ничтожество ancien régime — только лишь воображает, что верит в себя и требует от мира, чтобы тот воображал это»³.

В соответствии с таким пониманием герой комедии неизмеримо мельче и менее значителен, нежели трагический герой. Он уже не верит, а притворяется, что верит

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 1, с. 418.

³ Там же, т. 1, с. 403.

в принципы старого мира, а сам преследует весьма мелкие и меркантильные цели.

Соотношение субъективных усилий личности и объективных результатов, которых она достигает, Маркс и Энгельс вслед за Гегелем определяют понятием «ирония истории»⁴. Оно имеет отношение и к трагедии, и к комедии.

Личность делает серьезные усилия, но результат этих усилий может быть не только равным нулю, но и обратным по отношению к этим усилиям.

В своей переписке с Лассалем и в своей книге «Крестьянская война в Германии» Энгельс намечает другой новый тип трагедии, связанной не с гибелью старого, а с рождением нового.

Так трактует Энгельс судьбу Мюнцера, пришедшего слишком рано и выдвинувшего идеалы коммунистического устройства в ту эпоху, когда еще не созрели общественные предпосылки для их осуществления. Трагедия Мюнцера и заключается в том, что, по своим субъективным намерениям устремленный к коммунистическому будущему, он объективно своей борьбой прокладывает и не может не прокладывать дорогу только буржуазному обществу. Так намечает Энгельс путь создания *революционной трагедии*.

По аналогии с этим можно говорить и о комедии, в которой представлен персонаж, явившийся слишком рано, носитель принципов, до которых еще общество не доросло, а потому воспринимаемый обществом как чужак и глупец. В качестве наиболее яркого примера такой комедии можно привести «Горе от ума» и его протагониста Чацкого.

Лессинг сказал — трагедия обобщает преимущественно при помощи фабулы, комедия — через характеры действующих лиц. Мысль эта кажется парадоксальной, но она соответствует истине. Поскольку трагедия изображает события большого общественного государственного значения, ее фабула в той или иной степени связана с историей и не является вымышленной. Трагедия черпает ее из исторической хроники, легенды, мифа. Она извлекает из

⁴ Там же, т. 10, с. 508. Заслуга введения этого материала в теоретическую эстетику принадлежит М. Лифшицу. Достаточно напомнить составленный им двухтомник «Маркс и Энгельс об искусстве». Ему же принадлежит глубокая теоретическая разработка проблемы.

них конфликт, нужный ей для объективного раскрытия борьбы общественных сил. Старая трагедия обращается к далекому прошлому, детали которого заслонены веками, что позволяет избежать бытовой конкретности и представить все происходящее в обобщенном и поэтически укрупненном виде.

Вопрос в том, чем характер комедии отличается от характера трагедии, разработан английским критиком XVIII в. Ричардом Хердом. Лессинг цитирует в «Гамбургской драматургии» его «Критические диссертации» и присоединяется к его определению. «Комедия, — говорит Херд, — придает своим характерам значение общих типов, трагедия — частных. Скупой Мольера есть не столько изображение скаредного человека, сколько самой скаредности, тогда как Нерон Расина — изображение не жестокости, а жестокого человека»⁵. Поскольку трагедия изображает подлинные события и персонажи ее должны быть действительно существовавшими людьми, характер трагедии — прежде всего яркая индивидуальность, неповторимая личность. Это царь Эдип, Прометей, Медея, Гамлет, Отелло, Король Лир, Нерон, Федра, Борис Годунов. Трагедия обыкновенно и носит имя этой исключительной личности.

Таким образом, то огромное обобщение, которое заключено в характерах трагедии, возникает на основе изображения ярко-индивидуальных, исключительных характеров.

В отличие от трагедии, комедия с самого начала строилась на вымышленных, а не на исторических сюжетах. Фабула комедии, большей частью вплетенная в быденную жизнь, как раз и основана на исключительном и случайном. Как мы помним, комедия тоже начинала с изображения подлинных, исторически существовавших личностей — Сократа, Еврипида, Ламаха. Однако вскоре она отбросила подлинных персонажей и в своих наиболее зрелых и законченных образцах никогда больше к ним не возвращалась. Характер комедии — вымышленный персонаж. Он ближе к среднему человеку, в нем есть нечто массовидное, распространенное, родовое. Для того чтобы уточнить вопрос о характерах комедии, вернемся к истокам комедии характера. У истоков новоят-

⁵ Лессинг. Гамбургская драматургия. М., 1936, с. 333. Все эти вопросы трактованы в ценной и богатой материалом книге А. А. Аникста «Теория драмы от Аристотеля до Лессинга» (М., 1967).

тической комедии стояли два мыслителя — Аристотель и его ученик Феофраст. Начнем с Феофраста. Для формирования комедии Менандра огромное значение имела его книга «Характеры». Менандр был учеником Феофраста в Афинском лицее, когда Феофраст стал после Аристотеля руководителем лицея. Некоторые комедии Менандра названы по характерам Феофраста — «Неотесанный», «Положительный», «Лжец», «Суеверный».

«Для грека... характер — это штамп (для чекапа монет, который никогда не предназначен для одного экземпляра), тип, „застывшая маска“. Оттого Феофраста не интересует „личность“, но всегда „тип“, — пишет исследователь Феофраста Г. А. Стратановский, и добавляет: „Характер рассматривается как нечто целостное, но статическое и показан только в своих внешних проявлениях, без психологического анализа“»⁶.

Исследователь выводит подобное понимание характера из особенностей греческой культуры того времени. Индивидуальность не была еще достаточно развита. Но при более пристальном рассмотрении выясняется, что подобное понимание сохраняется у комедиографов позднейших эпох. Мы имеем в виду массовидность характеров комедии, их своеобразную повторяемость. Не случайно великие комедиографы собирали своих персонажей в особые категории. Скольких героев комедии Мольера зовут Сганарелем! При всех индивидуальных различиях, существующих между этими Сганарелями, в них есть сближающие их родовые черты. Такие же родовые черты есть в крестьянах-бомолохах Аристофана, молодых идальго Лопе де Вега, купцах-самодурах Островского.

Характер комедии несет на себе печать происхождения от комической маски, он прежде всего тип, а не личность. Он статичен, обобщен и не лишен даже известной доли схематизации. Как видим, эти черты не просто особенности понимания характера Феофрастом, а устойчивая принадлежность характера комедии.

Важно и другое. В характере выделяется главная психологическая черта, она акцентируется и утрируется. Именно поэтому персонаж не просто рядовой человек, но Скупой, Лицемер, Мизантроп, Обманщик. Эту исключительную, выходящую за пределы нормального черту Бен-

⁶ Стратановский Г. А. Феофраст и его характеры. — Феофраст. Характеры. М., 1974, с. 62.

Джонсон называл «юмором». Она и подлежит осмеянию. С акцентом на главную психологическую черту и своеобразной схематизацией связаны и смысловые имена комедий — от Лизистраты (разрешительница сражений) до Репетилова (повторяющий за другими), от Пиргополитника (покоритель башен и слонов) до Скотинина. Именно благодаря такой однолинейности и схематизации характера маски *commedia dell'arte* и могли стать идеальным каркасом для создания комедии XVI—XVII вв.

Конечно, главный принцип построения характера варьируется и по-разному выступает у разных комедиографов. Французская классическая комедия оставила нам законченные образцы таких односторонних характеров, оспованных на одной главной черте.

Нет ничего более чуждого схематизации, чем характеры Шекспира и Островского. Оба великих драматурга надеялись персонажей своих комедий сложным и подвижным внутренним миром, но и они не порывали с принципами комедийного характера, изображали персонажей как рядовых людей, давали им смысловые имена (Мальволио — злая воля, Русаков, Большой).

Итак, вымышленный обобщенный характер — тип служит главным средством обобщения в комедии. Это положение распространяется и на комедию интриги. В испанской комедии именно интрига заключает в себе иллюзорное преувеличение сил молодого поколения, их способности бороться и побеждать отцов и опекунов. Наоборот, в характерах молодых испанских дворян, в их гордости, трезвости, подозрительности, в их способности беспричинно ревновать — обобщены типические особенности господствующего сословия.

В соответствии с этим различием, существующим между трагедией и комедией, источники, которыми может пользоваться трагический поэт и комедиограф, очень различны. Для трагического поэта это мифология и история — «Илиада» и «Одиссея», «История Рима» Тита Ливия и «Жизнеописания» Плутарха, «Хроника» Голлиншеда и «История государства Российского» Карамзина. Для комедиографа аналогичную роль играют «Характеры» Феофраста, «Характеры и нравы сего века» Лабрюйера, правоописательные очерки.

Обвиняя классицизм в аристократических пристрастиях, его многочисленные критики видели одно из проявлений их в том, что героями его трагедии были короли,

герцоги и аристократы, а персонажами комедии — буржуа и простые люди. Классицизм обоспывал это тем, что в трагедиях трактуются общественные события, в комедиях — частная жизнь. Конечно, в подобном утверждении есть элемент догматизма. Существуют комедии, действие которых разворачивается в общественном, а не в семейном кругу («Всадники» Аристофана, «Ревизор» Гоголя). Но в главном и существенном утверждение верно. Его подтверждает вся история драмы. На данную особенность давно уже обратили внимание некоторые теоретики.

Римский грамматик IV в. н. э. Элий Донат пишет, что, поскольку комедия возникла из сельских празднеств, действие ее происходит в деревенской местности и в более простонародной обстановке. Наоборот, действие трагедии разыгрывается во дворце.

Из этого наблюдения следует многое. Персонаж комедии — не представитель высших классов, хотя и обладает известной самостоятельностью. Комедия изображает средние, уже поднявшиеся над пародом слои. Бомолох комедии Аристофана не просто крестьянин, а, как поясняет Соболевский, нечто вроде мелкопоместного дворянина, однодворца, обрабатывающего землю при помощи нескольких рабов. Дворяне и буржуа комедий Шекспира, идадьго — мелкие дворяне комедий Кальдерона и Лопе де Вега, буржуа Мольера и Гольдони, чиновники Гоголя и купцы Островского — все они составляют тот средний круг, который избирают для изображения комедии.

Комедиографы эпохи Возрождения отбросили требования классицизма и создали комедии, действие которых происходит во дворце, а персонажи принадлежат к высшей аристократии. Достаточно вспомнить «придворные комедии» Лопе де Вега и Тирсо де Молина или «Двенадцатую ночь» Шекспира, где действие происходит во дворце герцога Орсино. Но герцоги и аристократы этих комедий не заняты государственными делами, не находятся в сфере высокой политики. Они в мире частных и любовных дел и отношений, в которых проявляют свои причуды и прихоти.

Таким образом, с некоторыми поправками формула классицизма все-таки верна.

В отличие от трагедии, возвышающей действительность до напряженного столкновения борющихся сил, а потому безразличной к деталям быта и даже националь-

ному своеобразию, в комедии нужна эта детализация, сильнее бытовой колорит, больше жанровых и национальных черт. Еще Гораций видел достоинство комедии в верности нравов и правдивости их изображения:

Нравы советую я изучать наблюдением жизни,
Из нее почерпнуть и правдивое их выраженье.
Часто комедия, местности блеском и верностью нравов,
Хоть и чуждая вкуса и чуждая силы искусства,
Больше народ забавляет и больше его занимает,
Нежели скучная действием, звучно блестя пустяками.

Национальная английская трагедия могла быть трагедией из истории Дании, Венеции, Рима. Французская национальная трагедия представляла Грецию и Рим. Наоборот, комедия, несмотря на все отклонения и отступления от этого принципа (Бомарше, Клейст), тяготеет к изображению своей национальной действительности⁷. Отсюда так называемое «склонение на отечественные нравы». Комедиограф берет иноземную комедию и приближает ее к нравам своей страны. Так было, например, в России, где персонажи Мольера и Шеридана превращались в Лукавиных и Злонравных.

Мы уже отмечали, что существует распространенное представление о комедии, как о жанре «критическом», «сатирическом» и т. д. Это представление не безосновательно и не беспочвенно. Раскрытие противоречий и диссонансов жизни есть даже в комедии эпохи Возрождения. Лопе де Вега изображает гнет отцов и опекунов, которые распоряжаются судьбой молодых людей, Шекспир — противоречия индивидуального развития и рождение эгоизма нового типа.

Вновь возникающие общественные условия привели к тому, что комедия стала по преимуществу социально-критической. Такова комедия Бен-Джонсона и Мольера, Фильдинга и Бомарше, Хольберга и Шеридана, Фонвизина и Грибоедова, Гоголя и Клейста.

Трудно преувеличить широту и размах социальной критики, каких достигает Гоголь в своем «Ревизоре». Как давно уже заметил Салтыков-Щедрин, положительный идеал Гоголя можно вывести только косвенно, как про-

⁷ Энгельс писал о комедиях Шекспира: «Где бы ни происходило в его пьесах действие — в Италии, Франции или Наварре, по существу перед нами всегда merry England (старая Англия)» (К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1976, т. 2, с. 521).

тивоположность тому, что он отрицает. Но сатира не покрывает всего содержания комедии Гоголя, как не покрывает она всего содержания комедий Мольера или Шеридана. Сатира не может быть единственным содержанием комедии, ибо последовательно проведенное отрицание ведет к нигилизму.

В великих сатирических комедиях она сочетается с комическим и юмористическим. Аристотель определяет комическое как безобразное, но безобразное, которое не ужасно, а безвредно и нелепо. Безобразное становится особенно смешным, когда герой силится выглядеть значительным и достойным, выдает себя за то, чем не является на самом деле.

В «Мещанине во дворянстве» педалекий буржуа Журден силится выглядеть дворянином и светским человеком, в «Ревизоре» фитюльку, тряпку Хлестакова принимают за саповника и персону. Автор комедии и вслед за ним зрители смотрят на них с позиций превосходства. «Смеясь, мы становимся выше его»⁸, — говорит Чернышевский.

Но мы не просто отрицаем этих персонажей комедии. Журден — это гримаса, но гримаса на человеческом лице. В его нелепых потугах выглядеть знатным человеком, в его глупости проступают его простодушие и наивность, в них есть нечто даже обаятельное. Комическое сочетается здесь с юмором. Юмор же через противоречия и дисгармонии раскрывает в смешном персонаже человеческое. Он — категория жизнеутверждающая.

Однако дело не ограничивается этим. Комедия возникает не только тогда, когда художник видит противоречия жизни. Она возникает тогда, когда есть реальная или утопическая вера в то, что эти противоречия можно разрешить в благоприятном для добра и справедливости духе.

Уже у Аристофана комедия заключала в себе не только критику. Она уводила зрителя в другой прекрасный мир, рисовала образ «золотого века», в который попадает герой комедии. Но утопический элемент присутствует и в других комедиях. Лопе де Вега преувеличивает силы молодых людей в их борьбе с отцами и опекунами и приводит их в финале к победе. В финале «Мнимого больного» Мольер помещает своего Аргана в волшебное царство докторов и аптекарей, где сбывается самая дерзкая его

⁸ Чернышевский Н. Г. Статьи по эстетике. М., 1938, с. 217.

мечта — его делают членом медицинского факультета. Гоголь вводит в финал «Ревизора» фигуру жандарма, карающего казнокрадов и взяточников.

В средние века главным признаком комедии считали счастливый конец. Это может показаться наивным. А между тем в подобном утверждении заключался глубокий смысл.

Однако, могут возразить нам, существуют комедии, в которых положительный финал отсутствует. Попробуем разобраться, как и почему происходит это отклонение от одного из главных признаков жанра.

Прежде всего нужно упомянуть те комедии, в которых вообще нет так называемого положительного героя и все персонажи отрицательные. Подобных комедий довольно много. Это и «Вольпоне» Бен-Джонсона, и «Тюркаре» Лесажа, и «Игроки» Гоголя, и «Волки и овцы» Островского. Финал этих комедий — более ловкие жулики неожиданно обходят старого плута и срывают приз жизни. Так в комедии Бен-Джонсона «Вольпоне или лисица» слуга старого хитреца, всех одурачившего Вольпоне, Моска внезапно вмешивается в игру и выходит победителем. Эта неожиданная победа молодых плутов над старыми плутами и лицемерами вызывает даже чувство удовлетворения и восхищения, ибо представляет собой справедливое возмездие.

Но в ряде случаев автору комедии не удастся свести комедийные концы с концами, и появляются элементы, выводящие пьесу за пределы комедии. Объясняется это направлением общественного развития человечества, которое было мало пригодно для веселья, счастья, комедии.

Великие писатели прошлого не цеплялись догматически за признаки жанра, а следовали за развитием жизни. Здесь надо прежде всего указать на рост социальных противоречий. Борьба старого и нового становилась непримиримо острой, и примирительный финал выглядел бы фальшивым. Вторым таким моментом надо считать развитие буржуазного сознания с его апологетикой семейной морали, толкавшей комедию к драме.

Неподкупная трезвость и прощательность Грибоедова, видевшего без всяких иллюзий непримиримость старого и нового, сопротивление старого мира привели к тому, что комедия его кончается трагическим диссонансом — поражением героя — протестанта. Да и сам Чацкий, как увидим ниже, не является типичным героем ко-

медии. Он не носитель причуд и не добивается реальных выгод, он глашатай больших общественных идей.

Нечто сходное происходит в финале «Свои люди — сочтемся». В судьбе Большова есть драматический оттенок. Перед нами обманутый и оскорбленный отец. Такой финал выводит пьесу за пределы комедии в строгом смысле этого слова, приближает ее к драме.

Однако исключения только подтверждают правила. Счастливый конец, венчающий комедию, очень важен для философии и эстетики жанра, является необходимым элементом художественного целого, именуемого комедией. В самой комедии реальное переплетается с утопическим. Это относится и к ее финалу.

Финал может иметь отрезвляющий характер. В нем показано истинное место субъективности и прихоти в реальном мире. Закончилось движение «наоборот», окончательно исчерпала себя причудливая игра субъективностей и прихотей, наступило нормальное существование.

Среди упомянутых нами финалов есть и финалы другого типа. В них торжествует прихоть и причуда персонажа. Он попадает в царство своей мечты (финал «Много больного»).

Иногда финал становится выражением консервативных иллюзий писателя. Это относится к таким комедиям, как «Тартюф» Мольера, «Разбитый кувшин» Клейста, «Ревизор» Гоголя. Торжество справедливости в финале «Ревизора», появление «настоящего ревизора» есть следствие веры Гоголя в то, что «правительство благородно» и «бдит над всеми его недремлющее око». Торжество справедливости возможно, по мнению Гоголя, на почве нынешних общественных отношений, нынешнего строя. Убеждение в том, что в существующей жизни можно устроить свое счастье или добиться справедливости — очень важная предпосылка жанра комедии.

КОМЕДИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

Комедия как литературный жанр есть отражение комедии жизни. А в жизни существует комедия. Люди обманывают друг друга, играют несвойственные им роли, надеваются на себя различные личины, гонятся за недостойными целями, стремятся под внешние благопристойными формами удовлетворить свои эгоистические интересы. Человека могут принимать не за того, кем он является

па самом деле. Люди неправильно судят о намерениях своего собеседника. В ходе подобной борьбы раскрываются комические стороны или односторонность характеров, проявляются смешные стороны нравов.

На протяжении многих веков комедия сохраняет не только присущие ей формы, но и темы, которые она постоянно разрабатывает. Объясняется это тем, что, как ни меняются условия жизни человечества, основы человеческих отношений остаются неизменными. У комедии есть своя область, своя сфера, свой постоянный предмет.

Возьмите тему, которую можно обозначить словами: «бунт женщин». Эта тема лежит в основе «Лизистраты» и «Женщин в народном собрании» Аристофана. Комедии Лопе де Вега и Тирсо де Молины, показывающие борьбу женщин за то, чтобы устроить свое счастье вопреки воле отцов и опекунов, тоже представляют такой своеобразный бунт. Наконец, заговор женщин против мужчин в «Женитьбе Фигаро» затрагивает ту же тему.

Как ни различны общественные условия различных эпох и стран, во всех этих комедиях отразилось приниженное положение женщин и их стремление отстоять себя и взять верх над своими угнетателями. Во всех них женщина выступает как начало чувственности.

Уже со времен Аристофана комедия осмеивает злоупотребления чиновников и судейских. Основной мотив этих комедий — чиновники служат своим эгоистическим интересам, а не интересам государственным, общественным, народным. Достаточно вспомнить «Судью в ловушке» Фильдинга и «Разбитый кувшин» Клейста, русские комедии от «Ябеды» Капниста до «Ревизора» Гоголя, от «Доходного места» Островского до «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина.

Ученый шарлатан дурачит наивного простака — эту тему Аристофан впервые открыл в «Облаках», она существует и в «Мнимом больном», и в «Вынужденном браке», и в «Ученых женщинах» Мольера.

Происходит это не потому, что Мольер подражает Аристофану, а потому, что столкновение наивного патриархального сознания с представителем цивилизации, использующим свой ум и познания, чтобы дурачить тех, кто попадает ему в сети, — возникает в истории человечества неоднократно. При этом педанты и шарлатаны часто используют отвлеченные, абстрактные и догматические принципы.

В связи с этим рождается противопоставление земного, материального начала отвлеченным и абстрактным догмам. Это тоже берет начало у Аристофана, в комедиях которого чувственные устремления бомолоха торжествуют над догмами и абстракциями.

Все это составляет постоянный элемент того, что мы называем философией комедии. В комедии Возрождения у Шекспира и Лопе де Вега перед нами защита прав природы, победа молодых влюбленных над всеми аскетическими препонами, которые ставит ей старшее поколение. Материализм отчетливо выражен во французской комедии XVII—XVIII вв. в той полемике со стоицизмом Сенеки, которую ведут и Мольер, и Реньяр, и Мариво. Защиту материальных интересов человека, его реальной природы мы встречаем и у такого комедиографа, как Гольдони: «Человек любит то, что ему нравится, то, что доставляет ему наслаждение, и нет другой любви, кроме любви к самому себе».

Как же сочетается эта защита материальной природы со всей философией комедии, например с ее обязательным счастливым финалом? Для этого надо выяснить, чем комедия как жанр соприкасается с другими жанрами — сказкой, новеллой, басней.

Близость к сказке часто обнаруживается в самом поэтическом стиле комедии. На сказки похожи комедии Аристофана, такие комедии Шекспира, как «Сон в летнюю ночь» или «Как вам это понравится», некоторые комедии Островского, рисующие полупатриархальную жизнь и то, как кроткие приказчики чудесным образом получают руку купеческой дочери и обретают счастье. Главное, что сближает комедию со сказкой, — счастливое завершение судьбы героев.

Обычно счастливый финал достигается благодаря игре случайностей и неожиданных совпадений. Именно в этом пункте комедия соприкасается с новеллой, которая тоже основана на элементе неожиданности и случайности. Многие комедиографы, начиная с Шекспира и кончая Пиранделло, черпали сюжеты из новелл. Новелла — малый жанр. Драматург развивает и осложняет конфликт, иногда расширяет круг действующих лиц, но сохраняет неожиданность, лежащую в основе новеллы.

Однако комедия близка и к басне. И эта близость обнаруживается по многим линиям. Белинский отмечал, что басня иногда возвышается до маленькой комедии, Оц

говаривал, что в басне поэтизируется «практическая обиходная мудрость житейская»⁹. Герои комедии стремятся удовлетворить свои реальные житейские интересы, а не идеальные стремления. Отсюда важное значение для них обиходной, житейской мудрости. Она их учит.

Как известно, в своей «Этике» Аристотель советует соблюдать чувство меры и избегать крайностей. Добродетель требует золотой середины. Аристотель пишет: «Щедрость — середина относительно траты денег и приобретения. Избыток называется расточительностью, а недостаток — скупостью. В этих пороках избыток и недостаток проявляются противоположным образом: расточительный человек слишком много издерживает и слишком мало приобретает; скупой, наоборот, слишком мало издерживает и слишком много приобретает»¹⁰.

Осменовывать такие крайности и отступления от «здорового смысла» — задача комедии.

Только со здравых и трезвых позиций можно правильно оценить место субъективности и прихоти в жизни, особенно ясно видны отклонения, движение «наоборот», нелепости и потеря равновесия, свойственные героям.

Здравомыслие это в одних комедиях сильнее, в других слабее. Но в какой-то мере оно присутствует всегда. Это та философия «здорового смысла», на которой основана комедия Мольера. «Гольдони отвергает системы во имя «здорового смысла», на который он ссылается в предисловии к одной из своих комедий», — пишет Б. Г. Рейзов.

Элемент здравомыслия есть и в финалах испанских комедий. После дерзких и головоломных походов и рискованных ситуаций, в которых оказывались героини, они завершают все законным браком и становятся обычными и нормальными членами общества.

«Правда хорошо, а счастье лучше» — это название комедии Островского выражает трезвую, основанную на здоровом смысле и сознании своих житейских интересов позицию персонажа комедии. Самому Островскому свойственна житейская мудрость, приятие многовекового опыта поколений, который запечатлелся в пословичных названиях его пьес.

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1951, т. 8, с. 574.

¹⁰ Аристотель. Этика/ Пер. Э. Радлова, т. 2, с. 7.

То, что в комедии содержится урок жизненной мудрости, почерпнутой из опыта, что в ней есть нечто от поучения и притчи, также сближает ее с басней. При том, что великая комедия «Ревизор», как небо от земли, далека от всякой дидактики, и в ней заключен поучительный урок — городничий и другие чиновники потерпели крах и будут показаны. Давно известно, что «Скупой» не исправил ни одного скупца. Очевидно, и «Ревизор» не исправил ни одного взяточника и казнокрада. Но, раскрывая и осмеивая эти пороки, комедия делает зрителей более умными и трезвыми, развивает их и способствует лучшему пониманию общественной жизни и ее противоречий.

В иной и гораздо более высокий мир ведет нас трагедия. Сами герои ее иные, иные и критерии оценки. Меньше всего поведение Гамлета и Короля Лира, Санчо Ортиса («Звезды Севильи») и Сехисмундо («Жизнь есть сон»), Федры и Андромахи может быть судимо с позиций «здорового смысла». Столь же далеки они от защиты своих элементарных реальных интересов.

Французская трагедия XVII в. просто строится на победе долга над этими интересами. Герои трагедии возвышаются над своей реальной коллизией до обсуждения больших вопросов развития общества и человечества. Именно по этой причине Чацкий и даже Альцест не укладываются в рамки комедии.

ФИЛОСОФИЯ ИГРЫ

Но философия комедии имеет еще одну и весьма существенную сторону.

Аристотель называл комедией шуточную поэму «Маргит», которая приписывалась Гомеру. Он, Гомер, «первый показал и основную форму комедии, придав драматическую отделку не личной насмешке, но смешному, следовательно, Маргит имеет такое же отношение к комедиям, как Илиада и Одиссея к трагедиям»¹¹. Здесь комедией названо эпическое произведение, а драматическая форма не привлекается во внимание. Нечто сходное происходило и в средние века. Данте назвал свою поэму «комедией». Он исходил из того, что произведение написано низким стилем и имеет хороший конец.

¹¹ Античные мыслители об искусстве. Б. м., 1937, с. 133.

И западноевропейские писатели XIX—XX вв. не связывали понятие комедии с драматическим родом. Считая жизнь господствующих классов истинной комедией, они называли серии своих романов «комедиями» — от «Человеческой комедии» Бальзака до «Современной комедии» Голсуорси. Но важно не только это.

Знаменитую книгу «Ярмарка тщеславия» Теккерея начинает с того, что именует персонажей своего романа куклами, а жизнь — балаганом. Куклы сыграют свою роль, и их уберут в специально предназначенный для этого ящик. Однако Теккерея считает этот балаган скорее грустным, нежели смешным.

«Ярмарка тщеславия» — большой эпический роман, дающий разветвленную и сложную картину английского общества. Но жизнь английского среднего слоя — дворянства и буржуазии — с ее пороками, лицемерием, игрой эгоизмов, пошлостью Теккерея изображает как истинную комедию.

Еще определеннее сближает свой роман «Эгоист» с комедией английский писатель Джордж Мередит. Книга имеет подзаголовок: «Комедия для чтения». Определения, которые Мередит дает своему роману, могут рассматриваться как недурная характеристика жанра комедии вообще.

«Определенная ситуация и группа лиц — вот чем занят Гений комедии; отвергая аксессуары, он сосредоточивает внимание на лицах и словах, которые эти лица произносят»;

«Есть на свете некая большая книга, самая большая книга на земле: книга эгоизма. Ее с успехом можно было бы назвать книгой земли, ибо в ней представлена вся земная мудрость»¹².

Лица и слова — вот что в центре комедии, стимулом поведения этих лиц служит эгоизм.

И все же только комедия как драматическая форма, предназначенная для театра, обнаруживает до конца свои идейные и эстетические возможности, свою философию.

Театр — искусство синтетическое. В создании спектакля участвуют не только актер, но и музыкант, живописец, осветитель. Однако, как заметил Н. Евреинов,

¹² Мередит Дж. Эгоист. М., 1970, с. 3.

главное, сердцевину и смысл театра составляют перевоплощение, преобразование человека, лицедейство¹³.

Стремление к перевоплощению свойственно человеку с тех пор, как он стал человеком. Человек творит из себя и окружающих другую, иллюзорную или искусственную жизнь. Вопрос этот можно рассматривать двояко.

Возникновение цивилизации, которая была классовой и сословной, приводит к театрализации жизни, созданию жизни искусственной. Существование людей облекается в некую обрядность, ритуал, как бы в театральные формы. Сама церковная служба была своеобразным представлением. Крещение ребенка, свадьба, похороны становятся церемониями, носящими театральный характер. К этому надо прибавить государственные церемонии — выходы и приемы королей и правителей, суды и казни. Люди театрализуют всю свою жизнь.

Господствующие классы бессознательно или сознательно добиваются таким путем утверждения своего господства, величия и незыблемости существующего общественного порядка.

Но есть и другие виды (формы) перевоплощения. Одним из них был праздник и карнавал. В эти дни человек сбрасывает свои будничные заботы и тяготы, живет не так, как обычно, а так, как желал бы в идеале. Он ширится и веселится. Во время праздника и карнавала устойчивые пути сословных и классовых отношений ослабевают, нарушается общепринятое положение, торжествует принцип «наоборот». В карнавале рождается бесцеремонность. Она проистекает не только от возлияний, которым предавались его участники, но и от юмористического отношения к жизни, которое носит абсолютный характер и не щадит ни чинов, ни званий, ни высокого общественного положения. Юмор равняет всех¹⁴.

¹³ Евреинов Н. Театр как таковой. Берлин, 1924.

¹⁴ Много глубоких и верных мыслей по поводу праздников и карнавалов содержится в книге М. Бахтина «Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Однако М. М. Бахтин явно недооценивает значение гуманистической культуры высших классов, в которой были карнавальные и праздничные элементы, унаследованные от античности. Он не учитывает и того факта, что народ был оторван от культуры и сам испытывал на себе влияние религиозной идеологии, и потому изображать его единственным носителем языческой карнавально-праздничной культуры неверно и неубедительно (М., 1965).

Другая и более высокая форма перевоплощения — театральное представление.

Артист, человек, играющий на сцене, обретает творческое могущество и, преображаясь, создает из самого себя новый человеческий тип. Он именно играет, но эта его игра есть отражение жизни, ее трагедии и комедии.

В отличие от романа, изображающего жизнь как нечто происшедшее в прошлом и уже завершенное, драма и театр показывают ее как происходящую перед нашими глазами. Благодаря актерскому исполнению образы обретают конкретность и наглядность. При этом театр — искусство, обладающее изрядной долей условностей. В портале сцены существует другой мир, иллюзия другой жизни. Эта иллюзия легко может быть разрушена.

Комедия не только родилась из карнавала. Она сохранила связь со своими карнавальными истоками. И при этом не только комедия Аристофана, но и социальная комедия XVII—XIX вв. И эта связь с карнавалом очень важна для понимания философии жанра. «Комедия — игра, назначение которой бросить свет на жизнь общества», — сказал Мередит.

Философия комедии — философия игры в самом широком смысле этого слова.

Рассматривая различные типы комедии, мы исходим из мысли Августа Шлегеля: разница между двумя типами комедии заключается в том — смеются ли персонажи комедии над своими несчастиями и ошибками вместе со зрителями или относятся к своему положению совершенно серьезно, и только зритель смеется над ними.

В первом случае карнавальная стихия комедии выступает, так сказать, в чистом виде. Персонажи играют и веселятся. Таковы комедии Аристофана и отчасти Шекспира. Подобная комедия возникает в условиях высокого уровня народной свободы.

Правда, у Шекспира это беззаботная карнавальность осложнена и омрачена любовными страданиями персонажей. И позднее карнавальная комедия встречает серьезные препоны. Она бьется в тисках сословного общества.

Начиная с испанцев, и особенно Мольера, преобладают другие черты. Движение от Мольера к Гоголю — пункт наибольшего удаления от карнавальской комедии. Становясь комедией «истинно-общественной», комедия теперь соприкасается с серьезным и даже трагическим. «Ревизор» Гоголя — великая общественная комедия —

наибольшая точка удаления от игры, восходящей к карнавалу. Но «игра» все-таки остается, хотя правила игры иные.

В своем «предупреждении» Гоголь писал о том, как надо ставить и играть «Ревизора», чтобы наиболее точно в социальном и психологическом смысле передать жизнь. Но передать жизнь при помощи игры. Актеры *играют* персонажей комедии, *играют* Городничего, Хлестакова, Землянику, лицедействуют и представляют.

Цель Гоголя — изобразить правду жизни. Но и его комедия сохраняет присущее празднику стремление шутить и веселить зрителя. Эта праздничность заключена в обобщении, в яркости красок, в сочности и подчеркнутости речей, в их остроумии.

Театр — учреждение праздничное, и сам спектакль представляет праздник. Достаточно вспомнить даже залы старых театральных зданий — от Comédie française до Малого театра. Они украшены, праздничны, нарядны.

Гоголь не пренебрегает случайностями и смешными деталями для создания комической игры. Городничий надевает на голову картонку вместо шляпы, он дрожит при виде Хлестакова, а Хлестаков при виде его, Бобчинский падает вместе с дверью в гостиничный номер.

Поскольку комедиографы изображают комедию жизни и происходящую в человеческой жизни игру, они обращаются к тем сторонам этой жизни, где эта игра присутствует, ищут композиционные приемы введения этой игры в комедию.

Во многих комедиях важное место занимают персонажи, которые играют и шутят, наделены субъективным юмором. У человека хватает смелости, ума, свободного настроения, чтобы смеяться и шутить над самим собой, оттенять собственную дисгармонию и играть с окружающими.

Конечно, подобных персонажей особенно много в комедиях Шекспира. Это шуты и такие персонажи, как Бенедикт (из «Много шума из ничего») или Жак (из «Как это Вам понравится»). Таковы и грасиосо испанских комедий. Однако, что особенно важно, и Скапен, и Фигаро не только плуты, но и шутники, которые играют с жизнью.

Шутники появляются и в комедии XIX в. В простодушии и смирении Репетилова также есть элемент насмешки над собственным ничтожеством. Иронизирует и шутит

над собой Телятев («Бешеные деньги»). В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» представлен в качестве главного действующего лица Глумов, который шутит и играет с обществом.

Одно из проявлений этой игры — язык персонажей. В нем по-разному выражается игра и шутливость. *Commedia dell'arte* строилась на импровизации. Разыгрывая эту комедию, персонажи громоздили замысловатые эпитеты и невероятные гиперболы, забавные каламбуры и удивительные метафоры. Классическая комедия основана на твердом тексте. Но в грубоватых каламбурах и утонченных «эвфуистических» репликах персонажей шекспировских комедий, в искрометных, остроумных и стремительных диалогах комедии французской, в «невероятных разговорах купчих» Островского принцип игры и шутки находит разнообразное, но одинаково виртуозное выражение.

Поскольку театр, сцена, жизнь актеров являются живым воплощением игры, изображение актеров и жизни театра занимает важное место в комедии.

«Сцена на сцене», репетиция, во время которой разыгрывается пьеса, а иллюзия постоянно нарушается ссорами актеров и закулисными дразгками, дает отличный материал для комедийной игры.

Начиная с «Лягушек» Аристофана и «Версальского экспромта» Мольера мир театра всегда был предметом комедии. В английской драматургии XVIII в. существовал тип комедии, именуемый «Репетиция», в котором действие происходит за кулисами. К этому типу комедии относятся «Пасквин» и «Исторический календарь за 1736 год» Фильдинга. Островский в «Лесе», «Без вины виноватых», «Талантах и поклонниках» также представляет актеров, своеобразных шутов, играющих и в жизни, и мир кулис, мир театра. Как мы помним, наиболее значительные и интересные комедии Пиранделло изображают репетиции и закулисную жизнь театра.

Нарушение иллюзии сценического действия, насмешка над условностями театра и даже самой формой комедии, обращение к зрителю также составляют естественный элемент этой формы комедии. Он восходит к комедиям Аристофана, в которых актеры снимали маски и обращались к зрителю.

Как ни далек Гоголь от Аристофана, и он прибегает к насмешке над формой комедии, автопародии и обраще-

нию к зрителю. Правда, делает это весьма тонко и оригинально. Мы имеем в виду известное место из монолога Городничего: «Мало того, что пойдешь в посмешище, найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно! Чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши. Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!»

Независимо от того, предполагал ли сам Гоголь обратить последние слова к зрительному залу, или это сделал театр, — здесь выражен в совершенной законченности принцип комедийной игры.

Американский исследователь Роберт Карриган отметил любопытный факт: в то время как трагедию определяют саму по себе, комедию всегда характеризуют путем сопоставления с трагедией. Она существует как пародия на нее. Для того чтобы была пародия и искажение, пужно, чтобы были принципы, которые искажаются и пародируются.

Уже древние рассматривали комедию как пародию на трагедию. Эта пародийность заключена в том, что вместо необходимости и объективности трагедии в комедии торжествует случайность и субъективность, в противовес богам и героям действуют обыкновенные люди, частные лица, буржуа и мещане, чиновники и купцы, в противовес высокому строю чувств героев трагедии следование своим материальным, чувственным интересам, вместо трагической гибели счастливый финал и примирение.

Но пародирование высокого входит порой и в саму комедию. В «Лягушках» Аристофан пародирует Эсхила и Еврипида, в «Пасквине» Фильдинг, изображая репетицию трагедии «Жизнь и смерть здравого смысла», пародирует этот жанр, так же как Островский в «Талантах и поклонниках» представляет трагика Эраста Громилова, чьи благородные порывы не что иное, как пародия на героя трагедии. Подобного рода пародирование было одним из важных элементов театральной игры.

В древней Греции комедии ставились в праздники. При дворах ренессансных герцогов и королей представление комедии было неотъемлемой частью торжеств и увеселений.

«Бесплодные усилия любви», «Мещанин во дворянстве» и «Бедность не порок» изображают праздник. Как видим, комедия несет на себе яркую печать своего карнавального происхождения. И развитие действия по прип-

ципу «наоборот», и характеры, своей определенностью и статичностью близкие к маскам, и игра материальной стихии человеческой природы, направленная против отвлеченных догматов и абстракций, и шутки, и остроты, и каламбуры, и разрушение иллюзий и условностей, и пародия на общепринятый ход вещей — все это признаки карнавала и праздника.

Именно эта особенность жанра дает возможность завершить характеристику философии комедии.

В ней выразилось стремление к игре и освобождению внутренних сил человека из-под гнета собственнического общества, насмешка над этим обществом, бесцеремонное юмористическое отношение к нему.

В конце XVII — начале XVIII в. буржуазное сознание все больше оказывало свое воздействие на комедию. Буржуазия предлагала свое решение вопроса о человеческом счастье. В комедии все большую роль начинал играть резонер, добродетельный человек, который скоро приобретает облик уважаемого и достопочтенного отца семейства. Именно этот резонер и устраивает счастье молодых влюбленных. Это счастье в добродетельной супружеской жизни. Подобный персонаж не может быть предметом бесцеремонного юмористического отношения. Буржуазная мораль и добродетель губят в XVIII в. комедию.

Поэтому Гоголь вообще обходился без так называемого положительного героя, развивал принцип абсолютного комизма и сатиры, делал единственным положительным лицом смех. И в этом он проявил глубокое понимание самых основ комедийного жанра.

Известно, какую большую роль сыграли великие комедии прошлого — «Тартюф» и «Женитьба Фигаро», «Ревизор» и «Горе от ума» — в разрушении отжившего феодального режима и пробуждении сознания народа. Но не кто иной, как знаменитый защитник прогресса Дени Дидро, утверждал: трагедия — жанр республиканский, комедия — монархический. Над этим утверждением стоит подумать. Характеристика трагедии как жанра республиканского обусловлена не только тем, что многие трагедии XVII—XVIII вв. были проникнуты тираноборческой свободолобивой тенденцией. В трагедии происходит столкновение непримиримых сил.

При всей остроте борьбы, которую Фигаро ведет против графа, «Женитьба Фигаро» кончается их примирением. Финал комедии — компромисс с существующим по-

рядком, попытка найти в рамках этого порядка свое счастье или в самом этом порядке — разумный смысл. К тому же представление комедии — праздник и увеселение. Праздники, карнавалы и увеселения отвлекают людей от непримиримых противоречий сущности.

Авторы комедий делятся на две главные категории. Первая из них — люди большого жизненного опыта, познавшие горечь и несправедливость и запечатлевшие этот опыт в одной или двух комедиях. Таков Маккиавели, Джордано Бруно, Бомарше, Грибоедов, Сухово-Кобылин. Среди комедиографов этого типа были и люди политически-радикальные. Но, поскольку они писали комедии, и они разделяли ее философию.

Другая группа комедиографов — комедиографы по профессии.

Таков Лопе де Вега, Мольер, Гольдони, Хольберг, Островский, Шоу. Философия комедии — их жизненная философия. Они видели в театре, в сочинении и представлении комедии смысл жизни, связывали с этим свои основные нравственные и общественные устремления.

Именно поэтому их преданность театру, преданность избранному ремеслу, призванию — безгранична. «Моя цель — служить русскому драматическому театру», — говорил Островский.

Философия комедии — философия игры, в ходе которой людям показывают зеркало, отражающее их пороки, игры, освобождающей людей от гнета обыденности и одновременно демонстрирующей им то смешное, что было в них и тем способствующей исправлению, улучшению и самого общества. Как мы понимаем, это утопия — одна из многих утопий старого мира. Для исцеления общества нужны иные, более радикальные и решительные средства — нужна революция.

Однако то, что являлось утопией, становится после уничтожения старого мира истиной. Освобожденный человек может найти в такой игре радость и наслаждение и могучий способ избавиться от родимых пятен прошлого.

Комедия по-прежнему нужна человечеству. Нам нужна веселая и бесцеремонная насмешка над всеми проявлениями духовного рабства и упрямого догматизма, чванства и спеси, лицемерия и своекорыстия, глупости и ограниченности. В этом смысл и непреходящее значение веселого искусства комедии.

ПУБЛИКАЦИИ



М. М. МОРОЗОВ О ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЯХ АНГЛИЙСКИХ РОМАНТИКОВ

Романтизм сохраняет для нас значение разностороннее. Мы до сих пор испытываем мощное влияние романтизма, пытаюсь решить проблемы, выявленные романтиками. Проблемы эти, конечно, существовали и ранее — романтизм осмыслил их уже в том духе, как понимаем мы эти проблемы сейчас. Воздействие более давних эпох, например Возрождения, воспринимаем мы через посредство романтиков. И последующие эпохи развивались в полемике с романтизмом, в порядке пересмотра романтических положений, иначе говоря, сказывалось все то же влияние, только распространявшееся по легативному принципу, который обдумал был опять-таки романтиками.

По отношению к современности романтики занимают позицию ключевую, и это вполне понятно: крупнейшая буржуазная революция, промышленный переворот, война глобального масштаба, — тогда мир пришел или, вернее, начал приходить в состояние, которому суждено было стать современным.

Обратившись собственно к литературоведению, мы увидим, что историзм, народность, национальный характер, соотношение литературы и критики, содержательность формы и другие наиболее злободневные для нас вопросы имеют романтическое происхождение. Вот почему «мы наблюдаем сегодня заметное оживление теоретического интереса к явлениям романтической художественной культуры и в то же время деятельное, принесшее уже немалые важные результаты освоение тех сфер романтического искусства, которые оставались до сих пор забытыми или изучались отрывочно и поверхностно. То, что обе эти линии изучения литературы романтизма развиваются одновременно, отражает некоторые общие черты современного состояния гуманитарных наук»¹.

И для современников, и для последующих поколений анализ особенностей романтизма представлял значительную трудность, —

¹ Европейский романтизм/ Под ред. И. Неупокоевой и И. Шетера. М., 1973, с. 7.

таково, можно сказать, общее место работ по романтизму². Энергичное, неоднократно им повторенное замечание Пушкина о том, что «в романтизме у нас ни черта не смыслят», ухватывало проблему у самых истоков. Тогда же П. А. Вяземский подчеркнул своеобразную неуловимость романтизма, при несомненном его присутствии. Откуда же происходили эти трудности? Один из возможных ответов на этот вопрос содержится в работе Михаила Михайловича Морозова (1897—1952), известного шекспироведа. Хотя работа так и осталась только начатой, ответ, намеченный М. М. Морозовым, представляет методологическую ценность.

Знаменательно само по себе время, когда М. М. Морозов решил обратиться именно к романтизму,— в 1920-е годы. Работа не содержит сносок, но вся целиком является развернутым примечанием или репликой к полемике по романтизму, наместившейся в Англии еще накануне первой мировой войны. Как раз в ту пору М. М. Морозов бывал в Англии, занимался там в «летней школе» и мог так или иначе оказаться в курсе полемики.

«Я берусь утверждать, что после столетнего засилья романтизма мы склоняемся к возрождению классического духа»,— так в эссе «Романтизм и классицизм» писал Т. Э. Хьюм (1883—1917), модернист консервативного толка³. Эссе относится примерно к 1913—1914 гг., а опубликовано было лишь в 1924 г., но все это время идеи Хьюма носились в воздухе, в атмосфере тех кругов английской интеллигенции, что были настроены одновременно и бунтарски и охранительно. Как ни потрясла эту интеллигенцию война, все же, используя известное выражение Маркса, можно сказать, что она почти ничего не забыла и мало чему научилась. В отличие от Хьюма все это были чисто кабинетные стратеги, и они готовы были произвести еще одну манипуляцию теми же идеями, за которые сам Хьюм расплатился жизнью (он погиб на войне). Влиятельным выразителем этих идей стал обосновавшийся в Англии в канун войны американский поэт и критик Т. С. Элиот (1888—1965). Отметим, что среди всех романтиков он, как и Хьюм, выделял С. Т. Кольриджа (1772—1834), поэта и критика, которому Морозов в первую очередь посвятил свою работу.

² См.: там же: *Сенци М.* Воображение и верность природе. Философские основы литературной критики Кольриджа; см. также: *Дьяконова Н. Я.* Английский романтизм. М., 1978.

³ *Hulme T. E.* Romanticism and classicism. Вошло в сборник Хьюма (*Speculations. Essays on humanism and the philosophy of art.* 1924), изданный известным литератором Гербертом Ридом. Здесь и далее цит. по: *Criticism. The foundations of modern literary judgement.* New York, 1958, p. 257.

В эссе «Романтизм и классицизм» Хьюм выступил одним из инициаторов очередного пересмотра традиционной оценки романтизма. В чем заключалась злободневность подобной ревизии? Причины были самого общего порядка. Хьюм отдавал себе в этом полный отчет. «Если спросить у человека определенной среды, стоит ли он за классиков или за романтиков, то, судя по ответу, вы можете представить себе его политические убеждения», — так писал Хьюм, человек по-своему последовательный, серьезно относившийся к убеждениям собственным, человек слова и дела, чьему свидетельством служит его печальная судьба. В том же эссе, не желая, чтобы его путали с какими-нибудь «эстетсами», Хьюм самым непосредственным путем обнаруживал свою политическую ориентацию, ссылаясь на «Аксельн Франсез», на Шарля Морраса и других, одним словом, на «белый» авангардизм⁴.

«Классицизм», за который ратовал Хьюм, был, конечно, разнovidностью неоклассицизма, в чем автор эссе также отдавал себе отчет, и означал этот неоклассицизм в конечном счете дисциплину, иерархию, короче порядок. Хотя Хьюм ставил вопрос именно так — от политики до поэзии, здесь мы не можем разобрать его позиции полностью, и не только из-за недостатка места, а в первую очередь потому, что не все эти вопросы связаны с работой Морозова. У Морозова они могли быть, так сказать, в уме, и нам для понимания значения романтической проблематики на фоне Европы 1910—1920-х годов достаточно в данном случае вопросы эти, не разбирая, учитывать. В обстановке духовного кризиса, коренной переоценки ценностей, надвигающейся катастрофы, в самом деле все, от поэзии до политики, сплеталось в единый узел, в один вопрос о путях дальнейшего развития — демократизации или консервации. Выступая в 1912 г. на юбилей «отца романтизма», Руссо, лидер правого авангардизма Морис Баррес говорил, что «ни он, ни его политические друзья не могут присоединиться к чествованию памяти человека, проповедовавшего необузданную свободу индивидуума, господство капризного инстинкта, отрицавшего веками выработанные устои жизни, культурные блага и естественную дисциплину, на которой они покоятся. От Руссо пошла ужасная болезнь беспорядочного умничанья, прославления чувства, готовности к бунту во имя индивидуальной неудовлетворенности, — словом, худший вид революционного настроения, делающий необеспеченным существование культурного распорядка

⁴ Определение А. В. Луначарского из его статьи о другом видном деятеле того же толка — Морисе Барресе (1912). См.: *Луначарский А. В. Собр. соч.* М., 1965, т. 5, с. 229.

жизни»⁵. Под такой оценкой романтизма и его источников готов был подписаться Хьюм, да он, собственно, эти идеи и развивал в своем эссе. Так что учтем небезобидность его суждений о преимуществах поэтической фантазии над воображением на общественном фоне, однако сосредоточимся на литературной стороне дела.

Считая основой принадлежности романтизма воображение, Хьюм подразумевал под этим устремленность в бесконечное, туманное, неопределенное. Классическая фантазия у Хьюма — осознанная до конца работа над формой. Условность своей терминологии Хьюм опять-таки учитывал, так что по данному пункту с ним и спорить не приходится. Главное же заключается в том, что эта неспециальная, но острая постановка вопроса, как обычно бывает, возбудила и специальный интерес к романтизму, персонально — к Кольриджу.

«Кольридж был, пожалуй, крупнейшим из английских критиков и в известном смысле последним», — так писал Элиот на первой же странице своего первого и программного сборника «Священный лес» (1920)⁶. Особый интерес вызывал Кольридж-критик или, вернее, критическое начало его творчества: Кольридж как поэт, осмысливший законы своего мастерства.

Склад мышления Кольриджа можно назвать «критическим» и в узкоспециальном философском смысле, поскольку он старался привить английской критике умозрительный характер в духе немецкой идеалистической философии. Если учесть, что Кант испытал в свое время воздействие английских мыслителей, Хатчесона и Шефтсбери, то это было как бы возвращение на круги своя, но с попыткой усвоить немецкую метафизику. Кольриджа глубоко занимали вопросы гносеологии, надежности и содержательности знания. В «Литературной биографии» (1815), творческой исповеди, Кольридж писал: «Немало среди нас есть таких, кто полагает себя философами, но чья мысль совершенно лишена философской органики. Для подобных людей философия — это просто игра словами и понятиями, вроде теории музыки для глухих или начертания света для слепых. Соотношение частей и логические решения у них не трудно усвоить. Однако все в целом совершенно беспочвенно и внутренне пусто, не спаяно никакими живыми связями, не сопровождается никакой познающей интуицией, которая проявляется и подтверждается самим актом своего проявления, которая известна, поскольку существует, и существует, поскольку известна»⁷.

⁵ См.: Луначарский А. В. «Отец романтизма». — Собр. соч., т. 5, с. 222.

⁶ Elliot T. S. The sacred wood. London, 1960, p. 1.

⁷ Coleridge S. T. Biographia literaria. Oxford, 1902, vol. 1, p. 173.

Среди специальных литературных проблем на материале романтизма выделилось как проблема уже нашего века соотношение рационального и иррационального, анализа и вдохновения, критики и литературы, проблема не нашим веком выдвинутая, но обостренная до крайности, ибо Хьюм, а за ним Элиот считали наступивший век преимущественно «критическим».

В работе, задуманной Морозовым, автор успел затронуть чрезвычайно важный в этом круге проблем вопрос — характер романтического теоретизирования. Это вообще вопрос о природе романтической мысли, тот самый вопрос, что представлял столько трудностей уже для современников. Объективным показателем сложности данного вопроса служит разительное разпоречие при истолковании романтических идей. Переоценка романтиков, предложенная Хьюмом и практически произведенная Элиотом, действительно активизировала изучение той эпохи, но, как свидетельствует современный критик, очень часто казалось, что, употребляя, например, имя Кольриджа, исследователи говорят о разных людях. Собственно, сам Хьюм отдавал себе отчет в том, что имеет он в виду не романтизм, а некий набор расхожих признаков, не затрагивающих существа романтизма. Элиот сознательно взял за принцип произвольное отношение к историческим фактам.

Подобный «просвещенный вандализм» происходил из неспособности объяснить факты. Элиот, по своему обыкновению, обронил несколько многозначительных фраз типа: «У меня нет уверенности в том, что Кольридж уж так много почерпнул у немецких философов»⁸, но как и в чем проявилась самостоятельность Кольриджа, Элиот, опять-таки по своему обыкновению, предоставил выяснять другим. Существенно отметить, что А. А. Ричардс, предпринявший попытку это выяснить уже в 30-е годы, пошел по двойственному пути. В книге «Кольридж о воображении» (1934) он в духе Элиота сделал замечание о том, что при желании можно было бы исследовать философскую эстетику Кольриджа, однако сам он возьмет на себя задачу гораздо более скромную...⁹. И так на протяжении всей книги автор отсылает читателя за общим обзором эстетики Кольриджа куда-то еще, но делает он это все-таки с неуверенностью, беспокойством, с оговорками, ибо знает, что отсылает фактически в пустоту, и у него самого проскальзывает подозрение, что как таковой «философской эстетики» Кольридж, конечно, не создал. Но чем же тогда объясняются его авторитет и влияние? Имея дело с Кольриджем и не находя возможности вы-

⁸ *Elot T. S. The use of poetry and the use of criticism. London, 1932, p. 80.*

⁹ См.: *Richards I. A. Coleridge on imagination (1934). Bloomington, 1960, p. 10—11.*

вести его отчетливый послужной теоретический список, исследователи испытывали затруднения.

Морозов, исходя из центральной для романтиков идеи об органической природе творчества («врожденный дар»), подчеркнул, что и суждения английских романтиков о поэзии «лучше всего вырастали опять-таки мыслями-образами, отдельными конкретными символами, а не формальными эстетическими догмами». В то время как, исходя из сличения цитат, исследователи решали вопрос о приоритете или же подражательности Кольриджа по отношению к немецким романтикам, Морозов тот же вопрос поставил иначе. Конечно, если говорить об эстетической системе, Кольридж вторичен. И не в каких-то оттенках, тоже, впрочем, различаемых с трудом, его оригинальность, а в самом способе мышления, отличном от немецкого теоретизирования. Кольридж пользовался шлегелевско-шеллингианской терминологией. Он и идеями их пользовался, но, как отметил Морозов, у него это были не обобщения, а скорее психологические наблюдения. Коротко говоря, у Кольриджа — поэтика, не эстетика: обдумываемая на ходу поэтическая практика. Стоит только остановить «мгновение», как будет уже не Кольридж, а всего лишь тень или отражение Шеллинга.

Надо отметить, что к такому пониманию природы кольриджевских воззрений ныне все определеннее приходят английские и американские исследователи, для которых Кольридж по-прежнему «критик № 1», фигура в их традиции исходная¹⁰.

ОБРАЗЫ РОМАНТИЗМА

М. М. МОРОЗОВ

КОЛЬРИДЖ

«Огненный Кольридж» — так называли его критики¹. И в самом деле: впечатление от Кольриджа как-то связано с впечатлением от огня. Но это не обыкновенный огонь; в раннем детстве, лежа в постели, в полусне или, может быть, в жару, в полузабытии, мы видели этот огонь: он пылал из яркой печи, то уменьшался, то вдруг вырастал и казался фантастическим, радужным и страш-

¹⁰ См., например, специальную главу «Проблемы диалектики и романтические теории. С. Т. Кольридж» в кн.: *Marsh R. Four dialectical theories of poetry. Chicago, 1965.*

ным. Душа Кольриджа, в лучшую молодую пору его жизни, была охвачена постоянным волнением. Невольно заражаешься этим волнением. И, описывая его лучшие, почти невероятные, почти магические произведения — «Кубла Хана», «Старого моряка» и незаконченную «Кристабель»², вдруг кажется, что с пера готово сорваться слово, которое одно сразу осветит всю загадку, но подносишь перо к бумаге и чувствуешь смущенно, что слово позабыто... Этой мучительной педоговоренности полон Кольридж. Так образ сновидения улетает от нас раньше, чем мы успеем схватить его...

«Когда я гляжу на явления природы,— писал однажды Кольридж,— хотя бы на ту луну, которая тускло светит сквозь оконное стекло, мне представляется, что я не столько наблюдаю новое, как ищу, помогаюсь найти символический язык, выражающий что-то заключенное во мне самом, что-то уже существовавшее и вечно существующее. И даже если я и наблюдаю новое, меня не покидает темное чувство, что с этим новым явлением смутно пробуждается позабытая реальность, скрывающаяся в моей внутренней природе. Пока я чинил перо, чтобы записать это замечание, я потерял приведшую меня к нему нить мыслей»³. Туманом педоговоренности окутаны эти слова, и, однако, именно благодаря педоговоренности, в тумане значительней, романтичней брезжит грустный образ тускло светящей луны... Он черпал свое творчество в самом себе, в своем внутреннем мире.

I may not hope from outward forms to win
The passions and the life whose fountains are within⁴.

Или в другом месте:

My eyes make pictures when they are shut⁵.

Когда я закрываю глаза, предо мной возникают картины.

С самых детских лет изнутри возникал таинственный мир, по вместе с ним неизбежно жгла сердце неутоленная жажда и простиралось, как мрак, одиночество:

Alone, alone, all, all alone
Alone on a wide wide sea!
And never a saint took pity on
My soul in agony!

«The Ancient Mariner»

Один в широком, широком море. И святые... не пожалели души моей, охваченной нестерпимым страданием.

«Старый моряк»

Так металась замкнутая в себе душа, как мы увидели, в самом основании своем раздвоенная... Чувствуя бессилие свое преступить заветную черту, тайно, быть может, сам того вполне не сознавая, борясь с внутренней своей раздвоенностью, скрытым сомнением, Кольридж обратился к паркозу, к опиуму⁶. Опиум создал великие сны, но у самой черты вдруг менялся сон, брезжило где-то таинственное слово, далекая музыка звучала где-то, за пределами памяти, и сон вдруг исчезал. И он не мог до конца вспомнить, до конца создать, потому что для человека, творящего из созерцания своего внутреннего мира, чтобы создать — нужно вспомнить... Он готов был обвинить в этом окружающую действительность (так, когда он записывал свое видение о Кубла Хане, кто-то пришел и помешал чуду свершиться), но в душу все глубже проникала тоска. И как бы разочаровавшись в себе, рано увял его поэтический дар. Кольридж дожил до старости. Он был знаменит не только как поэт, но и впоследствии как критик и философ. Но никогда ни в одном из поэтических своих произведений, за исключением отдельных строк и строф, ни в критических своих импровизациях, ни в интерпретации шеллингских идей не поднимался он к тем высотам, которых достиг в трех замечательных своих поэмах — «Кубла Хане», «Старом Моряке», «Кристабель», созданных в краткую пору расцвета его поэтического дара в молодости. Философские писания его светятся отраженным светом; не события в них, а отголосок событий; бледнеют в них и абстрагируются краски, сливаются обесцвеченные образы, и перед нами — лишь «тень теней и память воспоминаний». И потому Кольридж навсегда остается для нас молодым поэтом, замечательным поэтом, но обещавшим еще что-то большее, что-то бесконечное. И невольно он представляется нам умершим молодым, как умерли молодыми Четтертон и Китс или, и здесь в чем-то ближе сходство, как умер молодым Лермонтов.

КОЛЬРИДЖ И ЛЕРМОНТОВ

(Лермонтов и Байрон)

Лермонтова принято сравнивать с Байроном. Но «байронизм» Лермонтова, как не раз уже было замечено, во многом лишь внешний наряд. Конечно, на непонимании самого Байрона, точнее — на «руссификации» Байрона основано все недоразумение. Мы здесь мимоходом укажем на некоторые черты коренного их различия. Лермонтов перевел, правильней, заново написал «Еврейскую мелодию» Байрона⁷. Признаки глубокой разнородности двух поэтов ярко сказались в этих внешне сходных стихотворениях.

Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!
Вот арфа золотая.
Пускай персты твои, промчавшись по ней,
Пробудят в струнах звуки рая.

В стихотворении Байрона, беспредметном и мрачном, нет ни золотой арфы, ни звуков рая. Там — бесконечная скорбь: ведь все же блестит и радует глаз золотая арфа и звуки рая утешают... Слеза жжет его мозг, Байрону нужно рыдать, чтобы не разорвалось его «тяжелое сердце»:

I tell thee, minstrell, I must weep
Or else this heavy heart will burst —

безутешно рыдать над собой, над своей мировой скорбью. Различив возникшие у Лермонтова золотую арфу и райские звуки, мистический критик воскликнет: «золото и лазурь!» Психолог укажет на черты оптимизма у Лермонтова. Эстет отметит преобладание у Лермонтова восточных красок и напомним нам стихи:

Чертоги я тебе построю
Из бирюзы и янтара.

Романтический критик вскрыет внутреннюю сказочность Лермонтова («золотая арфа» и «райские звуки»: ангелы играют в раю на золотых арфах). С какой бы стороны ни подходили мы, чем больше мы вдумываемся в эти признаки, тем очевидней становится различие:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива

Под тенью сладостной зеленого листа...
Тогда смирятся души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Ничто не могло смирить бушующей, как море, внутренней байроновской бури (море и пустынные скалы Шотландских берегов — вот родная стихия Байрона; «Он был, о море, твой певец!» — Пушкин); ему было недоступно «счастье на земле», как вообще недоступно было чувство счастья. «Счастьем на земле» чужд был и Кольридж, но совсем по другой причине: тут — счастье на земле, а он парил в мире видений своих, над землей — «безногая райская птица», как замечательно сказал о Кольридже Swinburne...⁸. В этом «парении» скрещиваются внутренние пути Лермонтова и Кольриджа.

Воспоминание Лермонтова — живая память о райских звуках. И потому так грустно ему на земле, что не слышно этих звуков на ней.

По небу полуночи ангел летел,	И звук его песни в душе молодой
И тихую песню он пел;	Остался без слов, но живой.
И месяц, и звезды, и тучи толпой	
Внимали той песне святой...	И долго по свету томилась она,
	Желанием чудным полна,
Он душу младую в объятиях нес	Но звуков небес заменить не могли
Для мира печали и слез,	Ей скучные песни земли.

Из самой глубины лирики Лермонтова звучит этот ангельский голос:

...Я б желал навеки так заснуть...
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленя
Темный дуб склонялся и шумел.

Воспоминание о небе — сущность лирики Лермонтова, и потому преобладающий в его поэзии цвет, как заметил С. Н. Дурылин, — живая небесная лазурь⁹. Недаром для изображения этой лазури — горней, но вместе с тем живой (огненной) — мистик Владимир Соловьев дословно повторил стих Лермонтова:

И в пурпуре небесного блистанья
Очами полными лазурного огня...¹⁰

Пусть внешне и непохож был на Лермонтова Кольридж, в его поэзии расслышим мы порой те же струны. Но звучат они смутней и хаотичней. Как бы в тумане проносятся мимо неясные видения: их много, они обступают Кольриджа, сплетаются над ним, создают тот единственный, неповторимый мир Кольриджа, который волнует нас романтической своей глубиной. Лермонтов неизмеримо ближе к окружающей действительности. Кольридж весь — в мире видений, в экстатическом сне. Но замечательно: в самом мире своих видений, по отношению к этим видениям, он эмпиричен, веществен. В этом, быть может, сказалась эмпиричность, вообще свойственная английской жизни, мирозерцанию — даже английскому языку, но это также и личная черта Кольриджа. Он веществен в самом своем алхимическом стремлении облечь видения в плоть, воочию убедиться в совершении романтического чуда, найти философский камень и ощупать его руками... Чудесными небывалыми цветами и очертаниями горят в магическом котле расплавленные металлы и снадобья. Слабеет огонь. Он щедрой рукой бросает в него пригоршни опиума: в сладком и душном дыму наркоза легче дышать и слабеют горькие воспоминания былых многих неудач. Ярче разгораются пламенные цветосочетания, в которых ярче надежда... Плотно затворена дверь. Ни один звук, ни одно движение окружающей жизни не залетит в уединенный чулан алхимика. Разве только прозвонит с городской башни полночь, и померещится древний уединенный замок, но каких-то странно-огромных размеров (такие замки, окутанные мглой башни, вырастают только во сне). Или донесется издали шум моря и пригрезится старый английский моряк, блуждающий одиноко в неведомых океанах, тоскующий о своем родном острове и наконец возвращающийся на родину:

And now, all in my own countree,
I stood on the firm land ¹¹.

«The Ancient Mariner»

Как ласково здесь звучит старинное «countree» [k/Antri:] вместо современного обычного «country». Но в опьянении опиума, над магическим котлом, необычайные очертания принимает образ старого моряка и фантастическими, таинственными и вместе с тем внутренне значительными становятся его приключения. Или пахнет вдруг в случайно протворившемся окне дыхание весен-

пей почи, и сон исполнится шепотами весеннего леса, запахами весенней ночи, жуткой ее полумглой, как исполнена ими неоконченная «Кристабель»... Близится чудо. Еще одно снадобие в котел, и будет найден философский камень. Алхимик когда-то знал это снадобие. Но он не может вспомнить... И гаснет огонь, стыннут в котле огненные металлы, и все, что остается от опыта, в жизни окружающей — пепел и мрак, в жизни внутренней — огонь неутолешного сердца...

Вообразая чудного алхимика в романтическом его уединении, мы не можем не удивляться вечному стремлению, вечной жадности его души. Кольридж «алкал вечности» («he had a hunger for eternity») — так суммировал жизнь его Charles Lamb...¹² За этим стремлением, за этой «алчностью» скрыто смутное наследие души — ее «райские воспоминания». И, может быть, в этом, несмотря на все очевидные различия между ними, корень сходства между Кольриджем и Лермонтовым. Без этого «воспоминания» не звучал бы в стихах обоих, хотя и по-своему у каждого, как бы отголосок очарования. Ведь именно Лермонтов — соловей русской поэзии. Так и для поэзии английской Кольридж был, по слову Swinburn'a, соловьем*.

ТРИ РОМАНТИЗМА

Когда случалось стоять над этим магическим котлом германскому поэту, он чаще всего не переставал мыслить, обобщать, творить для человечества. Кольридж в непосредственный миг своего созерцания терял нить мыслей: он отдавался своим видениям во всепоглощающем экстазе, он, как мы уже отметили, эмпирически созерцал возникающий перед ним мир. Внутренняя значимость его видений символична (т. е. слита с самими образами), а не философична (т. е. не простерта над образами как система). Философские концепции развились впоследствии, под влиянием немецкой философствующей эстетики (Шлегель) и немецкой философии (Шеллинг), — не как живые откровения (какими были они для создавших их германских мыслителей и поэтов), а как реминисценции собственного живого опыта и как замена внезапно угасшего поэтического дара¹³. Не философствующий Кольридж дорог нам — не стареющий человек с округляющимся целенеющим лицом, гаснущий поэт; нам дорог на-

* А Шелли — жаворонком.

стоящий Кольридж, зажигавший собеседников своим внутренним пламенем, молодой Кольридж, звук которого сравнил кто-то с «потокм благоуханных драгоценных звуков» («a stream of rich distilled perfumes») ¹⁴, творец «Кубла Хана», «Старого Моряка» и «Кристабель», — «с лицом белым и нежным, густыми черными волосами, полным, почти что чувственным ртом — образ мечтателя, слегка тронутый наркозом...» ¹⁵. Он никогда не был органически философом, как не были органическими философами вообще все английские романтики: конкретные мысли-образы, а не чистая мысль их стихия. Лишь немецкий романтизм развивался совместно с философией — метафизическими концепциями, системой мирозерцания, совместно с чистою мыслью. Немецких романтиков можно и пужно рассматривать в связи концепций и систем. Но что общего в этом смысле между отдельными английскими романтиками? Их роднит романтическая атмосфера, но наглядно в английском романтизме выступают лишь отдельные личности поэтов и созданные ими образы и символы... Говоря об английском романтизме, нам приходится поэтому прежде всего прибегать к языку образов и чувств. Только на этом языке можно рассказать о том, что действительно создали английские романтики (хотя некоторые из них, может быть, и не согласились бы с этим), только на этом языке можно передать роднившую их атмосферу. Вот почему всякий взявшийся отвлеченно описывать «систему мирозерцания» Кольриджа подвергся бы величайшей опасности: заменить Кольриджа, горевшего собственным огнем, Кольриджем, светившимся отраженным светом, принять ступущую планету за звезду, смешать единственный неповторимый мир фантастических и вместе с тем глубоко значительных видений с почерпнутой из чужих источников системой (если только можно назвать «системой» эти разбросанные философские страницы). Все, что мог сказать Кольридж, он сказал нам в экзотической фантастике и в эмпирике «Кубла Хана», «Старого Моряка» и «Кристабель».

Кольриджа, конечно, не могла бы до конца увлечь «красота сама по себе», и равнодушным остался бы он к рационалистической аргументации формального эстетизма. Он глубже ощущал искусство, и мир искусства был для него таинственней, огромней и хаотичней. Из английских романтиков один лишь Ките оценил идеал

чистой красоты:

A thing of beauty is a joy forever ¹⁶.

Заметим мимоходом: позднейшие английские «эстеты» Oscar Wilde, и Walter Pater ¹⁷ были во многом учениками французов. Так, и сама идея композиции, например композиции романа, его архитектоники, проникла в английскую литературу благодаря французским влияниям, недаром из французской почвы выросли (в отношении формы, конечно) произведения великого мастера стройного романа Томаса Харди... ¹⁸. Франция всегда была родиной эстетического канона, будь то классический канон Буало или импрессионистический — Верлена. «L'art poétique» — это выражение можно, кажется, передать только его латинским прототипом «Art poetica», и во всяком случае английский перевод «The art of poetry» звучит по-иному и скорее значит конкретное умение писать стихи. Между тем как «L'art poétique» подразумевает науку, что-то, чему нужно учиться и можно выучиться (это убеждение, связанное со стремлением к постоянному совершенствованию внешней формы, вошло в плоть и кровь всех французских поэтов, будь они романтики, или позднейшие «эстеты», или «импрессионисты»), — в Англии, даже среди самих поэтов, до совсем недавнего времени безраздельно господствовал взгляд, что человек ни в какой мере не становится, а рождается поэтом и что исключительно врожденный дар определяет искусство.

Это, конечно, не значит, что английские романтики не размышляли об искусстве. Но эти размышления лучше всего вырастали опять-таки мыслями-образами, отдельными конкретными символами, а не формальными эстетическими догматами. Важно заметить, что даже те обобщения, к которым, например, пришли в своих беседах Кольридж и Вордсворт ¹⁹, различив «fancy» от «imagination», «вымысел» от «воображения», как низшую ступень творчества от высшей, имели в самом существе своем, в самом английском значении этих слов скорее характер психологического наблюдения, а не эстетического канона. И несомненно, что Кольридж и Вордсворт вкладывали в слово «imagination» не совсем одинаковое содержание ²⁰ (как это всегда бывает со словами, употребленными в психологическом значении). Так и сама встреча двух поэтов на берегу того же озера послала характер случайного пересечения двух отдельных самостоятельных путей...

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ «„Огненный Кольридж“... критики». — Кольриджа называли так еще и потому, что во многих его стихах заметную роль играют образы огня, пламени, света. См.: *Кольридж. Стихи*. М., 1974, с. 97, 139.
- ² «*Кубла-Хан*», «*Старого Моряка*» и незаконченную «*Кристабель*», см.: *Кольридж. Стихи*, с. 5, 31, 77. Незаконченным является «*Кубла-Хан*» (или «*Хан Кубла*»), но «незаконченность» — условная, выдержанная в жанре «фрагмента». Мысль о незаконченности «*Кристабели*» возникла у Морозова, видимо, потому, что в предисловии Кольридж говорит, что долго не мог закончить эту поэму. Но, конечно, понятие о «незаконченности», как и все вообще пояснения самого Кольриджа, условны. О невероятной, «почти магической» силе впечатления, какое выносили современники от стихов Кольриджа, говорит известный факт: когда Байрон с восторгом декламировал строки из «*Кристабели*», другой поэт, Шелли, чуть не лишился чувств.
- ³ «*Когда я гляжу на явления природы... нить мыслей*» — одна из записей в настольном блокноте, так называемом Table Talk, по примеру которого завел свой Table Talk и Пушкин. В своих психологических наблюдениях и суждениях молодой Кольридж находился под влиянием английского психолога XVIII столетия Дэвида Гартли и его «ассоцианистской» теории: «То, что возникает вне прямого контакта между внешним раздражителем и реакцией организма, имеет своим источником не спонтанные силы души, а материальные следы прежних воздействий («застоявшиеся» вибрации)». См.: М. Г. Ярошевский, Л. И. Анцыферова. Развитие и состояние зарубежной психологии. М., 1974, с. 151. Но с годами позиция Кольриджа все более субъективизировалась.
- ⁴ Да, безнадежный труд — искать вовне
Ту жизнь и ту любовь, чьи корни в глубине. (Пер. В. Рогова)
См.: *Кольридж. Стихи*, с. 135.
- ⁵ Из стихотворения «Сон наяву» (Day-dream, 1802).
- ⁶ «*Кольридж обратился к наркозу, к опиуму*». — Поскольку романтики занимались творчеством не только литературным, но и жизнетворчеством, входившим в их собрание сочинений особым томом, постольку каждого из них сопровождала «творимая легенда». Так, о влечении Кольриджа к опиуму существует целая литература, в которую первый вклад сделал сам Кольридж, затем — его друг, в свою очередь опиоман, де Квинси, еще ряд современников-мемуаристов и, наконец, биографы. Как всегда, наблюдались колебания в истолковании этого пункта кольриджеской биографии, прежде всего по мере зависимости от сообщений самого Кольриджа, разноречивых, неясных и, как теперь установлено, подчас сознательно запутанных. Первую дозу опиума Кольридж получил еще в детстве, в качестве лекарства от сильной простуды. В то время опиум достаточно широко использовался медициной как болеутоляющее средство. Например, всю жизнь до глубокой старости принимал опиум поэт Крэбб, пользовался этим средством и Диккенс. Но Кольридж, продолжавший время от времени самостоятельно принимать опиум, в какой-то момент нарушил дозировку и в итоге стал рабом этого наркотика. С точки зрения литературной, «опиум»

играл в поэзии Кольриджа постоянную роль в качестве психологического оправдания причудливости образов (Кольридж стал родоначальником особой «паркотической» традиции, продолженной Эдгаром По и Бодлером). Исследователями была проделана большая работа, в ходе которой стала понятна вся степень условности подобного оправдания. Как раз когда Кольридж в самом деле превратился в безпадежного опиомана, он вовсе отошел от поэзии. Первый значительный шаг, перестав верить поэту-романтику на слово и проверив факты, сделал американский литературовед Джон Ливингстон Лоуэс в книге «Road to Xanadu» (1927): он показал чисто литературные источники тех образов, которые приписывали воздействию опиума. В дальнейшем те же наблюдения расширялись и уточнялись. См.: *Hayler A. Opium and the Romantic imagination. London, 1968, p. 191—225.* «Опиомания была симптомом, а не причиной жизненной трагедии Кольриджа», — к такому выводу приходит автор указанного сочинения, и это совпадает с мнением Морозова, видевшего причины пристрастия Кольриджа к опиуму в его психике, а не «физике» — в ревматизме, певрозе и т. п.

⁷ «Лермонтов перевел...» — Ср. с точкой зрения И. А. Кашкина на Лермонтова как переводчика Байрона, высказанной им в статье «О методе и школе советского художественного перевода» (Знания, 1954, № 10, с. 143—144).

⁸ Чарльз Алджернон Суинберн (1837—1909) — поэт и критик, неоромантик, с характерной для неоромантизма склонностью к эстетству. Как и для романтиков, критика была для него сотворчеством, но у него это сотворчество превращается в образный импрессионизм.

⁹ «...как заметил С. Н. Дурылин...» — Дурылин С. Н. К вопросу об источниках поэзии Лермонтова. — ЖМНП, 1915, № IV.

¹⁰ «...Владимир Соловьев дословно повторил...» — См.: Соловьев В. Стихотворения. Л.; М., 1960.

¹¹ Я вновь на родине моей,
Я узнаю свой дом (Пер. В. Левика)
Кольридж. Стихи, с. 24. Подстрочный перевод: «И вдруг опять и в своем краю, и я стою на твердой земле». Эта «твердость земли» не сохранилась в поэтическом переводе, и Морозов, в свою очередь, не обратил на нее внимания. Но для Кольриджа, который экспериментировал с описанием всевозможных психологических состояний, конечно, было важно, что старый мореход в грезах не только увидел родину, но и как бы почувствовал себя стоящим на земле. Романтизм вообще необычайно развил механику описания душевных состояний, что и вошло затем в психологический арсенал реализма. Кольриджевский «Старый моряк» просматривается даже сквозь толстовскую «Метель», хотя, конечно, не прямо, а через ряд косвенных отражений.

¹² Чарльз Лэм (1775—1834) — эссеист, критик и поэт, с первых своих литературных шагов сотрудничал с Кольриджем, умер он менее чем через полгода после Кольриджа, но все же успел написать о нем воспоминания, которые Морозов и цитирует.

¹³ Ср. мнение А. А. Ричардса из книги «Кольридж о воображении» (1934): «Кольридж не был, мне кажется, хорошим философом, он допускал такие ошибки, которых философу делать не следует. Он примешивал к философии слишком много вещей, которые к ней не принадлежат, он позволял случайным и несус-

пщественным предрассудкам па себя воздействовать. Но, пссмотря на все это, он поднял психологию поэтического теоретизирования на новый уровень». В предисловии к этой книге Кэтлин Коберн, один из основных современных редакторов сочинений Кольриджа, поддержала автора: «Кольридж не был систематическим философом, хотя он не раз пытался построить некую систему исполинского размаха, охватывающую сразу все: и науку, и поэзию, и политику, и нравственность» (*Richards I. A. Coleridge on imagination. Bloomington, 1965, p. XVI, 10*). Эти высказывания следует воспринимать на фоне многолетнего, упорного, спесивого, истинно джон-булевского утверждения репутации Кольриджа как философа. Интересно, что в конце концов сами англичане попали в оценку Кольриджа по тому пути, какой нацеливала мысль Морозова. Думается, что это не случайно: в образовании Морозова была традиционная для нашей, и вообще европейской, культуры метафизическая, философская основа, которой чуждались островитяне-британцы. Ведь первую брешь в по-островному замкнутом почитании Кольриджа пробил не англичанин, а также специалист европейски-континентальной выучки, Рене Уэллек, будущий автор известной «Теории литературы», который в 1931 г. опубликовал диссертацию о кантовском влиянии в Англии. Он показал, что многие идеи, вдохновлявшие англичан в качестве «философии Кольриджа», принадлежат Канту и Шеллингу (отношение субъекта — объекта, роль подсознания и т. п.). «Излишне добавлять, что позиция Уэллека подверглась горячим нападениям. Поскольку факты, им приведенные, были неотразимы, оппоненты стали оспаривать их истолкование» (*Furman N. Coleridge. The damaged archangel. New York, 1971, p. 460*). Но главное, конечно, заключается в том, что понял Морозов и к чему пришли сами же англичане: не устраивать «тяжбы» из-за цитат, а уловить характер кольриджевского мышления, оперирующего кантовскими понятиями, однако по-своему.

¹⁴ «...сравнил кто-то...» — См.: Хэзлит В. Мое первое знакомство с поэтами. — В кн.: Кольридж. Стихи, с. 189.

¹⁵ «...с лицом белым и печным...» — Там же, с. 191.

¹⁶ «Прекрасное пленяет навсегда» (пер. Б. Пастернака) — из поэмы Китса «Эндимион». См.: Поэзия английского романтизма. М., 1975, с. 668.

¹⁷ «...позднейшие английские эстеты...» — По старшинству имени Оскара Уайльда (1856—1900) и Уолтера Пейтера (1839—1896) следовало бы, конечно, поменять местами, тем более что Уайльд был во многом последователем Пейтера, эссеиста, критика, прозаика, формировавшего своими идеями все поколение, к которому принадлежал Оскар Уайльд.

¹⁸ «...великого мастера стройного романа Томаса Харди...» — Романы Томаса Харди (Гарди, 1840—1928) можно назвать «стройными», т. е. композиционно последовательными, по контрасту с прозой того же Пейтера, одного из родоначальников романа «интеллектуального», складывающегося на других началах.

¹⁹ «...и своих беседах...» — Излагая историю замысла «Лирических баллад» (1797), который возник у них совместно с Вордсвортом, Кольридж выделял основной поэтический принцип, в своем роде изобразительный, когда, как сказано в предисловии к «Лирическим балладам», обычные вещи выступают в необычном

освещения. В «Литературной биографии» Кольридж называет эффекты, возникающие в результате перемены освещения, «поэзией природы». «Неожиданная прелесть повизны, которую придает знакомому пейзажу перемена освещения», — это и подало поэтам мысль о возможности создавать интерес новизны, меняя воображаемые краски. О дальнейшем развитии этой идеи, получившей название эффекта «остранения», см.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1925, с. 353—354.

20 «...не совсем одинаковое содержание...» — В рассказе о своем сотрудничестве и затем разногласиях с Вордсвортом Кольридж сбивчив и как документальный источник ненадежен. В одной главе «Литературной биографии» он стремился представить свое творческое и теоретическое единодушие с Вордсвортом кратковременным, частичным и чуть ли не случайным. А в другой, вновь вспоминая историю выработки основных идей программного предисловия, он то ли невольно, то ли намеренно обмолвился, что многие из идей сам высказывал вслух. Сбивчивость и непоследовательность отражают сложность самой проблемы, заключающейся в разделении предмета поэзии, поэтических средств и впечатления от стихов. Только в эпоху зрелого реализма отчетливость этого разделения станет правилом.

В то же время наряду с идеей «обовлеченного впечатления» Кольридж высказал острые мысли о психологии творчества и читательском восприятии, в частности о «намеренном доверии [автору] как условии художественной убедительности». Все это вошло в литературно-критический обиход.

В основе своей эстетические определения Кольриджа, как выше сказано, являются кантианскими (см.: Кант И. Соч.: В 6-ти т. М., 1968, т. 5, с. 205). Испытанному им воздействию Канта, Фихте, Шеллинга Кольридж посвятил в «Литературной биографии» целую главу (т. I, гл. IX), но вместе с тем он же сам, как это нередко с ним случалось, наводит на ложный след, не признавая своего долга перед немецкими мыслителями в реальном объеме, особенно во всем, что касалось общэстетических положений. В ответ на упреки, которые по этому поводу Кольриджу доводилось выслушивать, он говорил, что пришел к тем же идеям самостоятельно. Изучив архивные материалы, записи Кольриджа для себя, исследователи показали неосновательность этого довода. Кольридж чутко отзывался на родственные ему идеи — это безусловно, но в принципе, конечно, двигался в русле, проложенном классической немецкой идеалистической философией и немецкими романтиками. Тем не менее вопрос этот оказался в английском литературоведении достаточно запутанным, осложненным из-за рашимости национального самощения англичан. Как выше сказано, путаница возникает всякий раз, когда Кольриджа пытаются представить создателем «философской критики». На самом деле он был скорее коррективом к философско-систематической эстетике, которую изложили Кант и Шеллинг.

В главе XIII «Литературной биографии» (т. I), специально посвященной воображению как «способности объединяющей», Кольридж рассуждал так: «Я нахожу два рода воображения, первичное и вторичное. Первичное воображение я считаю живой силой и первым проводником всего человеческого восприятия и как повторение в конечном сознании вечного акта

творения конечного «я есмь». Вторичное воображение я рассматриваю как эхо предыдущего, сосуществующего с осознанным желанием, совпадающим с первичным в своей посреднической деятельности и отличающимся лишь по степени и способу действия. Это воображение разлагает, разрушает, расслаивает ради воссоздания, а если подобный процесс невозможен, это воображение все же стремится к идеализации и объединению. По существу своему всякое воображение жизнеспособно, даже если имеет дело с застывшими и неживыми объектами. Фантазия, напротив, не имеет другого материала для того, чтобы с ним оперировать, кроме определенностей. Фантазия, в сущности, это не что иное, как род памяти, освобожденной от ограничений временем и пространством. Фантазия сплетается и управляется тем эмпирическим желанием, которое мы выражаем с помощью слов. Равным образом с обыкновенной памятью фантазия получает для себя готовый материал в силу ассоциативного закона» («Biographia literaria». London, 1975, p. 167).

Это одно из самых известных и в то же время затемненных многочисленными истолкованиями положений «Литературной биографии». Первоисточником неясности и противоречий был, как обычно, сам Кольридж. По своему обыкновению, он обещал в дальнейшем разработать данный вопрос подробно, однако в «дальнейшем» ссылаясь на «предыдущее» так, будто вопрос им уже был разработан. В принципе позиция Кольриджа сводится к следующему: «Под фантазией он понимает способность ассоциирования жизненных наблюдений с образами, удержанными памятью. Однако ассоциирование и комбинирование образов, с точки зрения Кольриджа,— это еще не творческий процесс. Поэтическое воображение должно создавать нечто принципиально новое, не бывшее в природе. Эту точку зрения приняли не все романтики... Даже близкий к Кольриджу Вордсворт остался глух к его порывам в «неведомое». Он до конца жизни придерживался принципов ассоцианистской психологии. Так сложились две точки зрения на творческий процесс — активная и пассивная, или созерцательная. Из них теория активного характера творчества была более распространена. В построении своей теории Кольридж использовал идеи немецкой классической философии — Канта и Шеллинга. Первичное воображение значило у него то же самое, что продуктивное (творческое) воображение у Канта. Но главным фактором творчества Кольридж считал введенное им самим понятие вторичного воображения, которое в отличие от первичного действует сознательно. Возникновение поэтического произведения рассматривалось им как результат совместного действия первичного и вторичного воображения (плюс фантазия), как результат синтеза сознания с бессознательным, духа с природой. Фактически здесь Кольридж переходил от Канта к Шеллингу. Шеллингианским являлось и его учение о поэтической истине... Для Кольриджа... оно (понятие поэтической истины.— Д. У.) означало раскрытие религиозных тайн, и, следовательно, поэт приравнялся к пророку, провидцу, религиозному наставнику человечества» (Лекции по истории эстетики. ЛГУ, 1974, кн. 2, с. 129—130).

*Подготовка текста, вступительная заметка и примечания
Д. М. Урнова*

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
--------------------------	---

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Горизонты художественного образа . . . <i>М. Б. Храпченко</i>	10
--	----

Размышления о роли культуры и искусства в идеологической борьбе нашего времени <i>Г.-Й. Гофман</i>	105
---	-----

Эстетика нового мира <i>А. С. Мясников</i>	125
---	-----

От «движущейся эстетики» к литературной теории <i>В. И. Сахаров</i>	158
--	-----

К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М. А. Булгакова) <i>И. Ф. Бэлза</i>	191
---	-----

Философия комедии <i>А. Л. Штейн</i>	244
---	-----

ПУБЛИКАЦИИ

М. М. Морозов о теоретических воззрениях английских романтиков	269
--	-----

Образы романтизма <i>М. М. Морозов</i>	274
---	-----

Примечания	283
----------------------	-----

10.20.11.